JEAN BAUDRILLARD
JEAN NOUVEL

ÖNSÖZ: K. MICHAEL HAYS
ÇEVİRİ: AZİZ UFUK KILIÇ

TEKİL NESNELER

MİMARLIK VE FELSEFE

1
2
L

YEM Yayın

Jean Baudrillard

Fransa'nın Reims kentinde doğdu. Sorbonne Üniversitesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı okudu. Bir dönem lisede Almanca öğretmenliği yaptı. 1966'da Nanterre Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde Henri Lefebvre'in danışmanlığında "Le Système des objets" (Nesneler Sistemi) başlıklı doktora tezini tamamladı. Sonraki yıllarda aynı üniversitede dersler verdi. 1987-1990'da Paris'teki Dauphine Üniversitesi'nde hocalık yaptı. Tüketim ve kitle iletişim olguları üzerine önemli fikirler serdetti ve simülasyon kuramını geliştirdi. Uzun yıllar fotoğrafçılıkla uğraştı. Türkçeye pek çok kitabı çevrilmiştir. Bunlardan bazıları: *Tüketim Toplumu* (Ayrıntı, 1997); *Foucault'yu Unutmak* (Dokuz Eylül Yayınları, 1998); *Kusursuz Cinayet* (Ayrıntı, 1998); *Tam Ekran* (YKY, 2001); *Baştan Çıkarma Üzerine* (Ayrıntı, 2001); *Simülakrlar ve Simülasyon* (Doğu Batı, 2003); *Kötülüğün Şeffaflığı* (Ayrıntı, 2004); *İmkânsız Takas* (Ayrıntı, 2005); *Nesneler Sistemi* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010); *Sanat Komplusu* (İletişim, 2010).

Jean Nouvel

1945'te Fransa'nın Fumel kentinde doğdu. 1966-1972'de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da mimarlık öğrenimi gördü. 1967-1970'te Claude Parent ve Paul Virilio'nun asistanlığını yaptı. François Seigneur ile birlikte 1970'te ilk mimarlık ofisini kurdu. 1980'de ilk Paris Mimarlık Bienali'ni düzenledi. 1994'te Ateliers Jean Nouvel'i kurdu. Ağa Han Mimarlık Ödülü (1989) ve Pritzker Ödülü (2008) başta olmak üzere pek çok ödülün sahibidir. Başlıca yapıları: Arap Enstitüsü Binası (Paris, 1987), Lyon Opera Binası (1993), Fondation Cartier Binası (Paris, 1994), Euralille (Lille, 1995), Galeries Lafayette (Berlin, 1995), Dentsu Kulesi (Tokyo, 1998), Nantes Adalet Sarayı (2000), Lucerne Kültür ve Kongre Merkezi (2000), KölnTurm (2001), İsviçre Expo 2002 (Murten), Torre Agbar (Barselona, 2005), Quai Branly Müzesi (Paris, 2006), Guthrie Tiyatrosu (Minneapolis, 2006), Danimarka Radyosu Konser Salonu (Kopenhag, 2009), One New Change Binası (Londra, 2010).

K. Michael Hays

1976'da Georgia Teknoloji Enstitüsü'nde lisans, 1979'da MIT'de yüksek lisans yaptı. 1990'da aynı üniversitede doktorasını tamamladı. Mimarlık tarihi ve kuramı alanında önemli çalışmaları vardır. 1988'den beri Harvard Üniversitesi Tasarım Fakültesi'nde ders veriyor.

Aziz Ufuk Kılıç

1973'te İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nden mezun oldu. 1997'de ODTÜ Felsefe Bölümü'nü bitirdi. 2003'te Galatasaray Üniversitesi'nde "Maurice Blanchot'da Yazı Deneyimi" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Felsefe, siyaset bilimi, mimarlık ve şehircilik, edebiyat vb alanlarda yirmiye yakın kitap çevirdi.

TEKİL NESNELER

Mimarlık ve Felsefe

JEAN BAUDRILLARD
JEAN NOUVEL

ÖNSÖZ: K. MICHAEL HAYS

ÇEVİRİ: AZİZ UFUK KILIÇ

YAPI-ENDÜSTRİ MERKEZİ
YEM Yayın – 178
Mimarlık/Kuram/Eleştiri – 2

Tekil Nesneler: Mimarlık ve Felsefe / Jean Baudrillard - Jean Nouvel
Özgün Basım: *Les Objets singuliers: Architecture et philosophie*,
Editions Calmann-Lévy, 2000

Fransızca aslından çeviren: Aziz Ufuk Kılıç

Yayın Yönetmeni: Gülçin İpek
Yayın Sorumlusu: Mesut Kaya
Kitap Editörü: Bahar Demirhan
Redaksiyon: Volkan Atmaca
Grafik Tasarım: Utku Lomlu
Grafik Uygulama: Kemal Kara

Baskı: Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane/İstanbul
Tel: 0212 294 10 00 Faks: 0212 294 90 80
Sertifika No: 12055

Birinci Baskı: İstanbul, Mart 2011
ISBN: 978-9944-757-45-4

© Editions Calmann-Lévy, 2000
© (önsöz) University of Minnesota Press, 2002
© Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş., 2011

Bu kitabın Tükçe baskısının her hakkı saklı olup, tümünün ya da bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir ya da başka yollarla çoğaltılması ancak Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.'nin, yazarların ve çevirmenin yazılı onayıyla olabilir.

YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Fulya Mah. Yeşilçimen Sok. No: 12/430 34394 Fulya/İstanbul
Tel: 0212 266 70 70 Faks: 0212 266 70 10
Sertifika No: 12370
e-posta: yemyayin@yem.net
web: www.yem.net

İÇİNDEKİLER

Önsöz

K. Michael Hays 9

Teşekkürler

17

Birinci Söyleşi

Köktenlik 19
Birkaç tekil mimari nesneye dair... 20
Yanılsama, sanallık ve gerçeklik 22
İstikrarsızlık bölgesi? 25
Kavram, kararsızlık ve baş dönmesine dair 26
Yaratıma ve unutmaya dair 29
İşlevselciliğin değerleri 30
New York ya da ütopya 31
Nostalji ve önceleme arasında mimarlık 32
Ayartmaya dair (hâlâ): kışkırtma ve sır 33
Mimarlığın başkalaşımları 35
Modernitenin estetiği 37
Kültür 38
Bir mimari kahramanlık edimi? 40
Sanat, mimarlık ve postmodernite 41

Gözün düş kırıklığı, zihnin düş kırıklığı 46
Kayboluş estetiği 48
Modernite imgeleri 49
Görünür olanın biyolojisi 50
Yeni bir hedonizm? 51

İKİNCİ SÖYLEŞİ

Mimarlıkta hakikate dair... 55
Beaubourg tarafında bir tur daha... 56
Kültüre yuva olmak 58
Modifikasyona dair: mutasyon ya da rehabilitasyon 60
Mimarlığın sebepleri 64
Şehrin yarını... 66
Sanal mimarlık, gerçek mimarlık 67
Bilgisayarlı modelleme ve mimarlık 70
Hafiflik ve ağırlığa dair... 72
Hangi ütopya? 73
Kadir-i mutlaklık arzusu olarak mimarlık 75
Berlin ve Avrupa 78
Kısıtlılık sanatı olarak mimarlık 79
Saydamlığa dair... 81
Işığı bir madde olarak almak 81
Kayboluşa dair 84
Bir tanık nedir? Mimarlık neye tanıklık edebilir? 86
Tekillik 87

Nötralite, evrensellik, küreselleşme 89
Yazgı ve oluş 92
Mimarlık fikri ve tarih 93
Bir başka bilgeliğe dair... 94
Üslup meselesi 95
İtiraf edilemeyen bir suç ortaklığı 98
Kendini gerçekleştirme olarak özgürlüğe dair 99

EDİTÖRÜN NOTU:
Bu kitabın çevirisinde Fransızca özgün edisyonu (*Les objets singuliers*, Editions Calmann-Lévy, 2000) esas alınmıştır. K. Michael Hays'in kitabın İngilizce edisyonunda (*The Singular Objects of Architecture*, University of Minnesota Press, çev. Robert Bononno, 2002) yer alan önsözü, yazarların ve yayıncıların izniyle, Aziz Ufuk Kılıç'ın çevirisiyle yayımlanmıştır.

ÖNSÖZ

Bu söyleşinin (*Tekil Nesneler: Mimarlık ve Felsefe*) ne mimarlığı ne de felsefeyi, geleneksel olanla uzaktan yakından ilintili bir biçimde ele alması beklenmemeli (alsaydı da, ikisi de bugün hâlâ "ilerici" diyebildiğimiz birkaç kültür figürü arasında olan disiplinlerden gelecek böyle bir ele alış biçimini, günü geçmişten ziyade gerici saymak gerekirdi). Gerçekten de tersini söylemek daha iyi: Mimarlığın ve felsefenin, çağımızın ilerici düşünürleri tarafından ayrım yapılarak ele alınmış olması, bu söyleşide insanı çarpan ilk olağandışılık. Günümüzde disiplinlerin farklarını yitirmesi ve özgül kültürel malzeme ve pratikler arasındaki sınırların giderek silinmesi; her türlü ayrımı, farkı ve başkalığı, küreselleşmiş, nötralize edilmiş bir aynılığa dönüştürerek türdeşleştirmeyi vaat ediyor. Kendini ilerici sayan düşüncelerin büyük bir kısmı, bu durumu estetize etmek, etkilerini hızlandırmak ve düşünce için geriye kalan her türlü bireysellik ya da tekilliği, rastlantısallaştırılmış, yayılmış bir sabuklamanın bedeli olarak ödemekten memnun. Bu düzleşme seçilmiş bir düzleşme

gibi görünüyor. Üstelik, bu düzleşme eğilimine karşı koyabilecek herhangi bir disipliner özgürlük ya da uzmanlık, her durumda, bizzat dünya sisteminin kitlesel devinimi altında ezilmeye ve başka her şeyle birlikte emilerek sayısız kültürel ve ekonomik sıvıya karışmaya mahkûm. Öyleyse bu söyleşide olağanüstü olan, bütün bunlara karşı, mimarlıkta ve felsefede bulunabilenler gibi tekil nesneler (küreselleşmiş sıvılar değil) arayışını ilan etmesi.

"Felakete doğru gitmiyoruz, zaten mutlak felaketin içindeyiz," diyor bir noktada Nouvel. Ancak ne o ne de Baudrillard, gerçek ya da idealize edilmiş bir geçmişin yitirilmesine gözyaşı döküyor, ne de, bir an için bile olsa, geleceğin sinik işbirlikçi önalımına (*preemption*) razı oluyor. *Tekil Nesneler: Mimarlık ve Felsefe*'nin ikinci sürprizi, ütopyacı düşüncenin hem bir program olarak, hem de bu özel söyleşide örneklenen bir uygulama olarak tazelenmesi, bu felaket şimdide olası bir gelecek vizyonu çıkarma girişiminin yeniden canlandırılması ki, yirmi yıldan fazladır yasaklanmış bir düşünme biçimi. Çağımızın teknokratik pozitivizmi ve deneyimsel nominalizminin ("Benim olan benimdir, sen onu hissedemezsin") ütopya-karşıtı gerçek-zaman düşünüşüne karşı, tekil nesne önceleyici, tüketilemez ve paylaşılmış olmalıdır; kültürü (ya da kültürün dönüştüğü şeyi) yok etmeli, kalanları yeniden dağıtmalıdır. Ve dolayısıyla bu söyleşide mimarlık ve felsefe, bir dönem sorununun parçaları olarak (özgül tarihleri, geçişleri ve dönüşümleri olan, şimdi günümüzde tarihin istikrarsızlaştırıcı etkilerine maruz kalmış birer disiplin ve pratik olarak) meydan okumadan ve değişimden paylarını alacaktır. Tekil nesne hem ütopyacı hem de yıkıcı olacaksa, yani hem geleceğe yönelmiş, hem de şimdinin en duyarlı temsilcisi olacaksa, o zaman gerçekten kendine özgü bir nesne olacaktır. Modeli, geleneksel olarak uygulandığı biçimiyle, tek başına

mimarlık ya da tek başına felsefe değil, birinin diğerinde üretken biçimde açılması olacaktır – bir nesneden çok bir olay, her söylemin diğerini yorumladığı, ama yine de yeni, indirgenemez, tekil bir şey ürettiği bir yapım işlemi: kuram dediğimiz o benzersiz şey. "Bence düşünce, kuram değiş tokuş edilemez," diyor Baudrillard. "Ne hakikatle ne de gerçeklikle değiş tokuş edilebilir. Değiş tokuş imkânsızdır. Hatta tam da bundan dolayı vardır." Kuram tekil mimari nesnenin diyagramıdır. Ama bu da şaşırtıcı olmasa gerek, çünkü, burada açıkça görüldüğü gibi, büyük ihtirasları olan böylesi eserler, bugün olsa olsa kuram alanında bulunabiliyor.

Kuram yolculuğa hazırdır. Her ne kadar en iyi kuram bile kendi malzemesinin tarihselliğine yakın kalsa bile, kültürel pratikler ile özgül tarihsel bağlamlar arasında aracılık yapsa bile, kuramsal yapıların sınırı aşmaya, sapmaya ve disiplinler arasında yayılmaya yönelik tekinsiz bir yetenekleri de vardır – yazarlar, kurumlar ve ortodoksluklar onları ellerinden geldiğince kapalı alanlarda tutmaya çalışsalar da. Kuram özerktir ("değiş tokuş edilemez"), ama dolaşımla beslenir – ödünç alımla ve alışverişle, bilinçsiz etki ya da toptan ele geçirmeyle. Bir kuramın söylemin kazalarıyla yerinden sökülerek bambaşka bir kuramın hizmetine koşulması, öngörülmemiş bir içerikle yeniden yüklenmesi ve beklenmedik bir gelecek için işletilmesi mümkündür.

Bu tür bir işleme iyi bir örnek mimarlık ile felsefe arasındakidir – bu çiftleşmeyi şehircilik, göstergebilim, *Ideologiekritik* ve yapısalcılıksonrası düşüncenin bazı çizgilerini içerecek şekilde anlamak kaydıyla. Zira 1960'ların ortalarından beri akademik ve profesyonel çevrelerde mimarlık söylemine enerji veren, bizi daha önceki işlevselci, ampirist, temelci (*foundationalist*) düşünme biçiminden uzaklaştırıp yeni anlam kütüklerine yönelten, bu kaynaşmaydı. 1980'lere gelindiğinde

mimarlık kuramı, başka kuram dallarıyla kimi yakınlıklarını keşfetmiş ve metinsel stratejiler, öznelliğin ve toplumsal cinsiyetin inşası, iktidar ve mülkiyet, jeopolitika gibi temalara ve genel yapısalcılık-sonrası repertuara ait olup da mekânsal boyutları henüz yeni ön plana çıkmış olan başka temalara ilgi geliştirmişti. Bunun sonucunda, (tasarım ve düzenleme yöntemleri ve uygulama motifleri için normatif standartlar belirlemeye çalışan) mimari nesnelerin üretimine yapılan vurgunun, yerini, bir bilgi öznesi olarak mimarlığın üretimine bırakması gerekti. Kuram, mimari prosedür ve tekniklerin ya etkin kıldığı ya da düşünülemez kılmaya çalıştığı kasıtsız ideolojik kabulleri açığa çıkarma görevini üstlendi. Bu demektir ki, kuram, mimarlığı kültürün birincil temsil sistemlerinden biri olarak görmeye başladı.

Aslında mimarlığın özgül içsel işleyişine –ki esasen senkronik, sentetik ve yansıtmalıdır– yönelik ilgi terk edilmedi, daha ziyade kendine çeşitli bağlam ve dışsallık söylemlerinin kıvrımları içinde yer buldu; Marksizm, yapıbozum, psikanaliz ve başka ithal sistemlerin özgül lehçelerinde düşünülebilecek ya da ifade edilebilecek biçimde yeniden kalibre edildi. Ama bu sistemler basitçe mimarlıkla eş koşulmadılar. Bir düzey ve perspektif değişikliği gerçekleşti. Öyle ki mimarlığın özgül biçimleri, işlemleri ve pratiklerinin, nihai etki ufku "özgül olarak" mimarlığın alanında değil, daha genel bir toplumsal-kültürel alanda olan birtakım kavramları ürettiği açık biçimde görülebildi. Bu yeni kuram etkinliği binalar için yeni fikirler değil, temsil, temel, öznellik, yapı, süsleme, maddilik, medya ve daha başka meseleleri düşünmek için yepyeni tekniklerin icat edilmesini gerekli kıldı. Mimarlık, sorunlarını felsefe dolayımıyla düşünmeye başladı değil; daha ziyade, eskiden felsefe adıyla anılan şey, sorunlarını *mimarlık dolayımıyla* düşünmeye başladı. Bu da kaçınılmaz olarak zamanımızın en önemli düşünürlerinden bazılarını

(Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida ve Fredric Jameson) mimarlık sorunları üzerine kafa yormaya yöneltti.

Bir filozof ile bir mimar arasında, buradaki kadar uzun ve kesintisiz bir söyleşi, şimdiye kadar pek olmamıştı. Demek ki, elimizdeki güncel durum da, bütünü yorumlama arzusunun yanı sıra, belli bir düşünce yataylığı gerektiriyor. Zira şimdiki nesneler sistemimizin başıbozuk çeşitliliğine karşın, toplumsal hayatın çeşitli yönelim ve işlevlerinin şirketlerin denetimi altında tek bir tüketim-iletişim mekânzamanında yeniden totalize edilmesi ve tek bir küresel pazarın sabit manyetik çekimi de söz konusu. Gündelik etkinliklerimiz artık belirli ihtiyaçlara, insanlar ve nesneler arasındaki özgül değiş tokuşlara değil, daha ziyade ekonomik ve kültürel-enformasyonel akışkanlar içinde yüzen total bir göstergeler ve simülasyonlar evrenine bağlı. İsyan ve negatif eleştiri bilinçli ideolojileri bile, sistem tarafından kendi lehine kullanılacak biçimde kabul edilmekten ziyade, sistemin içsel işleyişinin stratejik bir parçası gibi görünüyor. Belli uğraklarda, bazı tekil nesnelerde, mimarlık bu aşırı-belirlenmiş, çatışkılı durumu kendisi üretiyor; mimarlık, eskiden "toplumsal olan" dediğimiz buharın yoğuşmasına dönüşüyor. Dünya Ticaret Merkezi'nin (kendi kendinin replikası olan bir bina) ikizliği, daha kulelerin yapıldığı 1960'larda bile, belirmekte olan bilgisayarlı, genetik olarak ağlaştırılmış (*networked*) klonlama toplumunu haber veren bir işaretti. Sonraki onyılda, daha da derinden çatışkılı olan Pompidou Kültür Merkezi, kitle kültürünün bizzat kitleler tarafından felaket biçimde nihayetine erdirilmesini işaret ediyordu: resimler ve nakit parayla birlikte müzenin hem hammaddesi hem de ürünü olan yeni yetişen bir kültürel tüketici. Ve güncel mimarlık (Bilbao Guggenheim Müzesi, belki bir yazılım paketinden fırlamış, sonsuz sayıdaki olanaklı klon ya da

kimeradan yalnızca biri), izleyicisi herkes ve her yerde olan tümden sanal bir mimarlık gibi görünüyor – bir mimari *ready-made*'den (Duchamp anlamında) çok "zaten yapılmış" (*already made*) bir mimarlık. kendi kendinin şablonu olan saydam bir kupür.

Söyleşilerinde Baudrillard ve Nouvel, bu durumu ve faillerini anlamak, mimarlığın, felsefenin ve birlikte her ikisinin dilleri aracılığıyla bu durumun haritasını çıkarmak için olası yolları tekrar tekrar tartıyorlar (ve mimar ile filozof arasındaki bakış açısı kaymalarını kütüğe geçirmek; zihnin, sorun üzerinde yaptığı çalışmayı sırayla nasıl hissettiğini karşılaştırmak; ama aynı zamanda her ikisinin de ayrı ve soyut kısımlardan çok bütünün betimlenmesini yeğlediğinin farkına varmak, heyecan verici). Ancak kışkırtmaların, yanıtların ve yoklamaların amacı, mimarlığın birincil organı olduğu altyapı-üstyapı aygıtını hangi biçimlerde basitçe yeniden ürettiğini *préciser* etmek [orijinalde Fr.: belirlemek - ç.n.] değil (böylesi bir ideolojik yeniden üretimi anlatan anahtar sözcükler arasında "ekran mimarlığı" ve "klonlama mimarlığı", ayrıca "nötr" ve "global" gibi terimler sayılabilir). Baudrillard ve Nouvel, nesnenin kültür *içinde* değil de kültürün *yanı sıra* (kültürün yarı aydınlığında) ürettiği, belli bir özerk gücü ya da etkiyi de (durumu koyulaştıran, sahneyi karartan ve görünürlük ile saydamlığın hegemonik işleyişine çomak sokan bir güç) arıyorlar. Nesnenin bu niteliğini bazen nesnenin "sırrı" olarak, bazen "köktenliği" olarak, bazen de "harfiyeti" ya da tekilliği olarak adlandırıyorlar. Ama şu açık ki, bu alımlama, daha geniş ölçekteki "dışsal" etmenleri dışlayarak nesnenin estetik özelliklerine odaklanan herhangi bir alımlamanın tam tamına tersi. Burada tekil nesne daha ziyade –elbette çelişkinin kıvrımları arasından geçerek– kendine özgü kültürel yaşam alanını belirleyen koşullara erişim yolu.

Nouvel'in kendi yapıtı, iyi bilindiği gibi, kimliğini bir yüzey mantığında bulmuştur. Bir yandan, mimarlık, en eski taş cephelerden cam-çelik giydirme cephelere kadar, daima kütle ve ağırlığın yüzeyde maddiliğini yitirdiği bir çelişki oyunu oynamıştır. Diğer yandan, şimdiki bakış açımızda, yüzey mantığı, tüketim-iletişim kültürünün ve reklamcılığın kaygan ikiboyutluluğu tarafından bize verilmiş olduğunu anlamamız gereken bir algı mantığıdır. "Ekran mimarlığı?" "Klonlama mimarlığı?" Ya da tekil nesne. Ayrım, yüzeyin nasıl ele alındığında olmalı. Fondation Cartier projesi hakkında yorumda bulunurken Nouvel'in dediği gibi: "...cepheye baktığımda, gökyüzünün yansımasını mı, yoksa saydamlık içinde gökyüzünü mü gördüğümü bilemem... Sonra üç cam panel içinden ağaca baktığımda, ağacı önden, arkadan, saydamlık içinde mi gördüğümü, yoksa ağacın yansımasını mı gördüğümü asla bilemem. Ve –diyelim ki tesadüfen– cam panele paralel iki ağaç diktiğimde, ikinci ağacın gerçekten olup olmadığını ya da gerçek bir ağaç olup olmadığını bilemem."

Baudrillard'a göre yanılsamanın bu formu kendinden menkul değildir; "Mimarlıkta Hakikat ya da Köktenlik" denemesinde, bu yanılsamaya "yanılsamanın ve ayartmanın dramaturjisi" der. Algının böyle istikrarsızlaştırılması saydamlık ile görülebilir olanın diktatörlüğüne engel olur ve alternatif bir algı ortaya koyar – "gizli bir imge", saydamlığın altındaki bir tür direniş, ayak direme, ya da sapma (*refraction*) olarak duyumsanacak olan, neredeyse bedensel bir inat (Barthes'ın *punctum*'unu model gösterir). Öyleyse, hem bir kültürün nesnesidir, hem de kültürün en büyük tehdidi dir: Yitimden incinmiş, kazanımı bekleyen, ânın bir temsilidir ve anlık bir reddir.

Tekil nesne derinlemesine çelişkilidir ve söyleşi burada konumunun biçimini alır: Devam edemeyiz, devam etmeliyiz. Mimar, bir tekil nesneyi gerçekten üretmenin koşullarını düşünmeye girişir. Filozof ise hiçbir niyetin, ne kadar yoğun olursa olsun, hiçbir bireysel çabanın, tekilliğin gelişini garanti edemeyeceğinde diretir: "Fazla düşünmeyelim." her ikisi de, vaktinden önce gelen açıklığa karşıdır: Burada olduğunu biliyorum, ama göremiyorum; "önemli olan, aramış olmak". Tekil bir konu hakkında birbiriyle çatışan bu kadar çok şeyin söylendiği nadirdir. Böyle bir çatışkının böylesine üretken olduğu da.

K. Michael Hays

TEŞEKKÜRLER

Filozoflar ve mimarlar arasındaki karşılaşmanın inisiyatifi Maison des écrivains ve Ècole d'architecture Paris-La Villette'e ait. "Şehirde Geçitler" (Passerelles dans la ville) başlıklı bu proje, okulda ve okul dışında olay yaratan altı karşılaşma meydana getirdi. Bu metnin başlıca örgüsünü Jean Baudrillard ile Jean Nouvel arasındaki söyleşi oluşturmakta.

Kitap fikri ortaya çıktığında, yazarlar, düşünümlerinin bütününü çözülmeye doğru ya da daha ziyade kökten ve zorunlu tamamlanmamışlığa doğru götüren yinelenen "tekillik" (singularite) temasını derinleştirmek kaygısıyla söyleyişe devam ettiler.

Maison des écrivains'e, özellikle de bu harika "Şehirde Geçitler" fikrini ortaya atan ve hayata geçmesine ön ayak olan Helene Bleskine'e ve -bir karşılaşmanın tekilliği öncelikle konuşulmuş sözde aktarıldığına göre- böylesi nitelikli söyleşilerin aktarımını olanaklı kılan Paris-La Vilette Mimarlık Okulu ve yayınlarına teşekkür etmek isteriz.

Birinci Söyleşi

Köktenlik

Jean Baudrillard: Hiçlikle başlamayalım, çünkü mantık bakımından hiçliğin daha ziyade bir varış noktası olması gerekir. Köktenliği yazı alanında, kuram alanında kavrayabiliyorum, mimarlık alanında pek değil. Beni daha çok cezbeden mekânın köktenliği... Ama belki de hakiki köktenlik hiçliğin köktenliğidir. Kökten bir mekân, yani boşluk, var mıdır? Bunu bilmek isterdim, çünkü bir mekânı, kökten uzanımını göz önüne alarak (yani yatay ve dikey olarak) değil, her şeyin mümkün olacağı bir boyutta doldurmanın, örgütlemenin nasıl mümkün olacağını kestirmeye çalışmıştım bir keresinde. Ne var ki bazı şeyleri gerçek kılmak zorundayız... O halde, madem bir noktadan hareket etmemiz gerekiyor, Jean Nouvel'e son derece basit bir soru sormak istiyorum: "Mimari hakikat diye bir şey var mıdır?"

Jean Nouvel: "Hakikat"ten ne anlıyorsun?

J.B.: Mimari hakikat dediğim şey bir hakikat ya da bir gerçeklik değil, şöyle: Mimarlık göndermeleri, ereksellikleri, yazgısı, kipleri, prosedürlerinden ibaret midir? Yoksa aslında bunların hepsini aşıp başka bir şeyde, kendi ereğinde, ya da kendi ereğinin bile ötesine geçmesini sağlayan bir şeyde mi tükenir? Mimarlık, gerçek'in sınırının ötesinde var mıdır?

Birkaç tekil mimari nesneye dair...

J.B.: Mimarlığa hiç ilgi duymadım, mimarlık konusunda özel duygularım yok. Ama mekâna ve "inşa edilmiş" denilen nesnelerde bana mekân sarhoşluğu veren her şeye ilgi duydum, evet. Beni heyecanlandıran, daha ziyade Beaubourg,* Dünya Ticaret Merkezi, Biosphere 2 gibi binalar, yani tekil nesneler. Ama bunlar benim için tam olarak birer mimarlık harikası değil. Beni cezbeden, bu binaların mimari anlamı (*sens*) değil, tercüme ettikleri dünyaydı. İki kuleli Dünya Ticaret Merkezi gibi bir binanın hakikatini ele alacak olursam, orada mimarlık, daha şimdiden hiper-gerçek bir dönemin taslağının oluşmuş olduğu bir toplum bağlamını dört başı mamur bir biçimde dışa vuruyor, imliyor, tercüme ediyor. Bu iki kule iki adet delikli banda benziyor. Bugün birbirinin klonu oldukları, klonlama döneminin çoktan içinde oldukları söylenebilir. Zamanımızın öncelemesi (*anticipation*) miydiler? Mimar, gerçekliğin içinde değil de, bir toplum kurgusu içinde, önceleme yanılsaması içinde mi yaşar? Yoksa yalnızca, zaten orada olanı mı tercüme eder? "Mimari hakikat diye bir şey var mıdır?" sorusunu sana bu yüzden sordum, mimarlığın ve mekânın duyulurüstü (*supra-sensible*) bir yazgısı olup olmadığı anlamında.

---

* Pompidou (Kültür) Merkezi (Centre Georges Pompidou): Paris'in Beaubourg bölgesindeki yapıya genellikle sadece Beaubourg deniyor. - e.n.

J.N.: Soruna yanıt vermeden önce, bu söyleşinin, mimarlık hakkında alışıldıktan farklı bir tarzda konuşmak için istisnai bir fırsat olduğunu söylemek istiyorum. Biliyorsun, ben seni, işlevini bilfiil üstlenen bir entelektüel sayıyorum. Başka deyişle, her türlü çomak sokan soru, her türlü hakiki soru karşısında senin iddiaların var, kimsenin duymak istemediği sorgulamaların var. Bu akşam, bilmediğini söylediğin, pek ilgi duymadığın bir alanda seni iddialara kışkırtabilecek miyim, bilmiyorum. Geçenlerde kitaplarını yeniden gözden geçirdim ve mimarlıktan, on iki yıl önce ikimizin yaptığı bir söyleşide söz ettiğin kadar başka hiçbir yerde söz etmemiş olduğunu görmekten kıvanç duydum. New York ya da Beaubourg üzerine yazdıklarını bir kenara koyarsak, mimarlığı konu alan bir düşünceye karşılık düşebilecek şeyleri en çok o söyleşide buldum. Büyük projeleri temsil eden hilkat garibelerine ve bize epey sorun çıkartacak türden kökten konumlanmalara ilişkin düşüncelerinin bazılarını not ettim.

Mimarlıktan sınır olarak söz etmek –ki beni ilgilendiren bu– ancak bilme ile bilmeme arasındaki şu saçağa (*frange*) yerleşerek mümkün. Mimarın serüveni de bu. Ve bu serüven gerçek bir dünyada, uzlaşı imleyen bir dünyada geçiyor. Bir yerde şunu demiştin: Ayartma olması için uzlaşı olması gerekir. Mimarın mesleği, eşyanın tabiatı gereği, ayartma kipi etrafında dönen bir meslek. Mimarın durumu çok özel; o geleneksel anlamda bir sanatçı değil, beyaz kâğıt önünde düşünceye dalan biri değil, tuval önünde çalışan biri değil. Ben mimarı sık sık sinema yönetmenine benzetiyorum, çünkü aşağı yukarı aynı koşullar altında çalışıyoruz: Belli bir zaman içinde, verili bir bütçeyle, belirli kişiler için, bir nesne üretiyoruz. Ve bir takımla çalışıyoruz. Doğrudan ya da dolaylı olarak, güvenlik adına, para adına, hatta aleni bir sansür adına, sansürlenen kişileriz. Bizim meslekte

profesyonel sansürcüler var. Fransa'da bina tasarlayan bir mimara "Fransız bina sansürcüsü" diyebiliriz. Tamamen aynı şey. Sınırlanmış, sınırlı bir sahaya yerleşiriz. Buradan hareketle, bir özgürlük mekânını nerede bulabiliriz? Bu kısıtlamaları aşmanın yolunu nerede bulabiliriz? Şahsen ben bunu birçok şeyin eklemlenmesinde (*articulation*), özellikle de bir ön-düşüncenin (*pensée préalable*) formüle edilmesinde aradım. Şimdi "kavram" kelimesini kullanmalı mı, kullanmamalı mı? Ben ilk başlarda kullandım, felsefi olarak uygun bir kelime olduğunu biliyorum. Bu durumda, Deleuze'e göndermeyle, "algı" (*percept*) ve "duygu"dan (*affect*) söz ederek devam edebiliriz, ama mesele o değil. Mesele, kendi aralarında bir ilişki kurarak, tanınmayan bir yeri tanımlayan algıları sinerji –hatta bazen karşıtlık– içine sokacak çok özel bir stratejiyle, her projeyi bir kavrama ya da bir ön-fikre eklemlemek. Daima icadın, bilmemenin, riskin alanındayız. İşin altından iyi kalkılırsa, bu bilinmeyen yer belli bir sırrın yeri olabilir. Ve buradan itibaren bu yer şeyler için taşıyıcı olabilir; hâkim olunmayan, yazgıya dair, bile isteye kontrol dışı bırakılan birtakım şeylere aracılık edebilir. Kontrol edilen ile kışkırtılan arasındaki ölçüyü ayarlamak gerekiyor. Şimdiye kadar yapmaya çalıştığım tüm binalar bu üç şeyin eklemlenmesine dayanıyor. Ve seni de ilgilendirdiğini bildiğim bir nosyona gönderme yapıyorlar: yanılsama.

Yanılsama, sanallık ve gerçeklik

J.N.: Büyücülüğe soyunmuyorum, ama okunabilir olmayan bir mekân, adeta görülenin zihindeki devamı olan bir mekân yaratmaya çalışıyorum. Bu ayartma mekânı, bu sanal yanılsama mekânı –çoğu zaman kendileri de birer saptırma (*détournement*) olan– belirli stratejilere dayanıyor. Çevremdekilerden çok yararlanıyorum, beni

mazur gör, senden ve başka birkaç kişiden de çok yararlanıyorum. Sinema alanında olup bitenden de yararlanıyorum. Alan derinliğiyle oynadığımı söylememin nedeni, nerede duracaklarını asla bilmediğim bir dizi filtreyi öne çıkarmaya çalışmam – bir tür hikâye içinde hikâye. İşte ama orada zihin işlemeye başlıyor. Bütün bunları ben icat etmedim: Japon bahçelerine bak; daima bir kaçış noktası, bahçenin sonrasında devam edip etmediğini bilmediğimiz bir nokta vardır. Bu tür şeyler yapmaya çalışıyorum. Perspektif olgusunu ele alırsak, ufkun üzerine bir ızgara oturtarak (Tête Défense için çizdiğim proje), Alberti perspektifinin mantığını aşmaya yönelik bir girişimde bulundum. Başka deyişle, öğeleri öyle bir biçimde düzenlemeye çalıştım ki, hepsi belli bir ilerleme içerisinde okunabilsin ve duruma göre ölçek de, mekânın bilincine varılmasını sağlamak için, bu ilerlemenin ritmine göre oynamalar göstersin. Bu sınırların dışına çıktığımda ne oluyor? Bina ufuk ile gözlemci arasında değil, ufukta yazılı (*inscrit*), dediğimde ne oluyor? Buradan hareketle, bina maddiliğini yitirdiğinde ne olup bitiyor? Maddesizleşme seni de ilgilendirebilecek bir nosyon olmalı, "sonsuz gökdelen" (*tour sans fin*)** de bir başkası. Tekrar söyleyeyim, bu benim icat ettiğim bir nosyon değil. Sanırım Deleuze *Proust ve Göstergeler*'de bundan başka türlü söz etmişti. Duyulur olanın algısını maddeye değil, maddesel-olmayana geçmeye kışkırtan o saptırma, mimarlığın benimsemesi gereken bir nosyon. Demek ki, bu gibi nosyonlardan hareketle, görülenden fazlası yaratılabiliyor. Ve bu "görülenden fazlası" kendini kimi yerlerde açığa vuruyor. Mimarlığın sinemadan ödünç aldıklarından söz edersek, Paul Virilio'nun hatırlattığı gibi, sekans (*séquence*)

** Jean Nouvel'in Paris kent merkezi dışında La Défense bölgesi için tasarladığı "Tour Sans Fin" projesi. Uluslararası yarışma ödüllü proje hiçbir zaman uygulanmamıştır. - e.n.

nosyonu çok önemli. Başka deyişle, mecburi bir güzergâhla, ya da bilinen güzergâhlarla ilişkili olarak, yerinden edilme, hız, bellek gibi nosyonlar, bir mimari mekânı, yalnızca görülenden hareketle değil, duyarlı bir şekilde birbirine eklemlenen sekansların ardışıklığında bellenenden hareketle oluşturabilmemizi sağlıyor. Ve buradan hareketle, mekân algısı içinde, yaratılan ile en başta orada varolan arasında birtakım kontrastlar var.

Versailles Tiyatrosu'na tamamen nötr, ham, bezemesiz, taştan bir koridordan girilir; koridor birdenbire dekor, ince işçilik bakımından muhteşem bir şeye açılır. Bu tiyatronun tasarlandığı, hayal edildiği, gerçekleştirildiği dönem, az önce tarif ettiğim fenomenin başlangıcını ucundan gösterir bize. Bugün artık orada değiliz, bu nosyonları aşmamız gerekiyor; kontrast, eklemleme (*enchaînement*) ya da uzatma (*prolongement*) nosyonlarını mimari projenin temel kavramları olarak almamız gerekiyor. Aynı zamanda, büyücülük anlamında, sanal mekân nosyonuyla oynamamın nedeni, mekânın ve mimarlığın, gözle bilincine varılan bir şey olmasıdır. Yani gözün görme yoluyla kapsayabileceği her şeyle oynanabilir ve göz kötüye kullanılabilir. Dahası, bizzat kültür bu kötüye kullanmayla sık sık oynamıştır. Fondation Cartier Binası gibi bir yapıda (orada gerçek görüntü ile sanal görüntüyü isteyerek karıştırıyorum) bunun anlamı şu: Aynı planda gördüğüm şey sanal görüntü mü, yoksa gerçek görüntü mü, asla bilemem. Binadan daha büyük olan cepheye baktığımda, gökyüzünün yansımasını mı, yoksa saydamlık içinde gökyüzünü mü gördüğümü bilemem... Sonra üç cam panel içinden ağaca baktığımda, ağacı önden, arkadan, saydamlık içinde mi gördüğümü, yoksa ağacın yansımasını mı gördüğümü asla bilemem. Ve –diyelim ki tesadüfen– cam panele paralel iki ağaç diktiğimde, ikinci ağacın

gerçekten olup olmadığını ya da gerçek bir ağaç olup olmadığını bilemem. Bunlar seni mimarlığın mutfağına götürmek için birtakım oyunlar; asla ifşa edilmemesi gereken, ama arada sırada söz edilmesi gereken bir mutfak. Bunlar mimarın sanal ya da zihinsel bir mekân yaratma araçları, duyuları kötüye kullanmanın bir tarzı, özellikle de bir istikrarsızlık bölgesi muhafaza etme tarzı.

İstikrarsızlık bölgesi?

J.N.: Sinema yönetmeninin yapımcıyla konuştuğu gibi, mimar olarak işverenle konuştuğunda, işveren sana metrekare fiyatıyla, yüzölçümüyle, işin yapılabilir olup olmadığıyla, burjuvayı şoke edip etmeyeceğiyle vb ilgili bir sürü soru sorar. Ama bir de söylenmemiş kısım vardır. Söylenmemiş olanın (*non-dit*) kategorisine ait olan bu kısım daima vardır, bu da oyunun parçasıdır. Ve bu söylenmemiş, etik düzlemde fazladan bir şeydir, satılacak ya da değiş tokuş edilecek şeyle ya da ekonomik nosyonlarla ters düşen bir şey değildir, ama yaşamsal bir anlamı vardır. Bütün mesele oradadır. Çünkü bir işlevselliğin tercümesinden, ekonomik bir durumun sonucundan ibaret bir mimari nesnenin anlamı olamaz. Dahası, senin şu New York'la ilgili metinlerinden birinde, çok sevdiğim bir pasaj vardır; bu şehrin, mimarlığın hakiki biçimi olan şiddetli, vahşi, dolaysız bir mimarlık biçimini tercüme ettiğini ve bir eko-mimarlığa ya da nazik bir mimarlığa ihtiyacın olmadığını, bunun yaşamın gücüyle karşıt olacağını söylediğin pasaj. Benim söylediğim bununla illa ki çelişkili değil, ama istikrarsızlık bölgeleri muhafaza etmeye ihtiyaç var, çünkü her zaman New York'ta değiliz.

J.B.: Mutabıkım, belki bir tek "uzlaşı" gibi terimler hariç... Ayartmanın uzlaşı olduğunu söylüyorsun, ben bundan kuşkuluyum...

J.N.: Bunu mimarlıktan söz ederken sen demiştin...

J.B.: Mimarlık, görünür (*visible*) ve görünmez (*invisible*) terimleri aracılığıyla ele alınabilir, muhakkak, bu bir tarz. Ben mimarlıktan pek söz etmem, ama mimarlık tüm kitaplarımda alttan alta söz konusu... Bu görünmezlik hikâyesi konusunda seninle tamamen mutabıkım. Senin yaptığın şeyde çok sevdiğim, yaptığın şeyin görülmemesi, şeylerin görünmez olması, kendilerini görünmez kılabilmeleri. Yanına gelince görülüyorlar, ama hegemonik görünürlüğü, yani bize tahakküm eden, her şeyin dolaysız olarak görülebilmesini ve dolaysız olarak deşifre edilebilmesini isteyen sistemin görünürlüğünü, etkin biçimde boşa çıkardıkları ölçüde, görülmüyorlar da. Senin tasarladığın mekânla birlikte mimarlık, hem yeri hem de yer-olmayanı (*non-lieu*) yaratıyor. Bu mimarlık aynı zamanda bu anlamda bir yer-olmayan ve dolayısıyla bir tür beliriş biçimi yaratıyor. Ve bu bir ayartma mekânı. O halde o gün söylediğim şeyi geri alıyorum: Ayartma uzlaşı değildir, düellodur. Bir nesneyi gerçek düzenle, onu çevreleyen görünür düzenle, karşı karşıya getirmek durumundadır. Eğer bu düello yoksa (bu etkileşimle ya da bağlamla ilgili bir şey değil) ayartma gerçekleşmez. Başarılı bir nesne, kendi öz gerçekliğinin ötesinde varolma anlamında başarılı bir nesne, bir düello ilişkisi yaratan bir nesnedir; sapmadan, karşıtlıktan, istikrarsızlıktan yolu geçebilen, ama bir dünyanın sözümona gerçekliği ile kökten yanılsamasını yüz yüze getiren bir ilişki.

Kavram, kararsızlık ve baş dönmesine dair

J.B.: Öyleyse köktenlikten söz edelim. Ségalen'in deyişiyle, şeylerin kökten egzotizminden, yani baş dönmesine neden olan kendi öz kimliğine uzaklıktan söz edelim; her tür duygunun, kavramın,

beklentinin, her şeyin devreye girebildiği, ama çözülmeyen, kararsız bir şey olan baş dönmesi. Bu anlamda mimari nesneler, ya da en azından seninkiler ya da daha yaban başka mimari nesneler, göndergesiz bir mimarlığın nesneleridir, evet. Bu onların "kimliği belirlenmemiş" ve kesinlikle belirlenemeyecek birer nesne olma nitelikleri gibi geliyor bana. Burada yazı, kurgu, mimarlık ve elbette başka birçok şey arasında yeniden bağlantı kurulabilir, hem de zorlama benzetmeyle değil. İster bir toplumun, bir olayın çözümlenmesinde olsun, ister şehircilikle ilgili bir bağlam söz konusu olsun, olayı seçmek elimizde değil, yalnızca kavramı seçebiliriz. Ve bu seçme hakkımız saklı. Kavram seçimi, bağlamla çatışmaya girmesi gereken bir şey; bir binanın, bir kuramın vb alabileceği tüm (olumlu, işlevsel) anlamlarla çatışmaya giren bir şey. Deleuze kavramı kendi tarzında tanımlamıştı, antagonist bir şey olarak. Verili olduğu, görünür olduğu, deşifre edilmiş, medya ya da başka sesler tarafından aşırı-belirlenmiş (*surdéterminé*) olduğu biçimiyle olaya göre, kavram olay-olmayanı (*non-événement*) yaratandır. Sözümona "gerçek" olayın karşısına, ne olursa olsun, kuramsal ya da kurgusal bir olay çıkardığı ölçüde olay yaratır. Yazı için bunun nasıl olacağını görebiliyorum, ama mimarlık için pek göremiyorum. Senin yaptığın işlerde, sözünü ettiğin bir tür yanılsama etkisinde bunu hissedebiliyorum, ama sahte yem (*leurre*) ya da göz aldanması anlamında yanılsama değil (yani elbette bu anlamda yanılsama, ama simülasyon anlamında yem değil), şeylerin yansımasının ya da ekranın yansımasının ötesine geçebilen bir şey anlamında. Bugün, her yanımız ekranlarla çevrili halde yaşarken, ekran gibi işlemeyen ve saydamlık etkisi yapan ama saydamlığın diktatörlüğünü uygulamayan bir yüzey ya da yer nadiren yaratılabiliyor. Bu konuda belki terminolojik bir ayrım yapmalıyım. Yanılsama sanal değil; kanımca sanal, hiper-gerçekliğin, yani dayatılmış saydamlığın görünürlüğünün, ekranın mekânının,

zihinsel mekânın suç ortağı. Yanılsama ise bambaşka bir şeye işaret ediyor. Bana öyle geliyor ki, senin tüm yaptıkların, ekran üzerinden bir başka mimarlık. Ve böyle olması gerekiyor, çünkü evrik bir evren. bir anti-evren, bir karşı-olay gibi bir şey yaratmak için, bu doluluğu. bu tam görünürlüğü, şeylere dayatılan bu aşırı-imlemeyi (*sursignification*) kesinlikle kırmak gerekiyor. Ve diğer yandan, şu bağlam konusunda, mimarlık bir toplumsal gerçekliğin ifadesi ya da sosyolojik ya da politik dönüştürücüsü olmaya ayartıldığı zaman –ki bu sözcüğün kötü anlamında bir yanılsama– toplumsal ve siyasal verilerin, şeyleri koşullandırabilen ne varsa hepsinin, akıbetinin ne olduğunu bilmek isterdim. Bir bakıma, mimarlık siyasal bir programa karşılık vermek ya da toplumsal ihtiyaçları karşılamak istese bile bunu asla yapamayacaktır, çünkü, ne mutlu ki, diğer tarafta aynı zamanda bir kara delik (*trou noir*) olan şey var. Ve bu kara deliğin anlamı, basitçe "kitleler"in her durumda orada olmaları ve alıcı, bilinçli, yansımalı (*réfléchi*) falan olmamaları. Kara delik, inşa edilmiş olan her şeyin son derece sapkın bir operatörü (*opérateur*). Bu durumda mimar yine ne istiyorsa onu isteyecek, söylemek istediğini imlemeye çalışacaktır, ama yolundan döndürülecektir. Gerçi sen bunu istiyorsun, istikrarsızlaşmayı da ve haklısın. Sonuçta bu her durumda gerçekleşecek, bundan bahsetmiştik. Bu siyaset için ve diğer tüm kategoriler için de geçerli: Öyle bir şey var ki ortada, hiç'in kendisi; diğer yandaysa hiçbir şey yok. Çünkü doluluğun, kitlelerin, nüfusun, istatistiklerin görüldüğü yerde daima saptırma var. Bu, örneğin bir mimarlık ya da sanat eserinde, hem kullanımını dönüştüren, hem de sonunda bu esere ilk başta verilen anlamı dönüştüren bir operatör saptırması. Ve bu ister sanatta olsun ister başka alanda, verili bir anda tekil nesne, onu yaratmış olanın bile anlayamayacağı, aklımıza takılan ve bizi ayartan şu gizeme teslim olacaktır. İyi ki böyle, çünkü bu sayede bu kadar dolu, bu kadar belirlenmiş,

bu kadar işlevsel bir evrende yaşamaya devam edebiliyoruz. Bu içsel saptırma gücü olmasa dünyamız yaşanmaz olurdu ve bunun sosyolojiyle hiç alakası yok. Tersine, sosyoloji resmi davranışları, istatistiğe dönüştürmeden önce kaydeder ve etiketler. Yani mimari nesneyi biraz görelileştiriyorum: İnsan bir şey yaratırken, yarattığının belli bir yönü/anlamı (*sens*) olmasını da istiyor, her ne kadar gerçeklik ilkesi ya da hakikat ilkesi olmasa da. Nesnenin gönderildiği kimselerin tarafında bir tür ölümcül saptırma, bir ayartma olacağını bilmek gerekiyor. Ve kendi kendileriyle özdeş olduklarına inanan şeyler ya da kendi kişiliklerileriyle, kendi dehalarıyla özdeş olduklarına inanan insanların saptırılmasını, istikrarsızlaştırılmasını ve ayartılmasını sağlamak gerek. Zira ayartma daima bu yönde, en genel biçimiyle gerçekleşiyor, buna inanıyorum. Ama bu yeni teknolojilerin, enformasyonun ve medyanın sanallaşmış (*virtualisé*) dünyasında, bu deşifre edilemez ikili ayartma ilişkisinin eskisi gibi olup olamayacağından emin değilim. Sözünü ettiğin sırrın başka tür bir evren tarafından tamamen yok edilmiş olması da mümkün. Bugün sözü edilen sanal evrende mimarlığın artık tamamen yersiz olması, şeylerin hem ağırlığıyla, yerçekimiyle hem de yersizliğiyle (*non-lieu*), toptan saydamlığıyla oynayan bu simgesel biçimin ortadan kalkmış olması da mümkün. Artık toptan ekranın içindeyiz ve burada mimarlık sorunu kendini başka türlü ortaya koyuyor. Belki de bu evrenle tamı tamına karışan tamamen yüzeysel bir mimarlık var; sıradanlığın, sanallığın mimarlığı, özgün olabilen, ama artık aynı kavrama ait olmayan.

Yaratıma ve unutmaya dair

J.N.: Mimarlığın büyük zorluklarından biri, hem var olmak, hem de kendini çabucak unutturmak zorunda olması. Bu demek oluyor ki,

yaşanan mekân, devamlı temaşa edilmek için yapılmıyor. Mimarın. sorunu keşfettiği yerleri devamlı tahlil etmesi, onlara bakması, bu normal bir durum değil. Amerikan şehirlerinde benim hoşuma giden şey (onları model olarak göstermesem bile), onları mimarlığı düşünmeden, kendine ait bir tarihi olan şu estetik yanı vb düşünmeden katedebiliyor olman. Bu şehirlerde sanat, estetik, sanat tarihi, mimarlık tarihi falan gibi şeyler olmadan, bir çölde –ya da başka pek çok şeyde– dolaşır gibi dolaşılabilir. Bu Amerikan şehirleri adeta mekânın ilkel sahnesine dönmemizi sağlarlar. Elbette onları da yapılandıran çeşitli gerçeklikler var, ama bu şehirler orada oldukları halleriyle, yani katıksız bir olay, katıksız bir nesne olarak, mimari olma iddiasında değiller.

J.B.: Bu sanat için de geçerli, resim için de. Sanatta en güçlü eserler, artık sanat, sanat tarihi, estetik vb komedisini benimsemeyenler. Yazı kategorisinde de aynı şey. Bu aşırı estetize edilmiş boyutta anlam iddiasının, gerçeklik iddiasının, hakikat iddiasının kendini silmesini seviyorum. İyi bir mimarlık yapıtının bu işi kendi başına yapabileceğini sanıyorum; bu bir yas çalışması değil, bir kayboluş çalışması, ortaya çıkış kadar kayboluşa da hâkim olmak.

İşlevselciliğin değerleri

J.N.: Ama çevremizde epeyce bir istemsiz mimarlık yapıtı olduğunu da kabul etmek gerek! Ve koskoca bir modern ya da modernist tavırlar dizisi (terimin tarihsel anlamında) bu gerçek üzerinde temellenmiş. Estetik istemi olmadan estetik olan sayısız yer var. Ve bu veri mimarlıktan çok uzakta da karşımıza çıkıyor, bu işlevselciliğin değerlerinden biri. Bugün bir yarış arabasına baktığımızda, güzel olduğu için bakmıyoruz. 19. yüzyıla ait bir mimarlık yapıtı neyse odur, ama ömrünün dörtte üçünde estetik bir istemle belirlenmeksizin öyle

olmuştur. 19. yüzyıldan söz ediyorum, ama 20. yüzyıl sonunun sanayi bölgelerinden de söz edebilirim, çünkü onlar gerçekten kökten birer mimarlık yapıtı – tavizsiz, kaba, ne idüğü gayet belli bir cazibesi olan bir mimarlık. Ama senin mimarlık konusundaki fikirlerine geri dönmek istiyorum, zira birçok fikrin var. Örneğin şunu demiştin: "Mimarlıkta durumu tersinden ele almak ve kuralı yeniden bulmak gerek." Şunu demiştin: "Mimarlıkta kenardaki fikir stratejik bir minimumdur." Şunu demiştin: "Tüm nesnelerin arkasında şeytani olanın dehası (*le génie du malin*) vardır." Şunu demiştin: "New York dünyanın sonunun merkezidir." Şunu da: "Dünyanın sonu ütopyasını kurtarmak gerek, bu entelektüellerin işi." Sen bu iş için kolları sıvadın...

New York ya da ütopya

J.B.: Peki, New York dünyanın sonu, yani kıyametin merkezidir demek, onu aynı zamanda gerçekleşmiş bir ütopya olarak görmek demektir. Burada gerçekliğin paradoksuyla yeniden karşı karşıya geliyoruz. Kıyameti düşleyebiliriz, ama bu yalnızca bir bakış, gerçekleştirilemez bir şey, bütün gücü gerçekleşmemesinden gelen bir şey. New York, daha şimdiden tamamlanmış bir dünyanın şaşkınlığını veriyor (mutlak olarak kıyametsi, ama dikeyliği içinde dopdolu bir dünya) ve sonunda bir tür aldanma yaratıyor, çünkü bu vücut bulmuş, daha şimdiden gerçekleşmiş ve artık yok edilemeyecek bir dünya. Yok edilemez: Biçim oyununu oynamış, kendi ereğinin ötesine geçmiş, kendini kendi sınırlarının ötesinde gerçekleştirmiştir; burada mekân özgürleşmiş, yapısızlaşmıştır, artık dikeyliğe, ya da başka yerlerde olduğu gibi yataylığa, sınır oluşturmaz. Ama mekân belirsizliğe iade edildiğinde, tüm boyutlarıyla sonsuzluğa iade edildiğinde, hâlâ mimarlık var mıdır? Bizde bunun yerine başka bir şey

var, aşılamaz bir nesne, bir hilkat garibesi, yinelenemeyecek bir şey: Beaubourg. New York hepsinden üstün: Başka şeyler yapılacak, çok daha sanal başka bir evrene geçilecek, ama kendi kategorisinde bu şehirden, bu mimarlıktan daha iyisi yapılamayacak. Bu aynı zamanda bir kıyamet. Ben bu bütünüyle muğlak, hem felaket hem de ulvi şehir figürünü seviyorum, çünkü artık neredeyse kutsal bir güç edinmiş durumda.

J.N.: Ya şu cümlen: "Dünyanın sonu ütopyasını kurtarmak gerek, bu entelektüellerin işi..."

J.B.: Fikirleri kurtarmak gerekir mi sahiden? En azından bir biçimin olanaklılığını kurtarmak gerek. Biçim olarak fikrin olanaklılığını. Hakikaten de insan, bir son olan aşırı gerçekleşmiş bir şey karşısında esrimekten ve temaşa etmekten başka bir şey yapamıyor... Fikirde, fikrin zihinsel mekânında, kavramı yeniden bulmak gerek; beriye dönmek ya da kenara, diğer kenara geçmek gerek. Bir kez daha, mükemmel olan, ekran işlevi görüyor. Başka tür bir ekran. Deha her keresinde bu fazla mükemmel imgeyi istikrarsızlaştırmakta...

J.N.: Mimarlıktan ismiyle söz ederken şu şaşırtıcı sözü de söylemiştin: "Mimarlık nostalji ile had safhada öncelemenin karışımıdır." Hatırlıyor musun? Bu fikirler benim için hâlâ iş görüyor, gerçi on beş yıl olmuş... Senin için de öyle mi?

Nostalji ve önceleme arasında mimarlık

J.B.: İster anlam, ister dil düzeyinde olsun, hâlâ bir geribakış (*rétrospective*) içinde kayıp nesneye dönüğüz. Dili kullanıyoruz, ama dil aynı zamanda bir nostalji, bir yitirilmiş nesne. Kullanımı içinde dil etkin biçimde bir önceleme, çünkü daha şimdiden başka

bir şeyin içindeyiz... Bizim kendimize özgü yazgımız, şu iki gerçeklik düzeninin içinde olmak zorunda olmamız: yitirilmiş olanla karşı karşıyayız ve bizi bekleyen şeyi önceliyoruz. Bu anlamda sorunları asla açıklığa kavuşturamayacağız. "Bunu geride bıraktık" ya da "bu önümüzde" diyemeyeceğiz asla. Ama bunu anlamak zor, çünkü sonuçta modernite fikri geçmiş ile geleceğin birlikte var oldukları bir sürekli boyut fikri... Bu dünyada belki artık kendimiz değiliz – hiç olduk mu, o ayrı! Bütün bunlar belki de yalnızca bir beliriş biçimi. Bu bana herhangi bir biçim için geçerli geliyor: Biçim daima daha şimdiden yitirilmiştir, dahası, daima daha şimdiden kendi ötesine dönüktür. Köktenliğe özgü olan bu... Bu yitimde ve öncelemede kökten olmak – tüm nesneler böyle kavranmalı. Bütün bu söylediklerim bir şeyin "gerçek" olması olgusuna ve bir anlama, bir bağlama, bir özneye ve bir nesneye sahip sayılması olgusuna karşıt. Şeylerin artık böyle olmadığı pekâlâ biliniyor ve en yalın nesneler olduğuna inanılanların bile gizemli bir yanı var ki, bu onların köktenliği.

J.N.: Sana uzun uzadıya işkence etmemek için üç tane daha alıntıyı bir arada vereyim: "Mimarlık kuşkusuz mekânın yapıbozumu zemininde çalışmaktan ibarettir." Sonra: "Her şey eğridir." Bu benim için çok önemli bir cümle. Ve son olarak: "Kışkırtma fazla ağır basan bir ayartmadır." Bunu mimarlıktan söz ederken söylediğini belirteyim...

Ayartmaya dair (hâlâ): kışkırtma ve sır

J.B.: Neyse ki ben senin bütün metinlerini yeniden okumadım! "Her şey eğridir." En kolayı bu. Uçların olmadığı ya da uçların eğri bir aynada birleştikleri veriliyse, tüm şeyler bu anlamda kendi öz çevrimlerini tamamlar...

Kışkırtma-ayartma... Programlı bir ayartma olmaz, bu pek anlamlı değil. Ayartma yine de bu antagonizmaya, bu karşıtlığa dair bir fikri olmak demek olmalı, fikri olmak ve hatta onu hayata geçirmek... Ve elbette burada da, her türlü planlı hayata geçirme bir ters-anlam (*contresens*) olur. Ayartma programlanamaz ve inşa edilmiş şeylerin kayboluş etkisi ya da genel muğlaklık etkisi de resmileştirilemez. Gizli kalmak zorundadır. Sırrın düzeni –ki ayartmanın düzenidir– yalnızca kışkırtmada açıkça ortadadır; kışkırtmanın hemen hemen tam tersidir. Kışkırtma çelişki yoluyla, skandal ya da meydan okuma yoluyla görünür kılmaya çalışmaktır, sırrını saklaması gereken bir şeyi görünür kılmak. Sorun bu yasaya ya da oyunun kuralına varmak. Oyunun kuralı gerçekten de sırdır ve hiçbir aralık, hiçbir boşluk, hiçbir hiçlik olmayacak biçimde, hiç artık var olmayacak biçimde, her şeyin tam bir müstehcenlik içinde verildiği bizim dünyamızda sır gitgide zorlaşmakta. Ve hiç sırrın yeridir, şeylerin anlamlarını yitirdikleri, tanımsızlaştıkları yer; yalnızca tüm olanaklı anlamları alabilecekleri yer değil, belli kısımlarında hakikaten anlaşılamaz kalabildikleri yer. Ben her binada, her sokakta, olay yaratan bir şey olduğuna inanıyorum: Olay yaratan anlaşılamaz olandır. Bu, durumlarda ya da insanların davranışlarında da olabilir, açıklayamadığınız, programlayamadığınız bir şey. Mekânların özgürlüğünü, özgürlük mekânlarını düzene sokan şehircilik programları konusunda senin daha çok deneyimin var; bütün bu programlamalar tam bir ters-anlam. O halde sır, temelde, bizzat insanların sırrı salgıladıkları yerdedir. İnsanların ikili ve muğlak ilişkileri içinde de bir şeyin o anda değerli bir madde gibi yeniden anlaşılmazlaşması mümkündür.

J.N.: Kayboluş estetiğinden söz ederek devam edebiliriz, bu konuda da seni alıntılayacağım ama mimarlıkla ilgili değil. Yine de biraz

kışkırtacağım seni. Diyorsun ki: "Nihilist olmak üretim biçimiyle değil kayboluş biçimiyle ilgili takıntılı olmaksa, ben nihilistim." Şunu da diyorsun: "Kültüre karşı ne varsa ben ondan yanayım." Bu bizi belki de bazı güncel tartışmalara geri getirecek... Ben mimarlık konusunda aynı şeyi söyleyebilirim, mimarlığa karşı ne varsa ben ondan yanayım... Bunun gibi bir metne başlamıştım yirmi yıl önce: "Mimarlığın geleceği mimari değil." Bütün mesele, mimarlığın ne olduğu konusunda mutabakata varmak... ve nereye gittiği konusunda. Bütün mesele, kültürün ne olduğu ve nereye gittiği konusunda mutabakata varmak...

Mimarlığın başkalaşımları

J.N.: Mimarlık oldukça basit bir şey, bu konuda kendimi açıklayabilirim. Benim için, değerlendirilmesi gereken çok önemli bir durum var: Mimarlığın hedefi, ilk başta, içinde yaşanılan yapay dünyayı inşa etmekti. Bu bakımdan bu yüzyılda mimarlığın anlamı tamamen değişti. Bütün bunlar oldukça basit bir biçimde gerçekleşiyordu, özerk bir bilgi vardı, reçeteler vardı. Vitruvius, [onunki] bir reçeteler kitabıdır; bir binayı nasıl inşa edeceğini, sütun sayısını, oranları sana tam olarak söyler. Akademizm ise içeriğin kullanımını biraz iyileştirmekten ibaretti. Şehirleri nasıl yapacağın da söyleniyordu, farklı tipolojilerden yararlanılıyor, şehircilik sanatının reçeteleri vb veriliyordu. Sonra birdenbire insanlar yerini yurdunu değiştirdi, bunu sen iyi biliyorsun, herkes şehirlere geldi, şehirler patladı, genelde planlamaya dayanan belli kurallar korunmaya çalışıldı. Sonra bu kurallar da birbiri ardına patladı. Bir tür kentsel *big bang* yaşandı ve hazır reçeteleri kullanamaz olduk. Bu hazır reçetelere ya da Mimarlık'a dair ne varsa mutlak olarak abes hale geldi. Bu sistem yapısal bir modelle birleştirildiği anda saçmalaştı. Bu durumda, bu anlamda Mimarlık'a dair olan her şeye karşıyım. Yani o andan itibaren başka bir strateji içine giriliyor, artık

daha zeki olmak gerekiyor (olunabiliyorsa eğer). Her defasında tanı koymak, mimarlığın artık bir dünyanın yaratılması olmadığını, tüm gezegen üzerinde tüm şehirlere uygulanmış bir jeolojik katmanla ilişkili olarak var olduğunu göz önüne almak zorundayız... Artık mimarlığın amacı yalnızca bu birikmiş maddeyi dönüştürmek, değişikliğe uğratmak olabilir. Bu bazıları için tahammül edilmez bir şey; işten atılmış gibi hissediyorlar kendilerini. Böyle bir söylem tutturulduğu andan itibaren, belli bir ata kültürüne de karşı olunacaktır, banyo suyuyla birlikte bebek de atılacaktır, kısacası bu tür bir düşünüm çerçevesinde olumlu bir eylemde bulunulamayacaktır. Bazıları daha da ileri gidiyor: Şehrin türsel özelliğinin bu olduğunu ve yapılacak hiçbir şey olmadığını söylüyorlar. Senin bu tür bir yaklaşıma oldukça yakın olduğunu düşünüyorum, bunu anlayabiliyorum da. Ama bende hâlâ bir iyimserlik zemini var... Ben küçük dokunuşlarla, her müdahaleden sonra durumu her defasında daha olumlu kılma etiğine sahip olunabileceğine inanıyorum. Daha önce hesaba katılmamış, çoğu zaman rastlantısal olan şeyleri hesaba katarak, her defasında bir tür yer hazzı araştırmaya çalışılabilir; durumların poetikası, değerli kılınması için stratejiler yaratılabilir, tamamen rastlantısal unsurlar değerlendirilip, bunun bir coğrafya olduğu ilan edilebilir: "Bu güzel. Ve bunu size göstereceğim..." Bu bir açık etme estetiği, dünyanın bir parçasını alıp, "bunu kendi malım yapıyorum ve size başka bir biçimde görmeniz için veriyorum" deme biçimi. Bu yüzyılda mimarlık, ortak ölçüsü olmayan metafizik boyutlarla karşı karşıya geldi. Buna karşı *a priori* yapacağı hiçbir şey yok. Felsefe ve bilimle aynı durumda, yani artık yetişkin. Başka stratejiler bulmak gerekiyor.

Şu halde, yerin yazgısal boyutlarını, yapılacak şeyin hedefinden sapma olasılığını bilfiil hesaba katmak; belirli olasılıkları birer senaryo

gibi değerlendirmek ve yapılacak olanın henüz bilinmeyen bir oluşa açılacağını kabul etmek gerek... Bu hâlâ on okuldan dokuzunda öğretilen mimarlığın tersi. Bu, mimarlığa karşı bir tavır gibi görünebilir, ama bu doğru değil... Tıpkı şu senin biraz sert cümlen gibi: "Kültüre karşı ne varsa ben ondan yanayım."

Modernitenin estetiği

J.B.: Söz konusu olan, estetizasyon anlamında kültür. Ben bu estetizasyona karşıyım, çünkü her durumda bir kayıp söz konusu; eserlerin, yaratımların açık edebildiği, estetiği aşan sırrın kayıp nesnesi. Sır estetik olarak açık edilemez. Barthes'ın fotoğrafa dair söylediği gibi, sır "punctum"dur, yani açıklanamayan, aktarılamayan, hiçbir biçimde etkileşmeyen şey. Aynı zamanda hem orada olan hem de olmayan şey. İşte bu şey kültürde tastamam dağıtılmış, uçuculaştırılmıştır. Kültür her şeyin bütün olarak okunabilirliğidir ve dahası Duchamp adlı bir sanatçının çok basit bir nesneyi, pisuarı bir sanat nesnesi olarak transpoze ettiği zaman doğdu. Duchamp sıradanlığı estetik evrende olaya dönüştürerek, o evreni estetik olmaktan çıkardı; sıradanlığın orada yerden fışkırmasını sağladı, estetiği kırınıma (*effraction*) uğrattı, sekteye uğrattı ve paradoksal olarak çağımızın genel estetizasyonunun yolunu açtı. Dahası, Duchamp'ın resim âlemindeki bu *acting-out*'unun, bir devrim değilse de bir içe patlama olan bu şeyin, mimarlık evreninde bir eşdeğeri var mı diye düşünüyorum. Biçimler alanında da bir önce ve bir sonra var mı? Ve öyle ya da böyle, bu belli bir modernitenin; yani enerji olarak, varolan (*étant*) olarak düşünülen her şeyi (toplumsal düzen, toplumsal zenginlik, endüstri vb alanlardaki modernite güçleri) ilerleme fikriyle yönlendiren modernitenin sonudur. Sanatta bir tür sanat tarihi fikri,

sanatın öyle ya da böyle ilerlediği fikri; soyutlama yoluyla belli bir özgürleşmenin gerçekleştiği fikri, bir modernite orjisi izlenimi hâlâ vardı. Sonra, bu fikir ulvi estetik duyusunun aniden içe patlamasıyla, yani yere inmesiyle paramparça oldu. Sonunda, bu sır estetiği de ortadan kalktı ve kültürle karşı karşıya kaldık.

Kültür

J.B.: Kültür her yerde. Her halükârda kültür şu anda endüstrinin, teknolojinin bir muadili: zihinsel bir teknik; mimarlık hizmetleriyle, bütün o müzelerle vb donanmış zihinsel bir teknoloji. Bu hikâyeyle fotografi bağlamında ilgilenmiştim... Barthes tam da fotografiden söz ederken, bir fotoğrafın kafada, zihinlerde olay yaratmasına neden olan "punctum"u ortaya atmıştı. Fotoğrafın başka bir şey olduğunu, tekil bir ilişki olduğunu, mutlak bir tekilliği olduğunu söylüyordu. Fotoğrafın kalbindeki yersizlik (*non-lieu*), hiçlik olduğunu söylediği *punctum* ortadan kaybolmakta ve onun yerine bir fotografi müzesi yapılacak. Ve Barthes'ın fotoğrafın kalbinde dediği, fotoğrafın simgesel gücü dediği şu ölüm de ortadan kaybolmakta, bir anıt ya da bir müze biçimini almakta, üstelik bu sefer katı biçimde maddeye dökülmüş bir ölüm biçiminde.

Burada kültürün operasyonu var ve ben bu operasyona karşıyım, evet. Açıkça, hiç tavizsiz, hiç uzlaşmasız.

Kültürün bu sınırsız metastatik gelişimine kapılmış durumdayız; bu gelişim mimarlığı da büyük ölçüde içine almış durumda. Ama bu gelişim hakkında ne ölçüde yargıda bulunabiliriz? Bugün bir binada, bu sır kabilinden olanı, bu tekilliği ayrımsamak çok zor. Ben bunun gerçekten kaybolduğunu düşünmüyorum, bu biçimin yok

edilemez olduğunu, ama kültür tarafından gitgide daha çok yutulduğunu düşünüyorum. İstemli, bilinçli, olanaklı bir direniş var mı? Evet, herkes bunu yapabilir, ama bunun siyasallaşması zor. Bu direnişin kolektif, siyasal bir örgütlenmesi olabileceğini sanmıyorum. Bu daima istisna olacaktır ve senin yapacağın da bu anlamda daima "istisna" olacaktır.

Bir eser bir tekilliktir ve tüm bu tekillikler kültürün metastatik doluluğunda delikler, aralıklar, boşluklar vb açabilir. Ama bunların işbirliği yaparak, birleşerek diğer iktidarla kapışacak bir anti-iktidar oluşturduklarını göremiyorum. Hayır, muhtemelen kültürün düzeni içine kesinkes batmış durumdayız, olası bir kıyamete kadar.

Her şeyi aynı kavram altında toplayabiliriz. Ben hatta, almış olduğu biçimiyle, spekülatif boşlukta sonlanan politik ekonominin de (o da tamamen merkezden çıkmış, bir ekonomik gerçeklik ilkesi olmaktan çıkarak katıksız bir spekülasyon ilkesi haline gelmiştir) bir anlamda bir estetik olduğunu düşünüyorum. Peki, Walter Benjamin bu çözümlemeyi siyaset alanında yapmıştı zaten. Bu anlamda tüm davranışların ve tüm yapıların estetizasyonuyla karşı karşıyayız. Estetizasyon bir gerçeklik değildir, tersine, şeylerin değerlere dönüşmesi, karşı karşıya konulan biçimlerin oyunu olmaktan çıkıp değer almasıdır. Oyun anlaşılabilir değildir ve ona bir son anlam verilemez. O bir oyundur, bir oyun kuralıdır, başka bir şeydir. Genelleşmiş bir estetizasyondaysa biçimler birbirlerini tüketir ve değerlere dönüşür. Değer, estetik, kültür vb, bunların pazarlığı sonsuza kadar yapılabilir, ama değerin ve eşdeğerliğin düzeni içindeyiz, tüm tekillikleri tamamen yutan bir düzen içinde. Ben hiçbir şeyin kaçamadığı bu düzenin içinde olduğumuza inanıyorum, ama yine de birtakım tekilliklerin tekillikler olarak, belki çoğu zaman canavarımsı biçimler

altında, işleyebildiklerine inanıyorum. Örneğin senin sözünü ettiğin şu "canavarlar" biçimi altında. Benim ilgimi çeken, canavar biçimi altındaki mimarlıktı; şehre adeta mancınıkla fırlatılmış, başka yerden gelmiş şu nesnelerdi. Bir bakıma bu canavarımsı karakteri takdir ediyordum. Bu karakterin kültürel bir betimlemesi yapılabilir, Beaubourg bu toptan "kültüralizasyon"un sentezi gibi görülebilir ve bu anlamda ona tamamen karşı olunabilir. Ne olursa olsun, Beaubourg tarihimizin tekil bir olayı, bir canavar. Ve bir canavar iyidir, çünkü hiçbir şey kanıtlamaz.*** Bir canavardır ve bu anlamda bir tekillik biçimidir.

İster mimari olsun ister başka türden, bu gibi nesnelerin kendi programlarına sığmadıkları, verilen projeden kaçtıkları görülüyor... Bu başkalaşım tekil kişisel bir izlenimden de gelebilir, kimsenin istemediği bir birliktelik etkisinin sonucu da olabilir. Her durumda, söz konusu nesne (mimari olsun ya da olmasın) bu kültürellik içinde bir gedik açacaktır.

Bir mimari kahramanlık edimi?

J.N.: Mimarlık dünyasında Duchamp'ın eşdeğerinin neden olmadığı sorulabilir. Yok, çünkü oto-mimarlık (*auto-architecture*) yok. Skandal yaratan, dolaysız bir jest sayılabilecek ve kabul edilecek bir mimar yok. Kimi mimarlar bu sınırlarla çarpışmaya çalıştılar – postmodernitenin hareket noktası bu oldu. Venturi'nin bunu belli bir tarzda yapmaya çalıştığı söylenebilir: Olabilecek en az anlamlı yerde, Philadelphia banliyösünde, olabilecek en basit binayı, tuğladan, standart

*** "*Un monstre... ça ne démontre rien*": canavar (*monstre*) ile göstermek, kanıtlamak (*démontrer*) arasındaki etimolojik ilişkiye gönderme. - ç.n.

pencereli vs bir "temel" (*basique*) binayı aldı ve "işte bugün yapılması gereken mimarlık bu" dedi. Ve bu jest bütün kuramı imliyordu; mimari kahramanlık edimine karşı bir kuram ve beraberinde bir alay biçimi ki, bence Dadaist devrimin "zayıf" bir uygulamasıydı (Richter ölçeğine göre 1 ya da 2, Duchamp ise 7). Ama bu yöndeki tüm girişimler başarısız oldu, çünkü nesneyle araya böyle bir mesafe konulamıyor. Duchamp'ın pisuarı müzeografik bir mekânın içinde olmasaydı, onu nasıl ayırt ederdik, bilmiyorum. Okuma ve mesafe koyma koşulları gerekirdi ki, mimarlıkta bunlar yok. Bu tümüyle sıradanlaştırma ediminin, işverenin istemi dışında yapılabileceği söylenebilir belki. Ama sorun şu ki, bunu yaptığında ve tekrarladığında anlamsızlaşıyor. Edimin gerçekliği ve okunabilirliği kalmıyor, sonunda mimari edimin tümden ortadan kayboluyor.

J.B.: Duchamp'ın edimi de anlamsızlaşıyor, aslına bakılırsa, anlamsız olmak istiyor, anlamsızlığı istiyor ve kendine rağmen yineleme yoluyla anlamsızlaşıyor, tüm Duchamp yan ürünleri gibi. O, olayın kendisi, o biricik, tekil ve geçici. Sonrasında, sanatta da, ondan bir silsile, çünkü o andan itibaren tüm geçmiş biçimlerin hortlamasına kapı açılıyor, bir postmodernizm yani. Bu uğrak var oldu, o kadar.

Sanat, mimarlık ve postmodernite

J.N.: O halde çağdaş sanat konusundaki "değersizlik" (*nullité*) tartışması mimarlığa da uygulanabilir mi? Mimarlık alanına da taşınabilir mi?

J.B.: Bu soruyu ben sana sorayım.

J.N.: Bence sanatta ve mimarlıkta bir sınır arayışı ve bir yok etme hazzı var. Sen de yok etme nosyonundan olumlu olabilecek bir şey olarak bahsediyorsun. Bu sınır arayışı, bu hiçlik arayışı, bir olumluluk

arayışının içinde gerçekleşiyor, yani bir şeyin özünün arayışındayız. Bu öz arayışı algının sınırları türünden, görünür olanın terk edilmesi türünden sınırlara varıyor. Artık göz değil haz almayı sağlayan, zihin. Beyaz fon üzerine beyaz kare, bu bir sınır biçimi. James Turrel bir sınır biçimi. Değersiz mi? James Turrel'le birlikte bir mekâna varıyorsun, önünde bir monokrom var. Bu Klein'a göre bir adım önde mi? Seni bu sayede mi büyüledi? Hiçbir şey olmadığını biliyorsun, hiçbir şey olmadığını hissediyorsun, elini bile öteye geçirebilirsin ve nesneden büyüleniyorsun, çünkü bu bir şeyin özü. Turrel, oyununun anahtarlarını bize verdikten sonra aynı şeyi mavi bir gökle yapıyor. Şu sıralar bir yanardağ kraterine yaptığı düzenlemede, aşağıya uzanarak kozmos üzerine çizilmiş mükemmel daireyi görüyorsun. Bütün bu nosyonlar hiçlik sınırının arayışına dayanıyor. Venedik Bienali'nden çıktığında, bu hiçlik arayışının değersiz olana vardığını tespit ediyordun; yüz vakanın sekseninde bu eleştirel yargıyı seninle paylaşabilirim, ama sanat tarihinde minör eserler daima çoğunlukta olmuştur.

J.B.: Aslında bu hiçlik arayışı, tersine, bu hiçliğin bir varoluşu, bir değeri ve hatta, daha sonra onu ele geçirecek olan pazarı hesaba katmaksızın, bir üst-değeri olması isteminin estetize edilmiş hali. Bir bakıma tersi... Duchamp'ın jesti şeyleri anlamsızlığa indirgemekti, bir bakıma, daha sonra olup bitenden sorumlu değil o. Bu durumda, daha sonra başka herkesin bu "hiçlik"i ele geçirmesi ya da bu hiçlik üzerinden sıradanlığı, atığı, gerçek dünya olan bu dünyayı ele geçirmesi ve dünyanın sıradan gerçekliğini estetik nesneye dönüştürmesi; onların seçimi ve değersiz bu anlamda. Ama bu biraz sinir bozucu, çünkü ben değersiz olanın, "hiçlik"in bir aurasının olduğunu kabul ederim daha ziyade. Hiçlik de bir şeydir, adeta, tam da estetize edilmemiş olandır,

şu ya da bu biçimde herhangi bir estetizasyona indirgenemeyendir. Ben daha ziyade hiçlik ile değersizlik arasındaki gayet iyi örgütlenmiş stratejinin karşısına dikiliyorum. Warhol ve onunla aynı şeyi yapan (aslında aynı şey değil, tabii) arasındaki fark şu: O bir imgeyi alıyor ve onu bir biçimde hiçliğe indirgiyor, çünkü teknik ortam anlamsızlığı, nesnelliksizliği (*inobjectivité*), bizzat imgenin yanılsamasını açığa çıkarmasına yarıyor. Ama başka sanatçılar, yaratıcılar vb, tüm teknolojik ortamlar yordamıyla, bizzat bilim yordamıyla, tekniği yeniden estetik nesneler yapmak için kendi amaçları doğrultusunda kullandıklarında, estetik olanı yeniden üretiyorlar, Warhol'un yapabildiği şeyin tam tersini yapıyorlar, tekniği yeniden estetize ediyorlar. Oysa Warhol'un yaptığı, teknik aracılığıyla, tekniğin kendisini kökten yanılsama olarak açığa çıkarmak. Burada değersizlik terimi ikircikli, en iyi de olabilir, en kötü de. Ben hiçlik (*rien*) anlamında değersizliğe başlıca bir önem atfediyorum. Bu kayboluş sanatına varılabilirse, gerçekten de o zaman sanat söz konusu oluyor. Oysa görmemiz için verilen şeylerin çoğunluğuna hükmeden strateji (dahası, bu şeylerde görülecek bir şey yok), tam da bir tür toptan bilinçsizlik içinde, kültür denilen kolektif estetizasyon sendromu içinde, değersizliği gösteriye, estetiğe, piyasa değerine dönüştürmeye hizmet ediyor. Her şeyin aynı kategoriden olduğu söylenemez, ama istisnalar yalnızca birer an olabilir, Duchamp benim için öyle bir an (*moment*), Warhol bir başkası. Gerçi başka tekillikler de var, belki Francis Bacon vb, ama mesele sanatçı adları meselesi değil. Mesele şu ki, değerlerle ve estetikle doymuş bu dünyada bizi etkileyen şey daima yalnızca noktasal bir olay olacak. Bu durumda, artık sanat tarihi diye bir şeyin olmadığı, sanatın kendisinin kendi tarihi içinde geriye gittiği (değersizliğinin bir yönü bu), kendi tarihi içinde kendini tüketerek, siyasetçinin de diğer alanlarda yaptığı gibi, tüm biçimleri yeniden peyda ettiği görülüyor: şeylerin geriye

dönüklüğü (*rétroversion*), geçmiş herhangi bir eserin ya da üslubun ya da tekniğin vb, moda ve estetik terimlerinde hortlatılmasını mümkün kılan bitmeyecek bir yineleme evresi. İşte burada bitmek bilmez bir geridönüşüm içerisine giriliyor.

J.N.: Acaba 20. yüzyılın sanatla fazla dolup taşmış olduğu söylenemez mi? Çünkü bu yüzyılda biçimsel bir alanı yalıtmayı başaran her sanatçı büyük bir sanatçıya dönüştü. Şöyle bir kâğıt parçası ve biraz kül yetiyor; belki külle ilgili bir şey hissetmek, onu durum içine yerleştirmek, mesafelendirmek, kavramın verili olması için yetiyor... Kendi alanını bulmayı başaran sanatçı, yeri belirlenebilir, kimliği belirlenebilir bir sanatçıya, bir ticari değere dönüşüyor. Bu yüzyıl devasa bir keşif yüzyılıydı: duyumlama (*sensation*) arayışında, gerçeğin keşfi, duyumların keşfi, etrafımızdaki her şeyin keşfi. Bazıları başardı, bazıları başaramadı. Anlam ve kavramsal sanatın bunda çok parmağı oldu. Laurence Wiener bir mekâna dokunmadan bir cümleyi mekâna koyduğunda, her şey cümle ile mekânın ilişkisi içinde olup biter. Büyük bir olay değil, ama kendinde bir alan. Bu devasa keşfi yaşadık, herkes kendi değer sistemini bulabilir. Olaylar, olgular, modalar ve etkileşimler yaşadık, öyle ki, bazı dönemlerde daha ziyade yoksul sanat ya da Pop Art ya da kavramsal sanat vb içindeydik ve herkes hasat edebileceği şeyin arayışındaydı. Acaba bu keşfin tümü mü "değersiz"?

J.B.: Belki de sanat tarihi diye bir şey vardır, ilerlemeli bir tarih değil de, sanatın analitik yanını derinleştiren bir tarih; ve tüm soyutlama da sonuçta görünür dünyanın, nesnenin mikro öğelerine indirgenmesidir. Toplum bilimlerinde analitik hakikat arayışında yapıldığı gibi, bir tür primal geometriye dönüş. Tamı tamına aynı iş, görünüşlerin apaçıklığından şeylerin temel fraktalliğine geçtik. Bu soyutlamanın tarihi ve bu araştırma çizgisi dosdoğru başka bir boyuta varıyor, bu

boyut artık görünüş ve görünüşler stratejisi boyutu değil, nesnenin ve dünyanın derinleştirilmiş analitik bilgisine odaklı, ama bir biçimde duyulur ilişkiye son veren bir gereklilik. Duyulur olanın soyunun tüketilmesi. Ama bu yine de bir arayış, buna katılıyorum.

Buraya varıldığında bir anlamda her şey bitiyor. Kanıtlar, algılar yapay olarak yeniden kurulabilir; ama hayati ve belirleyici edim soyutlama. Sonrasında, artık bir anlamda bir biçimler dünyasında değil, bir mikro-dünyadayız. Hatta sanat bilimsel keşfi önceledi, fraktal olanda, geometrik olanda gitgide daha ileri gitti. Tüm duyarlık, tüm algı ortadan kalktı demek istemiyorum. Herhangi biri için, herhangi bir nesne için, estetik değil de tekil bir ilişki içinde olmak, *punctum*'la yabanıl bir ilişki içinde olmak her zaman mümkün, herkes bunu yeniden bulabilir... Artık sözde estetik dolaylamaya (*médiation*) ihtiyaç yok. Sanatçı, tekilliğin alanını kendine mal eden ve pazardan ve bir yığın başka şeyden geçerek onu etkileşim içinde yeniden sunan kişi. Ama herhangi bir bireyin herhangi bir nesneyle ikili ilişkisi (nesne en değersiz nesne bile olsa) tekildir, kendine ait bir güce sahiptir ve yeniden bulunabilir. Bunun kaybedildiğine inanmıyorum. Sorun bu anlamda duyulur olanla, yazgısal olanla ilgili değil. Yani şeylerle, görünüşlerle yazgısal ilişki yeniden bulunabilir, ama bugün bu ancak estetiğe, sanata vb karşı olarak bulunabilir. Toplumda, başka alanlarda, başkalıkta da ikili bir ilişkiyi yeniden bulabilirsiniz; ama bunun yolu ekonomik olandan ya da siyasal olandan geçmez, bunların zamanı geçti, tarihleri geçti, biz başka bir dünyadayız, bizim dünyamızda o aracı yapılar ya bütün pazarı ele geçirdiler ve bu durumda yok edilmeliler, ya da daha şimdiden kendi kendilerini yok ettiler ki, "sanat değersizdir" derken demek istediğim bu...

Gözün düş kırıklığı, zihnin düş kırıklığı

J.N.: Sen zihinde olduğu kadar gözde de düş kırıklığına uğramış değil misin? Biz okurlarına kör olmaktansa sağır olmayı tercih edeceğini, gözün senin için ne derece önemli olduğunu söylüyorsun. Ama paradoksal olarak belli bir boşluğun ya da yokoluşun seni ilgilendirebileceğini hissediyor insan. Sanat nesnesinin boşluğunu öncelikle bu dikizci (*voyeur*) ya da bakıcı (*regardeur*) yanınla ilişkili olarak düşünüyorsun, değil mi? [Robert] Ryman, [Ad] Reinhardt, seni entelektüel bir düzlemden önce duyulur düzlemde düş kırıklığına uğratmıyorlar mı?

J.B.: Tamamen katılıyorum. Bir başka ilkeden hareket ederek, bir görüntü ile bir metin arasında, yazı ile görsel arasında herhangi bir ilişki olduğunu düşünmüyorum. Yakınlık var, ama bu yakınlık, daima olduğu gibi, rastlantı sonucu ortaya çıkan karşılıklılıklar sayesinde, daha gizli bir ağ sayesinde algılanabilecek. Görüntü ve metin iki tekil kütük (*registre*), tekilliklerini korumak gerek. Aynı şey iki tarafta da gerçekleşebilir, biçimlerin oyunu her iki tarafta da rolünü oynayabilir, ama asla korelasyon halinde düşünülmemelidir bu. Benim için görüntüde fantastik bir şeyler kaldı. Herhangi bir görüntüde yabanıl ve fantastik bir şey hâlâ var, ben bu karakteri korumasını isterim; oysa bugün görüntülerin estetize edildiğini, gitgide daha çok sanallaştırıldıklarını, artık birer görüntü olmadıklarını görüyorum. Televizyon bir görüntünün tam tersi, artık televizyonda görüntü yok. Evet, bakıştan yana düş kırıklığına uğradım ve resim de bende tamamen aynı etkiyi yapıyor. Benim için bunlar teknik olarak, zihinsel olarak birer sentetik dijital görüntü, ama artık birer görüntü değil. Ama bir kez daha söyleyeyim, görüntünün ilkel yabanıl sahnesini yeniden kurmak mümkün, ama hiçlikten itibaren; sözcüğün *harfi* anlamıyla herhangi bir sezgi (*intuition*) görüntüyü

yeniden yaratabilir. Görüntünün bu *punctum*'unu, bu sırrını ben şahsen bazen fotografide buluyorum. Dolayısıyla hiçbir şey umutsuz değil, ama bizi çevreleyen bağlamsal dünyaya, her yandan çevremizi kuşatan görüntülerle ilgili olarak düş kırıklığı hissediyorum, evet.

J.N.: Ben "değersiz"in mimarlıkta karşılığı olduğu izlenimindeyim! Ve bir o kadar ezici, ama tam ters ölçüte göre; yani bugünün değersiz mimarlığını karakterize eden şey, dört vakadan üçünde, "pitoresk"lik (*pittoresque*). Ya da anlamdan ve duyarlıktan yoksun bir modelin yeniden piyasaya sürülmesi. Mimarlığın güncel dramlarından biri modelleme, klonlama. Çoğu zaman insan ne yapacağını bilemiyor, bağlam umutsuzluk verici. Yalnızca coğrafi bağlam, kentsel bağlam değil, insani bağlam da, iş verme, finans vb ile ilgili bağlam da umutsuzluk verici. Ve diplomalı mimarlar bu gerçeğe tosluyorlar. Bu bana Judd'un şu dediğini hatırlatıyor: "El Paso telefon rehberine baktım, iki bin beş yüz mimar varmış, ama ben El Paso'da mimarlık göremedim!" Birçok mimar modellerini ya dergilerden, ya girişimciden, ya da işverenden ödünç alıyor ve bu durumda *a priori* iç rahatlatıcı bir dizi parametreyi yeniden bulmak gerekiyor, çünkü mimarlık görülmek için yapılıyor ve çünkü dalgalanma yapmaması gerekiyor. Oysa bugün üretilen mimarlık yapıtlarının büyük kısmı, New York üzerine yazdığın metinde sözünü ettiğin basit, sağlıklı, yabanıl, kökten kurallardan hareketle yapılmıyor; çoğu zaman, tasarlayan için olsun, alıcı için olsun ya da inşa eden için olsun, en az sorun yaratan bir nesneler kolajı. İşte bu üç sebepten dolayı değersiz, değersiz, değersiz. Aradığımız başka bir şey.

Belki tam da Paul Virilio'nun gündeme getirdiği şu kayboluş estetiğinin arayışındayızdır. Ama illa ki Virilio'nun söz ettiği anlamda

değil, yani artık insanların değil enformasyonun dolaşımda olduğu enformatize edilmiş sanal mekânda; değil çünkü bütün bu nesneler anlamdan tamamen yoksun. Güncel olarak inşa edilen her şeyin başlıca karakteristiği bu ve paradoks şu ki, en şiirsel şeyler toplumsal düzlemde en dramatik şeyler. Yani en sahici ve en hakiki şeyleri Güney'de, zaruret dolayısıyla, ama aynı zamanda çok canlı bir kültürle ilişkili olarak yapıldığı yerde buluyoruz. Dolayısıyla mimarın konvansiyonuna karşılık düşen tepeden indirme, sahicilikten yoksun nesneler değil. Mimarlıktaki değersizlik sorunu sanat alanında da bir o kadar yakıcı bir biçimde ortada, ama elbette aynı temeller üzerinde değil.

Kayboluş estetiği

J.B.: Elbette, "kayboluş estetiği" (*l'esthétique de la disparition*) terimi üzerinde anlaşmak gerek... Kaybolmanın bin çeşidi var, ama en azından soyu tükenme (*extermination*) anlamındaki –Paul Virilio'yu düşündüren– kayboluş ile "ağlar" içinde kaybolmak olgusunu karşı karşıya koyabiliriz – bu hepimizi ilgilendiriyor ve bu daha ziyade bir uçuculaşma (*volatilisation*). Benim sözünü ettiğim kayboluş, başta gündeme getirdiğim değersizlik ya da hiçlik kavramını beraberinde getiren bir kayboluş; bir biçimin bir başka biçimde kaybolması, bir başkalaşma (*métamorphose*) biçimi: bir beliriş-kayboluş. Burada tamamen farklı bir oyun var, bu herkesin başka bir şeyin klonu ya da metastazına dönüştüğü ağlarda kayboluş değil, herkesin kaybolması gerektiği, her şeyin kendi kayboluşunu içerdiği bir zincirleme formlar dizisi. Her şey kayboluş sanatında. Onu ifade etmek için, ne yazık ki, yalnızca bir sözcük var ve aynı şey "değersizlik" terimi için de geçerli – farklı anlamlarda kullanılabilir.

Ve "hiçlik" terimi de öyle. Artık ne olursa olsun hakiki biçimde açık kılınamayan bir söylem alanına giriyoruz ve oynamak gerekiyor, oynamak zorundayız.

Modernite imgeleri

J.N.: Modernite için olumlu bir opsiyonun var mı hâlâ?

J.B.: Var mıydı ki?

J.N.: Evet, bir tane vardı ve belki seni yerinden sıçratacağım, çünkü bu senin kaleminden çıkma ve hiç nihilist değil, hatta oldukça iyimser bir fikir, zira moderniteden "refah eylemciliği" olarak söz ediyorsun.

J.B.: Hâlâ önceki bir hayattan bahsediyormuşsun gibi geliyor bana, bu müthiş!.. Refah (*bien-être*) belki de eski bir kavram, ben artık mutluluğun ötesinde olduğumuza inanıyorum. Sorun artık ihtiyaçlar, nesneler vb arasındaki tutarlılığı (belli bir mimarlık anlayışı da buna dayanıyordu) bulmak değil. Şimdi "değersizleştik", ama ağlarda kaybolmak anlamında. Artık mutlu olup olmadığımızı sormuyoruz. Bir ağda yalnızca zincirin parçası olursunuz ve bir terminalden bir başkasına geçersiniz. Bu anlamda "ayağınız yerden kesilir" (*transporté*), ama illa ki mutlu değilsinizdir.

Mutluluk sorunu, özgürlük sorunu gibi, sorumluluk sorunu gibi, modernitenin sorunları ve idealleri olan bütün bu sorunlar gibi, artık gerçekte sorulamıyor. Her durumda, yanıtlanacak biçimde sorulamıyor. Bu anlamda ben artık modern değilim. Modernite böyle bir bakış açısıyla, yani öznel olarak (ister modern bireyin öznelliği olsun, ister grup öznelliği) maksimum bir birikimin sağlanması

olarak düşünülürse, o zaman modernite, kendine koyduğu hedefi aştı belki de. Belki başarısız olmadı, tersine fazla başarılı oldu, bizi öteye fırlattı ve sorular şimdi kayıp nesneler alanına düştüler.

Görünür olanın biyolojisi

J.N.: Mimarlıktaki modernite nosyonları çok muğlak, çünkü tarihsel nosyonlarla ilintililer. Oysa modernite doğası gereği canlı. Ve ben inanıyorum ki, bugün öz kayboluşun estetik biçimleriyle ilintili. Okuyorum: "Her gerçek şey kaybolmaya hazırdır, tek istediği budur" ve mimarlık alanında ve mimarlıktan ötede, genel olarak tasarım alanında da bu "kurban" estetiği içinde olduğumuza inanıyorum. Ya da görsel olanın kurban edilmesi, diyeyim. Nereye kadar bilmiyorum, ama bu, bir tür minyatürleştirmeden, madde üzerinde gitgide artan bir tahakkümden geçiyor; maddenin kendisi en basit ifadesine indirgeniyor. Bu, bilgisayar gibi basit nesneler için geçerli: Bilgisayar, hayret verecek derecede minyatürleşmiş durumda, katot ışınlı (katodik) televizyon ekranıyla karşılaştırıldığında, yakında bir sigara kâğıdı kadar incelecek. Artık şeylerin nasıl olup bittiğini görmek istemiyoruz, yalnızca sonucu görmek istiyoruz. Artık geriye kalan yalnız bu. Başarıya ulaşıldığında geriye kalan tek şey eylem; oraya varmanın yolu siliniyor, ilginçliğini yitiriyor. Oysa bu yüzyıl kendine mekanist bir modernitenin aynasında bakmış ve şeylerin içine bakmaya hevesli olmuştu. Biz ise yalnızca sonucu görmek istiyoruz. Burada tedirgin edici bir mucize türü var.

J.B.: Yine de genetik kodun içini görmeye çalıştığımızı, genleri deşifre etmeye çalıştığımızı unutuyorsun. Bu unsurlar da görünür kılınmak isteniyor ve bunun mekanizmayla ilgisi yok. Araştırma ister biyoloji alanında olsun, ister genetik alanında, aynı fantazma söz konusu... Bu modernitenin vardığı nokta mı, yoksa bir yan uzantısı mı, onu

bilmiyorum. Belki şeylerin analitik kalbine doğru daha da yakına gitmek, bizzat maddenin içini, belli bir anda tamamen görünmez olan parçacıklara varana kadar açığa çıkarmak istemek, belki bu bizi aslında maddesel-olmayana (*immaterialité*) ya da her durumda artık temsil edilebilir olmayan bir şeye götürüyor: partikül, molekül vb. Pratikte biyoloji alanında olan da bizim için biraz böyle bir şey, ancak burada bu mikroanaliz, bu fraktalizasyon insan doğasına transpoze ediliyor... Bir bakıma modernite, kendini en basit unsurlarına indirgeyerek sonunda, görünmez olanın cebrine varacak.

J.N.: ...o görünmez olan ki, en önemli paradigması karmaşıklık.

J.B.: Artık "başka yerde" olan elementler, yani artık duyulur değiller, artık algı ya da temsil düzenine ait değiller, o anlamda. Başka yerden geldikleri anlamında, ikili bir ilişki içinde olacağımız başka bir biçimi gerçekten temsil ettikleri anlamda, "ötede" değiller. Eğer başka yerden gelen varlıklar ortaya çıksaydı, oyun yeniden mümkün olurdu, ama genetik kod düzeyinde, basit öğeler düzeyinde bir oyun söz konusu değil. Artık oyun değil, sonsuz kombinasyon var ve bu yolun sonuna kadar gidilecek, ama umutsuzluk içinde değil, tam tersi! Bu gerçekliğin bize sunduğu imgenin yarattığı kolektif bir büyülenme bile var, ama artık işin ucunda herhangi bir mutluluk ya da özgürlük fikri olduğu söylenemez. Bunlar ortadan kayboldular, bu analitik araştırma içinde uçuculaştılar. Peki, bu modernitenin sonu mu?

Yeni bir hedonizm?

J.N.: Şeylere ilişkin daha iyimser bir vizyon da olabilir... Özellikle de belli haz biçimleriyle ilişkili pratik sorunları (başlangıçtaki bu haz aşırılıklarla saptırılabilse bile) çözmemize izin verecek şekilde

maddeye hâkim olmayı başardığımız andan itibaren. Mobil telefon iyi bir örnek. Dünyanın herhangi bir noktasından dünyanın herhangi bir yerini arayabilirsin, tıpkı bugün bir cama yaslanarak onu saydam ya da saydamsız kılmanın, elini değdirerek onu ısıtmanın mümkün olduğu gibi, her şey birkaç milimetrelik yüzeylerde olup bitiyor... Bu teknolojik yenilikler yeni duyumlar ve belli bir konfor yönünde, yeni bir haz yönünde gitmekte, dolayısıyla o kadar da umutsuz değil!

J.B.: Ben umutsuzluktan bahsetmedim. Ben basitçe bu şeye yönelik bir çekim, bir büyülenme olduğunu saptıyorum... Büyülenme bir mutluluk türü müdür? Bana göre hava hoş, ama bu ayartmanın mutluluğu değil, başka bir şey. Bizi bu yönde daha da ileri gitmeye yönelten baş dönmesinin varlığı açık ve hepimiz buna kolektif olarak katılıyoruz. Ancak, bu keşfin sınırlarında bütünüyle yok edici nitelikte birtakım süreçler başlatmıyor muyuz, diye sormalıyız. Biyoloji alanında bile mikro-mikroya gidildiğinde ne oldu? Virüslerin tetiği çekildi. Belki oradaydılar zaten, ama biz onları yeniden etkinleştirdik, onların ortaya çıkmasına neden olduk. Onları keşfettik, ama onlar da bizi keşfettiler ve belki de bunun gibi, beraberinde ölümcül bir tersinebilirlik (*réversibilité*) getiren birçok ters tepecek süreç var. Artık hâkim değiliz. Ben burada peygamberi oynamıyorum, ama her analitik ilerlemenin dünyaya daha çok hâkim olmayı getirdiğini düşünmemek gerek, tersine, bilim bile gerçeğe gitgide daha az hâkim olduğunu kabul ediyor ve nesne artık son tahlilde var değil, kaybolmakta. Nerede aramalı onu? Bu biraz Aydınlanma'nın ideal nesnesiyle aynı şey: ilerleme, insan hakları, bütün bunlar... Orada nesnemiz vardı. Kaybettik değil. Bu bile hâlâ nostaljik bir vizyon. O kendini halletti, onu en nihai gerçekliği içinde zorladığımızda

dağılıp gitti. Ve artık yok, kayboldu, gitti. Belki ölümcül bir biçim altında geri gelecek, bilmiyoruz... Bugün tetiklenen, olumlu süreçlerden çok daha hızlı gittikleri bilinen olumsuz geometrik artışlı süreçlerin hepsi ne olacak? Sonuçta bilanço (eğer bilanço yapacaksak) bize tam bir muğlaklık sunuyor. Bu gerçekten modernitenin sonu. Modernite, olanaklı bir olumlu yönün hâlâ olduğunu düşündüğü sürece ve olumsuz olan da kendi olumluluğu içinde gitgide daha geride bastırıldığı sürece, hâlâ modernitenin düz çizgisi içindeydik. Araştırılan her şeyin muğlak, ikircikli, tersinebilir, geçici olduğu andan itibaren modernite biter – ve bu siyasal düzlemde de geçerli.

İKİNCİ SÖYLEŞİ

Mimarlıkta hakikate dair...

J.B.: Mimarlıkta hakikatten söz edilebilir mi? Hayır, en azından mimarlığın amacının ya da ereğinin hakikat olması anlamında, edilemez. Bir mimarlık yapıtının söylemek istediği, gerçekleştirmek, imlemek iddiasında olduğu şeyler vardır... Köktenliği nedir mimarlığın? Evet, mimarlığın köktenliği nedir? Bu soru "mimarlıkta hakikat" sorununa tahvil edilebilir. Bu hakikat, biraz mimarlığın söylemek istemeksizin ulaşmaya çalıştığı şey – istemsiz bir köktenlik biçimi. Başka deyişle, kullanıcının mimarlık yapıtıyla ne yaptığıyla ilgili, kullanımın yani kontrol edilemeyen bir oyuncunun egemenliği altında mimarlık yapıtının neye dönüştüğüyle ilgili. Bu düşünüm beni meselenin başka bir yanını dile getirmeye yöneltiyor: harfiyet (*littéralité*). Benim gözümde, harfiyet, teknik ilerlemelerin, toplumsal ve tarihsel gelişmenin ötesinde, olay olarak mimari nesnenin tamamen yorumlanamaması ya da açıklanamaması anlamına geliyor. Bu

nesne, ne söylüyorsa *harfiyen* söyleyen bir nesne. Yani söylediğinin bütününü kapsayan bir yorum mümkün değil. Peki, bu ne demek, harfiyen? Yeniden Beaubourg örneğini ele alıyorum. Beaubourg neden söz ediyor? Kültürden mi, iletişimden mi? Hayır, bence değil. Beaubourg akıştan, stoklamadan, yeniden dağıtımdan söz ediyor ve Piano ve Rogers'ın yapısı bunu harfiyen söylüyor. Harfiyen söylediği şey, taşıdığına inanılan mesajın neredeyse tam tersi. Beaubourg hem kültürü, hem de kültürü öldüren şeyi, kültürün yenik düştüğü şeyi temsil ediyor, yani göstergelerin birbirine karışmasını, aşırı-kaynaşmasını (*surfusion*), perfüzyonunu vb. Beaubourg'un mimari karakteri bu iç çelişkiyi tercüme ediyor, benim "harfiyet" dediğim de bu. Aynı şekilde, Dünya Ticaret Merkezi'nin kulelerinin de kendi başlarına New York şehrinin ruhunu (dikeylik) en kökten biçimiyle ifade ettikleri söylenebilir: Bu iki kule adeta birer delikli bant. Hem bizzat şehirler, hem de tarihsel simgesel biçim olarak şehri tasfiye eden şeyler: yineleme, klonlama. Birbirinin klonu olan iki kule. Bu şehrin sonu demek, ama çok güzel bir son: son ve sona erme. Ve hem simgesel hem de gerçek olan bu ereklilik, mimarın çizim halindeki projesinden, yani mimari nesnenin ilk tanımından çok daha ötede bulunuyor – bu ereklilik *harfiyen* söyleniyor.

Beaubourg tarafında bir tur daha...

J.N.: Beaubourg'un gerçekten kültürü imlemek isteyip istemediği sorulabilir... Beaubourg'a mimarlık dünyasından baktığında, Archigram'ın makine-kent kuramını somutlaştırmaya yönelik ilk girişimlerden biri olduğunu görüyorsun. Beaubourg bir anlamda işlevselci kuramların vardığı nokta: Burada mimarlık, binanın hakikatinin tercümesi olmak zorunda, yani bir tür hiper-hakikat

(*hyper-vérité*). Tüm iç organları ve sinirleriyle birlikte görülen bir iskelet, her şey hiç alışılmadık derecede göz önünde. İngiliz *high-tech*'i bu zirveye 60'lı yıllarda tırmanmıştı, ama Beaubourg kadar uzağa giden olmadı – belki bu türden bir sergileme çabasına girişen Lloyd's Binası hariç. Richard Rogers bu hareketi fabrikalarla devam ettirdi... Ama Beaubourg'un konseptinin en ilginç yanı, en başta, iç mekândaki özgürlüktü, mekânın bizzat tasarımındaydı. Sanata yuva olacak –ya da sanatı üretecek– bu makinenin işleyeceği umut edilebiliyordu. Orada mutlak olarak öngörülemez olaylar gerçekleşmeliydi. Bu düzlükler tamamlayıcılarla, desteklerle, hareketli uzantılarla yaşayabilirlerdi; her şey destek-tedarik (*support-apport*) diyalektiği içinde en iyi biçimde örgütlenmeliydi. Beaubourg öncelikle bir taşıyıcıydı. Ama sonra mekân "işlevsel" kılındı ve ilk anlamını tamamen değiştirdi. Hatırlayalım: Ocak 1999'da, bir onarım döneminde, cephe otuz metre yüksekliğinde ve yüz küsur metre uzunluğunda bir reklam fotoğrafıyla kaplandı. Beaubourg'un yapması gereken, serbest ya da kısa vadeye programlanmış olayları (dışsal, içsel, her türden olay) kapmaktı. Sözünü ettiğin içe patlama tamamen beklenmedik biçimde gerçekleşti. Yumurtayla birlikte olanaklar öldürüldü, mekânın olanaklarına ve tümden boşluğuna içkin olan olanakların oyunu öldürüldü. İç mekânda sıradan bölmelerle tamamen konvansiyonel bir mekânın yeniden inşa edilmesi, Beaubourg'u basit mimari taşıyıcı konseptinin tam ters yönünde gelişmeye zorladı. Öyle ki, kirişlerin üstüne, daha edepli görünsün diye, her türden endüstriyel ya da mekanik gönderme silinebilsin diye, G-string'ler koydular! Elliye yüz elli metrelik (epeyce geniş) düzlüğün bir duvarla bölünmesini isteyen itfaiyeciler iç mekândaki özgürlüğü kundakladılar. Mekân ortadan kesildi. Tek başına bu müdahale bile boruların sergilenmesindeki zorunluluğu –ve dolayısıyla anlamı da– ortadan

kaldırdı; artık iki duvar arasında merkezi bir göbekte de olabilirdiler. Ama ilk başta çok daha anlamlıydı! Bu taşıyıcı üzerinde çok hızlı bir ritimde oynanması gereken oyun oynanamadı ve Beaubourg taraklanmış taştan bir bina gibi yaşadı. Aşırı tüketim nesnesi olması, her sene inanılmaz sayıda ziyaretçinin akın etmesi, devasalığı vb, bu binanın çok çabuk tükenmesine neden oldu. Bu hızlı yaşlanma onun karakteri aynı zamanda. Ama mimarlıkta amaçlar ile gerçeklik arasındaki mesafenin devasa olduğunu görmek ilginç. Üstelik binayı –konseptiyle değil, şimdiki haliyle– muhafaza etmeye yönelen de, mimarlarından biri olan Renzo Piano. Bugün 70'li yılların enerjisini hayal etmek zor!

J.B.: Sonuçta Beaubourg, esnekliğiyle, ilk amacını gerçekleştirdi yine de.

J.N.: Hayır, rolünü oynayamadı, kaskatı bir bina olarak kaldı. Belki bir gün oynayacak... Ama kimse bu fazla tehlikeli, fazla spontane esneklikle oynamak istemedi. Her şey yeniden kadraja girdi, kapandı. 1930'da, dev pencereleri olan bir bina inşa edildiğini düşün, bugün ne olduysa o gün de o olurdu, yeter ki güzel manzaralı bir terası olsun... Elbette kentsel statüsü devam ediyor. Payanda kemerleriyle, nefiyle, "piazza"sıyla Beaubourg bir katedral gibi işliyor. Kamuya çağrı gibi: Gelin yukarı çıkıp Paris manzarası ve sanat tüketin! Bir tüketim çağrısı.

Kültüre yuva olmak

J.B.: Evet, hatta şeyleri peşinden sürükleyen bir esinti. Dahası, Beaubourg yerel düzeyde bir tür delik olarak, hava deliği olarak kaldı... Kültüre yuva ya da teşvik olması konusunda ben kuşkuluyum...

Bu mekânın, ilk başta tasarlandığı haliyle, çağırdığı başkaldırıyı nasıl yeniden bulmalı?

J.N.: Kurum başkaldırıyı kabul edebilir mi? Bilinmeyeni, öngörülemeyeni programlayabilir mi? Böylesine açık bir mekânda sanatçılara ölçek dışı olanın, müdahale etmenin koşullarını sunabilir mi? Sınır koymamayı kabul edebilir mi? Mimarlık bir şey, insanların hayatı başka bir şey. Zamanıyla aynı evrede olmayan bir mimarlık neye yarar?

J.B.: Yine de, mimarlığın –ya da şu veya bu binanın– kültürle, toplumla ilişkisinin ne olduğu etkin biçimde ifade edilebilse bile, "toplumsal" etkisi nasıl tanımlanacak? Toplumsal olanın olanaklı bir tanımının olmaması, tam da tanımlanamaz olanın mimarlığını üretecektir, başka deyişle, gerçek zamanın, rastlantısal olanın, toplumsal hayatı da harekete geçiren şu belirsizliğin mimarlığını. Bugün artık mimarlık hiçbir şeyi "anıtlaştıramıyor". Ama anıtlıktan da çıkaramıyor, o halde rolü nedir?

J.N.: Bu gerçek zaman ve rastlantısallık mimarlığını bazıları yapmaya çalışıyor. Biz de, aslında son derece dikkate değer olan, ama kimsenin istemediği metruk bir yerde, herkesin çirkin bulduğu bir endüstri yapısında, Seita'nın fabrikalarından birinde, bunu yapmaya çalışıyoruz. Bu, Marsilya'nın en popüler mahallelerinden birinde yer alan metruk bir fabrika-kent: "Mayıs Güzeli" (la Belle de mai). Seksen bin metrekarelik boş bir alan! Mekân boş ve tekinsizdi. Belediye bekçilik yapıyordu ve işgalciler yerleşmeye başlamıştı, ta ki bir gün oldukça spontan bir biçimde kültür insanları da (tiyatrocular, koreograflar, plastik sanatçıları) işe karışıncaya kadar. Ve orada, alışıldık biçimde kültüre, düzenli saatli programlara ve muhafazakâr işleyişe rezerve edilen binaların tam tersine, canlı bir kültür üzerine

kurulmuş açık bir kültürel mekân üretme iradesi apaçıktı. Mekân gece gündüz açık olacaktı, sanatçılar oraya gelip kalacak, orada yaşayacaklardı, bazıları grup olarak davet edilecek, yapımcıların davetiyle gelecek ve ortak eserler üretme fırsatı bulacaklardı. Projeyi ayrıcalıklı olarak genç sanatçılara, öğrencilere, yaratıcılara, işsizlere açarak, kültürlerarası bir boyutu olumlayarak bir tür yeni başlangıç yapma iradesi var. Ama bu tür bir program ve mimari projede finans sağlama, bakım yapma ve geliştirmede büyük zorluklarla karşılaşılıyor. Çözülmesi zor bir çelişki, çünkü projenin kökenindeki kişiler kurumsal bir işleyiş içine girmek istemiyorlar, ama bu köktenliği reddeden kurumlardan (ister şehir kurumları olsun, ister devlet kurumları) onay, izin istemek zorundalar. Yine de ben bu projenin, bugün bir kültürel mekân olması gereken şeyin dinamiği içinde yer aldığına inanıyorum. Aşırı merkezileşmiş, aşırı kurumsallaşmış yerler –ki başkalarını da gördük– steriller.

Modifikasyona dair: mutasyon ya da rehabilitasyon

J.N.: "Modifikasyon" olarak adlandırdığım şey konusundaki güncel tartışmanın hayati önemde olduğuna inanıyorum. Bu yüzyılda çok fazla, çok acele, çok kötü, nereye yapıldığına, nasıl yapıldığına bakılmadan inşaat yapıldı. Rekor bir zaman içinde çok sayıda şey üretildi ve yeniden üretildi: mekânlar, binalar, banliyöler, yer-olmayanlar (*non-lieux*). Şimdi bizim gibi bütün kuzey şehirleri aynı durumda: Büyüme pratikte bitti. Ama şehir ve banliyö mekânı, peyzaj vs sürekli modifikasyona tabi. Elimizde koskoca bir mimari malzeme var (inşa edilmiş, terk edilmiş, yeniden inşa edilmiş) ve bu malzemeyi ya değiştireceğiz, ya da yok edeceğiz – her durumda onunla birlikte

çalışmak zorundayız. Mesele, geçmişe ait belli sayıda göstergeyi korumak ya da terimin klasik anlamıyla "rehabilite" etmek ("burjuva ince zevki, pitoresk olanın özü" anlamında) değil. Mesele, işlenmemiş bir malzemeden yola çıkarak mimarlık yapmak, anlam ve öz yaratmak. Marsilya'da olup bitene bakarsak, yüzde sekseni tamamlanmış bir kültür kompleksi olarak değerlendirilebilecek bir endüstri yapısı görüyoruz. Sadece yapının tüm kullanımlarını değiştirmek ve içine farklı mimari nesneler koymak, ufak dokunuşlar yapmak ve mimari göstergeler yerleştirmek bile yerin anlamını tamamen değiştirdi. Bir örnek vereyim. Yapının yüz elli metre uzunluğunda ve kırk metre genişliğinde büyük çalışma mekânları vardı. Eskiden mekân makine ve aletlerle dolup taşıyordu, şimdiyse bomboş, görkemli. Bugün böyle bir kültürel mekânı her şeyiyle yaratmak imkânsız. Bu çok pahalı olur. Biz bu kentsel iç mekân-dış mekân bütününü şehrin parçası olarak değerlendirmeyi seçtik. İnsanlar burada küçük bir şehirdeymiş gibi yaşıyor. Biz mimari edimi, saptırılmış bir yapıya gelip yerleşmek olarak görüyoruz. Bu iç mekâna yeni bir şey yapmak da olabilir, çatıya ya da terasa da. Her durumda, bu çökelme (*sedimentation*) süreci mekânın yaratılması ve baştan aşağı nitelikle donatılması demek. Bu salt bir modifikasyon değil, bir mutasyon. Yer artık aynı şekilde yaşanmıyor, artık içeride aynı şeyler yok, ölçekle farklı biçimde oynanıyor, anlamı değiştiriliyor ve başta salt işlevsel muğlak bir hacim olan şeyden hareketle, ardı ardına türevler yoluyla, kimsenin mümkün olduğunu düşünmediği bir yeniden yaratıma ve yeniden doğuşa varılıyor. Bugün bu kentsel üretim sürecini teşvik etmek gerekiyor. Bu bize boyutla ilgili normların dışına çıkma olanağı veriyor; vazgeçilmez ve programlanamaz "fazla"yı kışkırtıyor – fazla büyük, fazla yüksek, fazla karanlık, fazla çirkin, fazla kaba, öngörülmemiş, kökten.

J.B.: Ama, senin deyişinle, bu mutasyon çoğu zaman kültürel bir tasarıyla birlikte gerçekleştiriliyor. Aslında "kültürel" denilen şey eninde sonunda birtakım polimorf (*polymorphe*) –kim bilir, belki de sapkın– etkinlikler!..

J.N.: Mutasyon gerçek bir mutasyon olmadığında sapkınlaşıyor, rehabilitasyon bu. Rehabilite etmek, terimin hukuksal anlamıyla, birisine, daha önce inkâr edilen niteliklerini iade etmek demek. Gerçekten de 60'lı yılların bütün ucuz konutları bugün "rehabilite" ediliyor, yani –yıllardır unutulmuş olan– bakımları yapılıyor, cepheye biraz renk veriliyor, birkaç küçük gölgelik ekleniyor; çevredeki toplumsal kentsel doku incelirken şiddet artıyor, böylece "gettolaşma" devam ediyor. İşlemediği bilinen bir barınma mantığında ısrar ediliyor, sonuçta sorunlar pekiştiriliyor ve daimileştiriliyor. Ve üstelik pahalıya mal olmaması için bu iş, giderleri en çok kısan girişimlere teslim ediliyor. Binayı dışarıdan yalıtıyorlar, iyileştirme yapıyor gibi görünüyorlar, ama aslında yaptıkları üstünkörü bir düzeltme: Ufacık bir dokunuşla binanın ömrü yirmi yıl daha uzatılıyor, oysa başlangıçta ucuz konutlara yalnızca yirmi yıl ömür biçilmişti.

J.B.: New York'un Lower East Side ya da Soho gibi bazı mahalleleri gibi, plansız gelişen büyük kentsel mekânlar son yirmi yılda burjuvaların, çoğu zaman sanatçıların, eline geçti. Bunlar bu mahallelerdeki hayatı ve genel görünümü değiştirdiler. Şimdi, bu bir rehabilitasyon mu, yoksa bir mutasyon mu? Bu tür bir mutasyon çoğu zaman mahallelerin mutenalaştırılmasıyla elele gidiyor, bu kolaylıkla görülüyor. Aynı şey Brezilya'da Salvador de Bahia'da da oldu: cepheleri kurtardılar, ama arkada her şey değişmişti.

J.N.: Örneğin Paris'i alalım. "Mumyalama" (*formolisation*) bu başkentin niteliği olageldi. Rue Quincampoix'da, ya da Marais'de, Saint-Paul civarında olduğu gibi, tarihsel niteliği olan bir dizi cephe korunarak arka taraflara yeni binalar yapıldı. Bunun tek bir şeye hizmet ettiği açık: Oradaki yoksul nüfustan kurtulmak ve ödeyebilecek durumdakileri oraya yerleştirmek. Kullanım biçimi kökten değiştirildiğinde ve gidişat daha çok mekân, daha çok haz yönünde, yeni nitelikler kazanma yönünde olduğunda ise, rehabilitasyon çerçevesinin dışına çıkılıyor. Mumyalama bunun tam tersi. Pencereler döşemelerle ikiye bölünüyor, küçük daireler parçalara ayrılıyor vs. New York'ta böyle değil. Orada endüstriyel mekânlar rüya evlerine dönüşüyor, yani üç yüz metrekarelik benzersiz yerlere. Modernitenin hijyenist kuramlarının tersine, otuz metre derinliğinde bir binada yaşanabiliyor, uçlar iyi aydınlatılıyorsa, merkezde görece karanlık yerlerin olması kabul edilebiliyor. Burada tanık olduğumuz şey rehabilitasyondan fazlası; yerin estetik okumasında gerçek bir kayma yaratan bir mutasyon. Burada bir masa, üç kanepe ve bir yatak, mekânın, eşyalar ve makinelerle dolup taşmış halindekinden farklı bir poetikası olmasına yetiyor.

J.B.: Senin kavradığın biçimiyle modifikasyon ilginç bir yaklaşım. Acaba bu genelleştirilebilir mi? Bundan bir siyaset çıkar mı?

J.N.: Bundan bir siyaset çıkması için "siyasetçilerin" bilinçlenmesi gerek... Her tür dönüştürme ediminin, modifikasyon ediminin, en az yoktan yaratım kadar önemli bir kültürel edim olduğunu anlayabilecek ve kabul edebilecekler mi? Mimarlığın kendini iç mekânda, derinleştirmelerin ve nüansların bu ayrıcalıklı yerinde, ifade ettiğini ve gitgide daha fazla içeriden alımlanması gerektiğini benimseyebilecekler mi? Tarih çökelmeler yoluyla, tamamlayıcılık yoluyla varılmış mimarlığın güzel örneklerini sunuyor. Belki de bunun en

ikna edici kanıtı Carlo Scarpa. İlk siyasi soru şu olacak: "Neyi yıkacağım? Neyi koruyacağım?" Fonda da kara ve karikatüral iki dönemin anısı: 60'lı ve 70'li yılların buldozerli yenileme çalışmaları, "her şeyi yıkacağım"ı; ve "formaldehit" döneminin "her şeyi koruyacağım"ı, yani "pastiş yapalım, mimari edimden tasarruf edelim"i.

Mimarlığın sebepleri

J.B.: Bugün her şey değişmek için tasarlanıyor; hareketli, esnek, açık uçlu düzenlemeler var. Başka her alanı olduğu gibi mimarlığı da enformasyon mantığından hareketle düşünmek gerekiyor. Bir de çokkültürlülük var, yani modernitenin –ya da transmodernitenin, bilmiyorum– çok istediği gibi, kimlik değiştirme olanağı, bilgisayarla her türlü avatarı oynatma olanağı.

Bu konuya son zamanlarda çok kafa yoruyorum; değişen (*changer*) şeylerle oluşan (*devenir*) şeyler arasında bir fark olmalı. Evet, değişim ile oluş arasında temelli bir fark var. "Oluşan" şeyler azlar, yanlış tanınmaya ve belki yitip gitmeye de açıklar. Oluş, değişim getirmekle, değişimi yerleştirmekle, her ne pahasına olursa olsun onu istemekle, insanları içinden çıkmayacakları bir değişim buyruğu altına sokmakla (örneğin modanın amentüsü bu) aynı şey değil. Şeylerin bir şey olması illa ki böyle olmuyor. Bir şehrin görünüşü değişebilir mi? Elbette şehre başka bir biçim vermek, onu değişikliğe uğratmak mümkün, ama yine bir şey "oluyor" mu o şehir? Şehirlerin zaman içinde şeyler "olduklarını" (*devenir*) söyleyebiliriz. Nostalji yapmak için değil, ama eskiden şehirler en sonunda bir tür tekillik kazanırlardı, şimdiyse gözlerimizin önünde büyük bir hızla ve karmaşa içinde değişiyorlar. Karakteristiklerinin erozyona uğramasına tanık oluyoruz. Modifikasyon bile, şeyleri yok edilme ya da basitçe müzeleşme tehlikesi

karşısında –ki bu da başka bir bahtsız yazgı– değişim içine geri sokmanın bir yolu olabiliyor. Değişimin karşısına bir başka gerek koyamaz mıyız? Ya da daha ziyade şunu soralım: Bir şehrin oluşu nedir?

J.N.: Bir şehrin oluşu üzerinde çalışmak, o şehrin kimliğiyle ilgili keskin bir bilince sahip olmayı gerektiriyor ve insanı değişime yön vermeye mecbur ediyor. Değişim yazgıdır, otomatiktir, önlenemezdir; birçok kamu sorumlusu, birçok belediye başkanı, değişimi dirimselliğin tanığı olarak, bütün saçmalıkları bağışlatacak bir büyüme olarak talep ediyorlar. Bir şehrin oluşuna, ondan önce gelen karar verir, şehrin sözümona uzun vadeli planlanmış varsayımsal geleceği değil. Oluş, bağlamsal ve kavramsal, kök salmış ve derinleşen bir mimarlık için her tür ifade fırsatı sunar. Değişim için değişim ise her şey için özür buluyor, bu bakımdan mimarlığın sebeplerinin hükümsüzleşmesine katkı yapıyor. Bu değişimin yolu piyasa modellerinin otomatik yeniden üretimi de olabilir, oluşun önceden var olan binaların klonlanması olarak kavranması da.

J.B.: Mimarlığın sebeplerinin hükümsüzleşmesi, bu klonlama mimarlık.

J.N.: Şehirlerin tarihsel gelişimi, evrimi, mimarları her zaman rahatsız etmiştir. Bu tuhaf bir paradoks: Mimarlar şehir dokusunu durmaksızın değişikliğe uğratırlar, ama şehrin evrimine direnirler. Genelde bir önceki dönemi kopya ederler. Aşılmış olan şehri devam ettirmek isterler ve ne zaman şehir kımıldasa, onlar "bu artık şehir değil, bu banliyö, bu soylu değil..." derler. 20. yüzyılda şehrin evrimi şiddetli başkaldırılara meydan verecekti. Ve bütün bir mimarlar kastının 19. yüzyıl mimarlığına tutunmaya çalıştığını, Avrupa şehrini yeniden inşa etmeye, eskisi gibi caddeler, meydanlar yapmaya devam etmek istediğini gördük... Ama bunlar anlamdan yoksun caddeler ve meydanlardı...

J.B.: Evet ama, olgulara bakarsak, bu yine de henüz klonlama değildi...

J.N.: Bu bir yeniden üretim biçimi, kopyalama biçimi. Bu mimarlar daima geçmiş biçimlere bağlanırlar, şehri kendi hayran oldukları, kendi tasarladıkları koşullarda kımıldarken görmek onlara umutsuzluk verir. Şehrin evrimi (biraz önsezide bulunuyorum) onlara tedirginlik veriyor hâlâ, çünkü tam bir yersizyurtsuzlaşma (*déterritorialisation*) gerçekleşmekte.

Bizler şehirli insanlarız. Ve bugün bir şehri karakterize eden, belli sayıda insanın verili bir zaman içinde paylaştığı bir mekân olması: şehre ulaşmak, şehirde yer değiştirmek, şehirde birbiriyle karşılaşmak için harcanan zaman. Çok sayıda insan bir teritoryaya (*territoire*) ulaşabildiği ya da onu paylaşabildiği andan itibaren o teritoryaya ait oluyor ve o teritorya kentselleşiyor. Bir şehre ait oluyorsunuz. Sonunda hepimiz, köyde otursak bile, en yakın köye yirmi kilometre mesafedeki bir çiftlikte otursak bile, şehirli olacağız. Biz de "şehir"in parçası olacağız. Gelecekte, şehre ait olup olmadığımızı belirleyen, mekân değil zaman olacak.

J.B.: Ama şu var; geleceğin şehriyle ilgili senin bu vizyonunda, şehir artık oluş içindeki bir biçim değil, kapsamlı bir ağ. Tamam, elbette onu böyle tanımlayabilirsin, ama bu kentsellik artık bir şehrin kentselliği değil, şehrin sonsuz olanaklılığının kentselliği. Sanal bir kentsellik. Adeta şehir bir ekranmış ve biz de klavyesiyle oynuyormuşuz gibi. Ben fotografiden hareketle kavramı sınıra götürerek mimarlığın sonunu gördüğümde fikir şuydu: Görüntülerin çok büyük çoğunluğu artık bir öznenin dışavurumu ya da bir nesnenin

gerçekliği değil, yalnızca görüntünün tüm içsel olanaklarının teknik olarak gerçekleşmesi. Oyunu oynayan teknik ortam olarak fotografi. İnsanlar bir sahneyi fotografladıklarını sanıyorlar, oysa yalnızca birer teknik operatörler: Aygıtın sonsuz sanallığını işletiyorlar. Sanal olan, işlemekten başka talebi olmayan, yalnızca işlemeyi gerek koşan aygıt. Mimarlıkta ve mimarlığın sonsuz potansiyellerinde de (malzeme anlamında, model anlamında, mimarların elinin altındaki tüm o –modern ya da postmodern– biçimler anlamında) aynı şey söz konusu olmayacak mı? Ve bu durumda her şey... işleve göre şekillenmeyecek mi? Artık hakikatten, mimarlığın erekliliği olması anlamında bir hakikatten söz edemediğimiz gibi, köktenlikten de söz edemiyoruz; artık salt sanallığın içindeyiz.

Sanal mimarlık, gerçek mimarlık

J.B.: O halde, sanal anlamda bir mimarlık hâlâ var mı? Hâlâ var olacak mı? Ya da olmalı mı? Buna hâlâ mimarlık denilebilir mi? Şeyleri, teknikleri, malzemeleri, mekânda sonsuz biçimde kombine edebileceğiz, ama bu bir mimarlık olacak mı? Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'nin, tipik bir biçimde, karmaşık kompozisyonlardan oluşan bir nesne türü olduğunu, tüm modülleri sergilenmiş, tüm kombinasyonları dışa vurulmuş öğelerle yapılmış bir bina olduğunu anladım en sonunda. Bunun gibi birbirine elbette hiç benzemeyen yüz tane müze hayal edilebilir.

J.N.: Frank Gehry'ye güven, seni şaşırtacaktır!

J.B.: O bir harika –gerçekten de bir harika!– ve bunu derken nesnenin kendisi üzerine değil, onun gerçekleşmesini mümkün kılmış olan üretim yapısı, fabrikasyon yapısı üzerine değer yargısında

bulunuyorum. Artık bence bu mimarlıkta, daha önce sözünü ettiğim harfiyet yok, yani başka bir biçime tercüme edilemeyen tekil bir biçimin mevcudiyeti yok. Guggenheim başka pek çok türden nesneye tercüme edilebilir, bir tür zincir içinde... Mimarlığın böyle bir evriminin olabileceği izlenimini veriyor. Ama fotografi örneğime geri döneyim. Diyelim ki, aygıtın kendisi neredeyse kesintisiz bir görüntüler akışı üretiyor. Eğer kabul edilirse, aygıt her şeyi üretecek, sonsuza kadar görüntüler üretecektir. Ve bu görsel akış içinde teknolojinin, bu tanımlanmamış geometrik artış mantığına boyun eğmeyen birkaç istisnai görüntü olmasını elbette umut edebiliriz. Ama mimarlık da benzer bir tehlike altında değil mi? Eninde sonunda, Guggenheim'ın da bir *ready-made* olduğunu söyleyebilirim, *ready-made*'den birlikte söz etmiştik. Onun tüm öğeleri peşinen verilmiş; geriye kalan yalnızca onları dönüştürmek, permütasyona uğratmak, farklı biçimlerde oynamalarını sağlamak; işte mimarlık böyle yapılıyor. Ne var ki transpozisyon otomatik – dünyanın ya da şehrin otomatik yazısı (*écriture*) olsaydı nasıl olursa biraz onun gibi. Koskoca şehirlerin bu ilkeyle inşa edildiğini hayal edebiliriz... Bazı Amerikan şehirlerinde bu daha şimdiden geçerli. Ve sorun yalnızca mühendis sorunu değil. Denebilir ki, eskiden mühendisler kuşaktan kuşağa minimal normlara göre inşaat yapıyorlardı. Ama Guggenheim örneğinde, daha şimdiden sanal bir yaratım modeline göre gelişen bir şey var. Sanallıktan gerçekliğe iniliyor, ya da en azından gerçek varoluşa doğru – tek farkla, o da bilişim teknolojisinden ya da matematiksel modellemeden farklı olarak, mimarlıkta iş eninde sonunda bir nesne üretmeye varıyor.

J.N.: Bilbao'daki Guggenheim'da, mimarlığın hizmetindeki yeni bir enformatik devrime tanıklık ediyoruz. Yani fikre malzemesini

verecek, en uçucu, en dolaysız şeyi bile sabitleyecek bir enformatik yaklaşıma. Frank Gehry'nin muhteşem tarafı şu: Bir eskiz yapıyor, kâğıdı buruşturuyor, yeniden başlıyor ve kâğıt üzerindeki ya da rölyef halindeki eskizi devasa bir programla ilişkilendiriyor. Ve sonra buradan itibaren bilgisayar devreye giriyor ve bütün bunları örüyor, mekânda bir görüntü oluşturuyor, anlık ve istikrarsız bir şeyi maddiyata geçiriyor, arzudan inşa edilmiş gerçekliğe bir tür doğrudan geçit açıyor. Frank Gehry'de böyle bir kestirme yol var, bu az görülen bir şey.

J.B.: Yine de epeyce büyük bir oyun alanında yapıyor bunu!

J.N.: Optimize edilmiş bir hipotez gibi.

J.B.: Müzede gezerken binanın hatlarının mantıksız olduğunun farkına varıyorsun, ama iç mekânları gördüğünde gayet konvansiyonel olduklarını görüyorsun. Her durumda, binanın idealitesiyle ilişkili değiller.

J.N.: Bazıları konvansiyonel, çünkü müzeografik konvansiyonlara uymaları gerekiyor. Kandinsky'yi, Picasso'yu, Braque'ı sergilemek için aydınlık duvarlar ve sessiz mekânlardan başka bir yol henüz bulunmadı. Ama tekil mekânlar da var: giriş holü, iki yüz elli metre uzunluğundaki büyük salon vs. Dahası, rüyanın gerçeklere uyarlanması var, her zamanki gibi çok güzel bir uyarlama... Öte yandan, varolan enformatik verileri dosdoğru yeniden kullanan, aşırı kestirme yoldan tasarlanan bir mimarlık tarzını büyük bir tehlike olarak hissediyorum – ve bu söylediğim, gezegendeki toplam üretimin yüzde sekseni için geçerli, büyük binaların tümü için! Bugün daha şimdiden mimari klonlamaya tanık olmaktayız, çünkü ofislerden oluşan bir bina, tekniği ve bedeli, gerçekleşme şartları bilinen verili bir tipolojiye göre yapıldığı andan itibaren

kopya edilebilir, tasarımına bir daha para vermeden yeniden inşa edilebilir. Bu birtakım şirketlere uluslararası pazara ulaşma olanağı veren, gayet iyi bilinen bir teknik sürecin yerleşmesine zemin hazırladı. Asya'da, Güney Amerika'da (örneğin Saõ Paolo'ya bak) bu böyle: En ufak bir mimari amaç olmadan yaratılmış binalar görüyoruz. Bu bir tür mimari sabotaj, fuhuş. Sen bunun örneğini sinema için ya da siyaset dünyası için veriyorsun – ki onlar da sabotajlara maruz kalıyorlar. Ben de burada mimari sabotajın söz konusu olduğunu düşünüyorum. Öyle görünüyor ki, mimarlar, bir şehri nitelikli ve soylu kılacak olan her şeyin aksine giden yapılar üretecekler. Bütün bunlar alarm verici bir hızla çoğalmakta. Gerçekçi ekonomi bu yönde gidiyor...

Bilgisayarlı modelleme ve mimarlık

J.N.: Bilgisayar verileri çok hızlı biçimde uyarlayabilirken, yerleşmiş verileri yeniden kullanmaktan kolay ne var? Bir parametreyi değiştiriyorsun, sonra bir başka parametreyi, hop, işte sana başka bir bina. Yani bütün bu binalar düşünülmemiş binalar, dolaysız rantabilitenin ve acele verilmiş kararların birer ürünü yalnızca. Bu aynı zamanda, artık başka bir çağa ait kabul edilen bir boyutun tamamen feda edilmesi demek. Artık kamusal mekâna ihtiyaç yok, artık kompoze etmeye gerek yok, biriktirmek yeter. Bir gayrimenkul mü alacağım? En ucuz ve en hızlı böyle alırım. Parametreler basit; tek yapılması gereken, denklemleri kurmak.

J.B.: Bu mimari mekânda mimarın mimar olarak tekilleşmesi olanağı hâlâ var mı?

J.N.: Çoğu zaman, genel olarak anlaşıldığı biçimiyle, bir mimar yok, birkaç normu etkili biçimde idare edebilen mühendisler var.

Ve bu normlar birtakım insancıl seçenekler ya da davranışa bağlı tutumlar. Örneğin Avrupa'da, doğrudan ışık almayan bir ofis binası satamazsın. Amerika Birleşik Devletleri'nde, birçok sebepten dolayı, normlar Avrupa'da geçerli olanlardan büyük değişiklikler gösterebiliyor. Örneğin "üçüncü günışığı"nda [yapay ışık - ç.n.] olmana izin verilir. Şöyle, elli metre genişliğinde bir binan var ve ofisler binanın ortasında bulunuyor; bu durumda devamlı yapay ışık kullanabilirsin. Daha ekonomik olan bu binalar Asya'da en iyi satan binalar, ama bu binalarda yaşamanın hazzı üzerine hiç düşünülmemiş. Ve en "gelişmiş" ülkelerin normları en hümanist normlar değil! Muhteşem mimari edimler olarak değerlendirilebilecek spontan yaratım edimleriyle çoğu zaman en yoksul şehirlerde karşılaşılıyor, isterse oluklu sac levha ya da çaput parçasından ibaret olsun. Burada daha ziyade yaratım kategorisine ait bir poetika ortaya çıkabiliyor, oysa diğer tarafta bundan epeyce uzaklaşılmış durumda...

J.B.: O zaman özgül mekân adına geriye ne kaldı diye sorabiliriz, eğer mimarlar için hâlâ yaratım özgürlüğü varsa...

J.N.: Neyse ki, mimarlığın ortadan kalkmasının tüm koşulları henüz bir araya gelmiş değil. Şehrin evrimi içinde, ayrıcalıklı çevrelerde, birkaç estete (hayatlarında ve davranışlarında estet) bırakılmış marjinal bir yer daima olacak. Beni daha çok ilgilendiren, bu şehirlerin oluşu. Şehirler yakın bir gelecekte, bugün tanıdığımız şehirler olmaktan çıkacaklar. Eğer Güney gelişmek ve aynı yollarla Kuzey'in şehirlerinin düzeyini yakalamak istiyorsa, bunun için kuşaklar boyu zaman gerekecektir ve paranın nereden bulunacağı belli değil. Hayır, sanıyorum, burada sahici bir mutasyon göreceğiz.

Hafiflik ve ağırlığa dair...

J.N.: Hatta bir sonraki mimari ve kentsel mutasyonun maddeyle ilişkimizle ilgili olacağını sanıyorum. Bu mutasyon başka tür dolaylamalardan geçecek. Maddesel-olmayana doğru gidecek. Maddesel-olmayan, sanal, sessel, iletişimsel olan ne varsa, daha şimdiden mutasyona girdi. Örneğin ağır ağlardan uzak durmayı olanaklı kılan ne varsa tercih edilecek. Devasa devrelerde enerji dolaştırmaktan, yüksek gerilim hatlarından uzak durmayı sağlayan ne varsa. Özerklik üzerine düşünülecek. Hafiflik üzerine. Güneş ya da rüzgâr enerjisi gibi yeni doğan enerjilere, enformasyon alanında uydulu iletişime ayrıcalık tanımamıza neden olacak. Atıkların merkezde toplanmak yerine oldukları yerde ayrıştırılmasını sağlayacak seçenekler tercih edilecek. Bu nosyonlar, bugün kentsel gelişime dair sahip olduğumuz fikri ("şehir olmayan" bir şehre, şehir olmayan bir kentsel teritoryaya doğru giden bir evrim) tamamen değiştirecek yeni stratejiler meydana getirebilir. Bütün bunlar sürdürülebilir bir gelişmeyi hesaba katmak zorunda. Doğmakta olan bir eğilimi tarif ediyorum. Henüz orada değiliz! Ama bu bana gerçekleşebilir bir ütopya gibi geliyor...

J.B.: Bence gelecekte, yapım ve bina gereksinimlerinin, senin dediğin gibi çok büyük çoğunluğu, ne yazık ki, teknokratize edilmiş, modellenmiş olacak. Bir de birkaç ayrıcalıklıya mahsus bir lüks mimarlığı olacak. Bunun ana hatları, gitgide artan bir ayrımcılık eğilimiyle birlikte –ve sanılanın aksine, demokrasinin, modernitenin hedeflerine ters bir ayrımcılıkla– toplumsal, sanatsal, her türlü alanda belirmeye başladı. Mimarlık bu konuda bir rol oynayabilir mi, bilmiyorum. Hümanist olmasa da eşitlikçi bir rol oynamak istedi, ama...

J.N.: Evet, ama ancak bir sonuç olarak. Ne yazık ki dünya mimarlıkla değiştirilmiyor!

Hangi ütopya?

J.B.: Evet, doğru, ben bir idealistim, ben dünyanın mimarlıkla değiştirilebileceğine hâlâ inanıyorum. Bu aslında ütopyaya dair bir şey. Ütopik mimarlık, eninde sonunda gerçekleştirilmiş ütopyaydı. Ama gelecekte eğilim terse dönme riskini taşımıyor mu? Mimarlığın bir ayrımcılık unsuruna dönüşmesi tehlikesi yok mu?

J.N.: Eğer mimarlık dünyayı değiştirmek için siyaset üzerinde etkide bulunabiliyorsa, siyaset de mimarlıktan toplumsal, hümaniter ve ekonomik hedeflere ulaşmak için yararlanabilmeli. Mimarlık olsun ya da olmasın, kültürün ekonomik boyutu endüstrileşmiş ülkelerde hesaba katılmakta. Ben de idealistim, yoksulların hayat koşullarını hızla iyileştirecek programlar hayal ederken buluyorum kendimi. Ama 70'li yılların Seul'deki ya da Saõ Paolo'daki kuleleri ve apartman bloklarının klonlanmasıyla sonuçlanan geleneksel ağır beton çözümlerle değil. Hayır, bu konuda herkesi bilinçlenmeye çağırıyorum. Çok çok düşük üretim ve dağıtım bedellerine yalnızca *ready-made*'ler ulaşabilir, milyonlarca kopya üzerinden otomatize üretim yoluyla. Bugünün gecekondularında araba ya da televizyon sahibi olmak lavabo sahibi olmaktan daha kolay... En ucuz malzemeleri, en hafif, en esnek, en kolay dekupe edilebilir, monte edilebilir, delinebilir, dönüştürülebilir malzemeleri kullanmaya çalışan bir program hayal ediyorum: oluklu sac levhalar, nervürlü plastikler, hafif profiller, kablolar, metal levhalar, donanımı bütünleştiren bir program, milyonların ürettiği ve enerjetik özerkliğimiz üzerine bilgimizi en iyi şekilde kullanan küçük *ready-made* makineler... Belli bir mimari

biçimi önceden belirlemeyen birkaç aletle birlikte birtakım paket-habitatları paraşütle indirmeyi hayal ediyorum. 70'li yılların büyük çoğunluk için modellenmiş eski mimarlık konseptinin yerine herkes için modelsiz mimarlığı koymayı... Bugün bunu kökten biçimde geliştirecek tek bir UNESCO programı göremiyorum. Ama felakete doğru gitmiyoruz, zaten mutlak felaketin içindeyiz.

J.B.: Bu sene Buenos Aires'te mimarlığın geleceğinden konuştum. Evet, söylediğine ben de inanıyorum, mimarlığın geleceği zorunlu olarak mimari olmayacak, çünkü henüz diğer binalara son veren bir bina icat edilmedi, diğer tüm şehirlere son veren bir şehir henüz yaratılmadı, tüm düşüncelere son veren bir düşünce yaratılmadı. Dolayısıyla, bu ütopya gerçekleşmediği sürece umut var, devam etmek gerek. Teknoloji tarafında güncel olarak olup biten her şeyin oldukça baş döndürücü olduğunu kabul etmek gerek. Türün değişikliğe uğratılması... Görünen o ki, yirmi yıla kadar üremesiz cinsellikten cinselliksiz üremeye geçeceğiz.

J.N.: Mimarlığın yeniden üretim biçimini değiştirelim! Mimarlık için bir eşeyli üreme icat edelim.

J.B.: Cinselliksiz üreme üremesiz cinselliğin –ki öyle ya da böyle erotizmin özü buydu– yeniden sorgulanmasına neden oluyor. Laboratuvar denilen girişim büyüyor ve bu durumda erotizm alanı geniş ölçüde içe patlamalı olacak... Ama sadece cinsellik değil... Genetik mühendisliği genleri modifiye etmek üzere inceliyor. Amerika'da daha şimdiden bazı klinikler var, insanlar gidip gelecekteki çocuklarının genlerini belirliyorlar, homoseksüel olmasınlar diye... Elbette bu iş büyük ölçüde bir dolandırıcılık, ama bunun bir önemi yok, çünkü türü mükemmelleştirmeye, yani bir başka tür yaratmaya yönelik tam

bir inanç var. İnsan türünü, ya da tarihsel bir biçim olarak mimarlığı, ya da simgesel biçim olarak şehri ele alırsak, sonrası ne olacak? Şeylerin geometrik artışla kombinasyon kipinde çoğalması mı? Öyleyse soyut ama gerçekleşmiş bir zihinsel mekâna girmişiz demektir. Bunlar yalnızca birer formül değil...

J.N.: Benzetme yapalım; genetik olarak programlanmış bina klonlamaları düşünebiliriz, insanlar için yapmaktan daha kolay. Bu bir tür süper-işlevselcilik, sanal bir işlevselcilik. Bu eski organik, toplumsal işlevlerin, kullanım değeri işlevinin işlevselliği değil. Başka bir şey. Mesele, bu yeni verilerin kendilerini dayatıp dayatmayacakları, çünkü bugün daha ziyade mimarlığın feda edilmesine tanıklık ediyoruz. Artık duyulur veriler yok. İyimser olmak adına, gelecekte bu programlamanın gerçek birer virtüözü olacağımızı ve başımızı ağrıtan çevre sorunsalıyla eklemlenmiş, mutlak olarak harika bir mekân üretebilecek enformasyon ve varsayımları programa dahil edebileceğimizi söyleyebiliriz. Ölüm kalım meselesi. Modern ekolojiyi bu işe dahil etmemiz gerekiyor...

J.B.: Çevre, ekoloji... Ben bu konularda önyargılıyım. Ben ekolojinin tam da doğal verilerin kaybolması temelinde var olduğunu düşünüyorum. Bizzat doğal mekânların, yapay biçimde korunan "rezerv"lere dönüştüğü, mükemmelen yapay bir dünyanın inşa edilmesi için, doğa ya da doğal olan ne varsa yok edilmeli.

Kadir-i mutlaklık arzusu olarak mimarlık

J.B.: Mimarlığı güdüleyen kadir-i mutlaklık arzusunun (örneğin büyük devlet projelerinde), mimarlığın kendine dair vermek istediği imgeyle artık hiçbir ilgisi yok. Bunu biraz bilimsel programlamada

görüyoruz. Bugün genetikçi bir biyolog kendini anne-babanın yerine koyuyor, çocuğu yapan o! Kendi kökenleri olan ve doğal bir soykütüğüne yazılı olmayan bir çocuğu yaratan bir *deus ex machina*.

J.N.: Mimarlar kendilerini tanrı yerine koyalı çok uzun zaman oluyor! Tek bir korkuları var, o da bu rüyanın ellerinden alınması! Mimarlık yalnızca zorunluluğun sanatı. Çoğu zaman zorunlu kullanım dışında mimarlık yok, ya da heykel olarak, anıt olarak var.

J.B.: Kenzo Tange'nin Nice'te yaptığı küçük, komik bir müze var, biliyorsundur muhakkak. Hayran olunası bir bina. Havaalanına yakın, bir su düzlemi üzerine yerleşmiş küçük, leziz bir yapı. İnşa edileli üç dört yıl oluyor ve o zamandan beri boş, çünkü kimse ona bir içerik bulmanın yolunu bilmiyor. Yani o boşluğun müzesi ve harika bir müze. Bir oyuncak. Beş altı yıldan beri Kenzo Tange artık kendi adına bir şey yapmıyor. Yani belki de kabul ettiği son iş oydu... Artık son noktaya varmıştı.

J.N.: Büyük mimarların ismi bazen markaya dönüşüyor. Kenzo Tange adına inşaat yapılmaya devam ediliyor. Bunu en iyi ben bilirim: Tokyo'da projelerimden birinin kötü bir klonunu gördüm. Temel proje, Tête Défense için yaptığım, Louvre ile Arc-de-Triomphe arasındaki tarihi aks için perspektif fonu olan ufkun üzerine bir ızgara oturtmaktı. 1982'de cumhurbaşkanlığı yarışmasında ikincilik ödülünü almıştı. Birinciliği ise, bugün tamamlanmış durumda olan La Grand Arche'la Sprekelsen almıştı.

Projem geleneksel Alberti perspektifini aşma girişimiydi: tamamlanmamış bir tuval olarak gökyüzü. Klasik çağda, tamamlanmamış tuvallerde boyanın altında ekose dama çizgileri görünürdü, orijinal çalışma kâğıdı büyütülebilsin diye. Yani ufka.

Arc-de-Triomphe'un boşluğunu zar zor görülen kareler arasına alan cisimsiz bir ağ yerleştirilmişti. Bina Sol LeWitt'in devasa bir heykeli gibi üçboyutlu bir dikey ızgaraydı. Güneş, tam batıya bakan eksende batıyor, "matematiksel günbatımları" yaratıyordu. Bina uzaktan ensiz, ikiboyutluydu; yakından bir Escher deseni gibi hiper-perspektifti. Tokyo'da bu üçboyutlu ızgarayı inşa etmiş ve her uca La Défense'takilerle aynı oranlarda birer bina bitiştirmişler. Ama bina, batan güneşe göre iyi konumlanmamış olduğu için, ızgaranın içine yapay bir güneş koymuşlar, akşamları yapay biçimde kırmızı, eflatun, turuncu vb ışık veren parlak bir gümüş top. Bu binayı akşam vakti uzaktan keşfettiğimde, halüsinasyon görüyorum sandım. Ama ironiye bak ki (bu hoşuna gidecek), Tokyo Körfezi'nin öteki yanında, birkaç kilometre ileride, yalnızca suyun ayırdığı bir yerde, büyük bir saydam kule dikiyorum. Tokyo'daki projemden matematiksel ve yapay günbatımlarımı ufukta görebileceğim!

J.B.: Ya Almanya'daki Evrensel Sergi için projelerin? Emek konulu güzel bir proje vardı: yaşayan emek, ölü emek, hayaletimsi emek. Ölü olanın hayatı olarak, tüm sanal üretim biçimlerine saçılmış, kendinde hareketli hayat olarak hayaletimsi olan (*spectral*). Bu proje üzerine kafa yormuştuk.

J.N.: Bu canlı gösteriyi bir sergi gibi sahneleyecek olan koreograf Frédéric Flamand'a bunu açıkladım... Sorun, yalnızca mesajlar onlara uyarsa finansman sağlayan partnerler karşısında sanatçıların özgürlüğü sorunu... Artık geleneksel sponsorluk yok. Ama gelecekte sergiler böyle finanse edilecek. Bu bir senografi sponsorluğu. Konuyla uğraşıyoruz. Altyazıları yazabilmemiz gerek.

Berlin ve Avrupa

J.B.: Bugünün Avrupa'sında Berlin'in senin için özel bir yeri var mı?

J.N.: *Berlin ve bu yüzyıl* etle tırnak gibi. Bir Schinkel'in damgasını taşıyan masalsı bir mirasa sahip tarihi bir başkent, II. Reich'ın başkenti olmuş, Speer'in elinden geçmiş, kısmen harap olmuş, galiplere boyun eğmiş, terk edilmiş halde hâlâ yaşıyor. Şehit düşmüş, parçalara ayrılmış. Bunun izlerini taşıyor. Sonra özgürleşiyor. Avrupa onunla evlenmek istiyor. Yeniden kraliçe oluyor. Dumas tarzı güzel bir hikâye: Monte-Cristo Kontesi!

J.B.: Ya şehir merkezi, o ne oluyor? Siyasal ya da kentsel bir proje var mı, ilan edilmiş, alenen işleme konulmuş?

J.N.: "Eleştirel rekonstrüksiyon" adı verilen şehircilik politikası şöyle özetlenebilir: "Hiçbir şey olmamış gibi yapalım... Sağır duvarları ve küçük pencereleriyle geleneksel binaları yeniden yapalım. Boş olan her şeyi muzaffer bir biçimde dolduralım. Reichstag'ın üstüne kubbeyi geri koyalım..." Duvar yıkıldığında, bir şehircilik stratejisi yürütmeye yönelik birtakım kıpırdanmalar oldu. Günlük gazetelerden biri yedi sekiz uluslararası mimar için bir fikir projesi yarışması düzenledi. Ben, duvar denilen *no man's land*'i bir tür *meeting line*'a çevirerek, her türden kültürel, sportif, eğlence etkinliğinin gerçekleşebileceği, barların, restoranların, gece kulüplerinin olacağı bir yer önerdim. Bir tür tersyüz oluşla, bölünme çizgisi kaynaşma çizgisine dönüşecek, boşun yerine dolu, acıların yerine neşe, yasağın yerine özgürlük gelecekti... Ama özellikle şehrin tarihi toprakta ve taşta işaretliydi. Son yıllardaki silme istemini Berlin'in kimliğinin ve özgüllüğünün gelişimine karşıt buluyorum. Berlin, tekilliklerinden gurur duymakta ve trajedinin üstesinden gelebildiğini göstermekte yerden göğe haklı.

J.B.: Berlin'de her şeyi tarihselleştirme girişimi oldu; en korkunç şeyleri bile şehrin mirasına kaydetmek istediler, Brezilya'nın en büyük *favela*'larından birini dünya mirasına kaydetmek istedikleri zaman olduğu gibi.

J.N.: Evet, duvarın düşmesinden önce... Ama mahalle ölçeğinde Berlin bitkiyle, suyla ilişkileri bakımından büyük bir kentleşme şehri. Almanlar, şehrin gündelik düzlemde yenilenmesi ve idare edilmesiyle ilgili mikrostratejiler üzerinde çalışırken bizden çok daha serinkanlılar.

J.B.: ...Frankfurt'tan ve başka şehirlerden çok farklı. Dahası, 1968'de Almanya ve Fransa'da aynı hareketler varken, Almanya'da daha çok komün vardı, ortak mutfaklı büyük apartman daireleri de orada daha çoktu, hayat daha kolaydı. Fransa'da bu asla yapılamadı, büyük apartman daireleri pahalıydı. Aslında Galeries Lafayette'in pencereleri...

Kısıtlılık sanatı olarak mimarlık

J.N.: Şimdi tanınmış binalarda bir şey olduğu anda herkes biliyor. Yine de bu camların kimseye zarar vermeyecek şekilde düşmesinin öngörüldüğünü bilmek lazım! Bir araba ön camı gibi. Ama bizim aşırı güvenlik çağımızda güvenlik camı artık yeterli olmayacak! Gerçeği söylemek gerekirse, güvenliği üstün bir değer yaptık. Mimarlık bir kısıtlılık sanatıdır, bununla da yaşamak zorundayız. Sinema örneğini sık sık veriyorum, çünkü bu kültürel evrende çoğu zaman en çok kısıtlananlar yönetmenler ve mimarlar olsa gerek! İşverenle, yapımcıyla ya da yükleniciyle aşağı yukarı aynı ilişki içindesiniz. Bize para yatırıyorlar ve bunun felaketle sonuçlanmadan meyve verdiğini görmek istiyorlar. Verili bir zaman içinde yönetilecek ekiplerimiz

var, sansür var. Biraz özel bir durum bu, sonuçta bir yazı adamının karşılaştığından çok farklı.

J.B.: Güvenlik söz konusuysa, evet, öyle...

J.N.: Yazar, yazı adamı, filozof, asla kimseden izin almak zorunda değil.

J.B.: Yazının kısıtlamasız yazıldığını sanıyor gibisin. Benim senden daha az kısıtlamam olduğu doğru. Ama yazar olarak, düşünür ya da araştırıcı olarak, bir sisteme tabiyim – örneğin gitgide daha çok sabuklayan bir editoryal sisteme.

J.N.: Yine de, önemli olan şu ki, sen, eğer yayımlamak istemezlerse belki otuz yıl sonra unutulacak bir kitap yazabilirsin, ama kitap var olacaktır. Oysa proje halindeki bir bina var değildir... Elle yazılmış bir eser, bir çekmecenin dibinde mühürlü bile olsa, vardır. Yalnızca sinopsis yazan bir sinemacı ya da yalnızca plan çizen bir mimar hiç-bir şey gerçekleştirmiş olmaz...

J.B.: Bu anlamda kitap tarihöncesi bir ürün! Kitabın gerçek zamanda okunmaya ya da dinlenmeye verilmediği doğru, sadece belli bir yerde var. Ama hegemonik bir gerçek zaman kültüründe kitap artık yalnızca birkaç haftalığına var, ödenmesi gereken bedel bu: ortadan kaybolmak.

J.N.: Mucizeler de var ama: Emily Dickinson yıllar sonra yeniden keşfedildi...

J.B.: Güvenlik bilimi her yere hâkim durumda, denetimini her yerde sansür biçiminde uygulamakta. Sağlık da, bütün o olumlu denilen koruma, çevre gibi işlevler de işin içinde. Tekil olana karşı sansüre hizmet ederek tehlikeli biçimde geri dönmekteler.

Saydamlığa dair...

J.B.: Saydamlık fikrini alalım örnek olarak. Bu hem ışıkla oyunu, beliriş ve kayboluş oyununu anlatan olağanüstü bir şey; hem de bunun ince bir sansür biçimini olanaklı kıldığı izlenimi var. Çağımızı büyüleyen bu "saydamlık" arayışı, en azından iktidarla ilişkisi bakımından ikircikli.

J.N.: Benim saydamlık ideolojim bu değil tabii! Kötü kullanıldığında, saydamlık en kötü şey olarak değerlendirilebilir, doğru. Kendi payıma, güncel mimarlığın evriminde beni ilgilendiren, tümüyle stratejik bir şeye dönüşen "madde-ışık" ilişkisi. Camın saydamlığı ya da saydamsızlığını sergileyen madde ile ışık arasındaki ilişki, beni, örneğin biçimsel mekânsal parametrelerden çok daha fazla ilgilendiriyor. Bu yüzyılda çeşit çeşit teknik keşfedildi, şimdi nerede olduğumuzu bilmiyoruz. Niçin şu biçimi değil de bu biçimi seçtiğimizi pek bilmiyoruz – oysa "öz" sorunu (bir biçimin, bir mimarlığın, verili bir mekânın özü) maddeyle, kuantum fiziğinin evrimiyle, fraktal sayıların vb keşfiyle ilintili çok daha güncel bir sorun. Mekânla duyulur ilişkimizi değişikliğe uğratacak olan da, bilim ve tekniğin ilerlemesinin duyarlığımız ve dünya, mekân, zamana ilişkin alımlamamız üzerindeki etkisi olacak. Bugünün eğilimi, bir mimarlık oluşturmanın bu bütün içinde yerini almak olduğu yönünde, yani mekânda yapı kurmak.

Işığı bir madde olarak almak

J.N.: Işığı bir madde olarak almak gerek – ve Tanrı biliyor, kuantum fiziği düzleminde bile sorun orada! Bugün fizikçiler bir fotonun kütlesi olup olmadığını soruyorlar, ta ki bir kütlesi olduğunu bulana kadar. Araştırmacılar şimdilik bu kütleyi saptayamıyorlar, ama bir kütle

olduğundan hemen hemen eminler! O halde "saydamlık" ne anlama geliyor? Belli malzemeler kullanılırsa, bir binayı, zaman içinde farklılaşacak biçimde programlamak ve geçici etkilerle oynamak mümkün olacak. Geleneksel ya da klasik mimarlığın daima mimari etkinin kalıcılığıyla oynadığı söylenebilir. Şimdi aynı binadan hareketle karmaşık mimari etkilerin programlanması gibi nosyonlar üzerinde gitgide daha çok çalışılıyor. Ve saydamlıkla oynamak demek, bir binaya birçok çehre kazandırmak için maddeyle oynamak demek, başka bir şey değil. Eğer elimde cam varsa, göreceğim şeyi programlarım: önü ya da arkayı aydınlatırsam durum aynı değildir, alan derinliğiyle oynayabilirim, kelimenin kesin anlamıyla saydamlık üzerinde oynayabilirim. Ters ışıkla ve başka birçok şeyle oynayabilirim. Saydamlığı düşünmenin başka bir yolu var, o da terimi dar anlamıyla almak: "Görülmeyen bir şey yapacağım ve her şeyi onun içinden göreceğim." Mimari düzlemde bu pornografiden başka bir şey değil.

J.B.: Sırrın karşıtı müstehcenlik...

J.N.: Ben binalarımda sanallık etkileriyle, görünüş etkileriyle oynamaya çalışıyorum. Maddenin orada olup olmadığı soruluyor, sanal görüntüler yaratılıyor, muğlaklıklar yaratılıyor. Bir bina saydamlıkla oynayabilir, ama başka bir oyunla ilişkili olarak, yani yansımayla ilişkili olarak oynayabilir. Fondation Cartier'de görülenin gökyüzü mü, yoksa gökyüzünün yansıması mı olduğu bilinmiyor, genelde ikisi de görülüyor ve bu muğlaklık çoklu görünüşler oyununu yaratıyor ve aynı zamanda bina, saydamlığın, sergileme mekânıyla ilişkili olan en temel işleviyle de oynuyor. İçeride sergilenenin binanın doğasını değiştireceği, ya da en azından algısını değiştireceği biliniyor, zaten amaç da o. Bunun dışında, binanın önünden geçerken gördüğün, bir vitrin.

J.B.: Issey Miyake sergisinin açılışında olağanüstü olan buydu. Japon tasarımcının hareketli öğeleri içerideydi. Sonra bizzat bütün davetlilerin oluşturduğu bir figürasyon sahnesi vardı (kadınların çoğunu Issey Miyake giydirmişti). Bu da ikinci bir spiral oluşturuyordu, ama bina tamamen saydamdı ki, bu da genel bir senografi oluşturuyordu ve kaldırımda durduğunda, şeylerin sergilendiği ve bizzat kendisi bir sergi nesnesine dönüşmüş olan bu yerde global bir eylem görülüyordu adeta.

J.N.: Binanın, içinde olup biten tüm sergilerle birlikte, bir görüntüsüne sahip olmak çok eğlenceli olurdu. Fondation Cartier'nin mekânının ne menem bir şey olduğunun anlaşılması bakımından benim çok hoşuma gidenlerden biri "By Night": Orada karanlığa dalmış bütün giriş katı üç ay boyunca karanlıkta bırakıldı, oyunun parçasıydı bu. Saydamlık ama aynı zamanda ötedengörünüş (*transparence, trans-apparence*)... Bunu her şeyi göstermek, her şeyi denetlemek olgusuna dayalı bir ideoloji gibi düşünmemek gerek...

J.B.: Ama, sen istesen de istemesen de, o anlam saydamlık fikrine dahil... Ve mimarlıktan çok daha fazlasını işin içine katıyor. Tüm enformasyon araçlarını, kendi üzerine tam enformasyon fikrini... Ve saydamlığın diktasına karşı saydamlığın cazibelerini, sırlarını oynama fikri; görünür ile görünmezin oyununu, mutlak olarak görünür olması gerekenin karşısına koyma fikri, incelikli bir iş. En amiyane saydamlığa, yani sırrın bütünüyle ortadan kaldırılmasını beraberinde getiren iktidar vektörü olarak saydamlığa, teslim olan yapılar da var. Bu tek bir işe yarıyor, o da saydamlığın artık bakışın unsuru olmadığını göstermek.

J.N.: Beni saydamlıkta ilgilendiren şey, buharlaşma nosyonu. İnsan, insan olduğundan beri yazgıyla, elementlerle, maddeyle mücadele ediyor. İnsan ilk olarak taşla yapılar yapmaya başladı, sonra yağlı kâğıtla pencereler yapmaya başladı, sonra başka şeyler yapmayı öğrendi. Bir tür mimari "Darwinizm" var: insanın maksimum mekân aşmaya, maksimum mekân kaplamaya çalıştığı, kendini olabilecek en iyi biçimde, ama en az maddeyle yalıtmaya çalıştığı ve bunu yapmış gibi görünmemeye çalıştığı bir evrim. İleri doğru bir koşu var, bitmemiş ve hiç bitmeyecek. Şöyle ifade edilebilir bu: son derece maddi sorunları azami zarafetle nasıl çözmeli? Bu, maddeye tahakküm etmekten geçiyor. Bu yüzyılda camın kaydettiği ilerlemeler hezeyan verici. Başkalarının yanı sıra, kumdan yapılmış olma avantajına sahip bir malzeme bu; devasa bir enerji gerektirmiyor. Cam iyi bir dayanıklılığa sahip ve şimdi artık onunla ne istenirse yapılabiliyor. Görkemli bir şekilde yalıtılabiliyor, çünkü çıplak gözle görülmeyen parçacıklar içeriyor. Cam saydamsız olabilir, yarı saydam da olabilir, renk değiştirebilir. Eninde sonunda cam bir tür dile dönüştü, bir tür mutasyon geçiren madde, tüm inceliklere izin veriyor. Cam ağır basan bir eğilim.

J.B.: Plastik gibi camın da hızla çoğalması tehlikesi var mı? Evrensel bir malzemeye dönüşmesi tehlikesi?

J.N.: Var. Cam, ifadesi bakımından çok ince bir malzeme, her şeye yatkın. Bu mimari Darwinizm içerisinde birçok nitelik edindi ve maddeyle ilgili oyunlara elverişli hale geldi, çünkü bir binaya çeşitli görünüşler vererek, onu görsel olarak programlamaya izin veren tek malzeme o. Ve bu, ânın bilinciyle oynayabilecek her şeyi

kapmaktan oluşan güncel mimarlığın eğilimlerinden biri. Ve zamanın ve mevsimlerin getirdiği değişiklikler de ele geçirilmeye çalışılıyor, ziyaretçilerin hareketleri de; bütün bunlar mimari kompozisyonun bir parçası. Ayrıca cam ya da saydamlık dolayımıyla bize kırılganlık fikri de veriliyor – daha canlı, daha duygulandırıcı bir gerçeklik anlamında. Bankalar camla korunduğundan beri saydamlık kutsanıyor!

J.B.: En azından fikri hâlâ bizimle. Aslında pek çok başkası gibi saydamlık terimi de önemli bir semantik evrim geçirdi. Önceleri bir tür mutlak ideali temsil edebiliyordu; örneğin toplumsal ilişkilerin saydamlığına ya da iktidar ilişkilerinin saydamlığına inanılabiliyordu, şimdiyse daha ziyade bir tür dehşete dönüşmüş durumda.

J.N.: Evet, yani bir tür bahane oldu ve bu bugün başlamadı! Vitrayların da bunda payı oldu, Sainte-Chapelle bizden çok önce vardı! Ama mimarlığın bir tür anlık poetika ya da metafizik yaratmak olduğunu göz önüne alırsak, o zaman, bir kez daha, saydamlık başka bir anlam alır. Ayrıca sağlam olan ile geçici olan fikri var. Kalıcılık nosyonu, öyle ya da böyle, mimarlığın az çok itiraf edilmiş oyunu hâlâ. Bir piramit düşün...

J.B.: Mimarlığın bizden sonra yaşayan bir şey olmasını istiyoruz. Oysa bu güncel teknolojinin meselesi değil, en azından bana öyle geliyor. Ya da belki kılık değiştirmiş, yolundan saptırılmış halde. Esas mesele daha ziyade zaman kazanmak. Hatta andan tasarruf etmek.

J.N.: Evet, ama bir binanın korunmasını sağlayan ne? Bir bina seviliyorsa korunur.

J.B.: İnsanlar da öyle!

Bir tanık nedir?
Mimarlık neye tanıklık edebilir?

J.N.: Bir bina, geçmiş bir döneme tanıklık ettiği andan itibaren korunur. Kırılgan bile olsa, tanık olmaya uygun olduğuna hükmedildiyse (Katsura gibi, ya da daha yakınımızdaki Eyfel Kulesi ya da Beaubourg gibi) korunacaktır. Devam ettirmek, çekidüzen vermek, onarmak, bakımlı tutmak, bir koruma ritüelinin parçası. Aslında bir bina, bu "tanık" boyutuna vardığı andan itibaren bir bakıma arşivlenmiş, mühür altına alınmış oluyor. Bina yalnızca betonarmeden ya da granitten yapıldığı için dayanmaz – İkinci Dünya Savaşı'nda yapılan inşaatların oldukça kötü durumda olduğu görüldü, Paul Virilio öyle düşünmese de. Örneğin Berlin'de Bauhaus binaları korunuyor, ama 50'li yılların binaları her yerde yıkılıyor.

J.B.: Le Corbusier'nin Villa Savoye'u hiç bu kadar güzel olmamıştı; dört dörtlük bakımlı, ilk baştakinden de güzel, daha olgun... Hatta kültürel mirasımızın iyileştiğini bile söyleyebilirim. Frank Lloyd Wright'taki Doğu etkilerine bak, ahşap ve tuğlaya bak, bunların ne geleceği olurdu... O zamanlar mimarlıkta avangard olmak, dayanıklılık amacıyla yapılmış olmayan geçici şeylerle yapılmış organik bir yapı tasarlamaktı, örneğin Las Vegas'taki gibi. Ben ki bu şehri otuz yıldır tanıyorum, benim için bu gerçek bir katliam!

J.N.: Ya da Amerikalılar aşırılıkta o kadar ileriye gidecekler ki muhteşem bir şeye dönüşecek! Bizler de, gözlerimiz kamaşıncaya kadar bu aşırılıktan şikâyet edeceğiz... Sonuçta mimarlık, paradoksal olarak, bakılamaz bir şeydir, yapılanın yalnızca çok küçük bir kısmıdır önemli olan... Görüyorsun ya, yüzyıl üzerinde hatırı sayılır bir etkisi olan Frank Lloyd Wright'ın bile; yüzlerce ev yapmış, Şelale Evi'ni yapmış,

birçok büyük binayı, Johnson Wax'i ve sonuçta Guggenheim'ı yapmış bir Frank Lloyd Wright'ın bile izini Birleşik Devletler'de bulmak kolay değil.

Tekillik

J.N.: Bu bağlamda, bir mimardan beklediğini söylediğin şey çok hoşuma gitmişti: Mimar hâlâ "tekil nesneler" yaratan birisi olmalı.

J.B.: Övülesi yanım pek yok... Nesne, bir anlamda, ne yazık ki, insani ortaklığın bir biçimini tercüme edebilen bir mimarlığın sonu. Şimdiyse "tekil nesneler"i gündeme getiriyorsun ki, nesnenin farklı bir niteliği...

J.N.: Yirmi yılı aşkın süredir nesneyi kuran tüm tipolojik, ideolojik, dogmatik verilere karşı nesnenin "hiper-özgüllüğü"nü savunuyorum.

J.B.: Belli bir anda her şey şiir gibi olup bitiyor: İstediğin her türlü yorumu yapabilirsin, ama şiir oradadır. Nesne kendinde tükenir, tam da bu yüzden harfidir; artık mimarlığa ya da şiire dair soru sormazsın, seni harfiyen soğuran, kendi kendinde mükemmelen çözülen bir nesnen vardır. İşte ben tekilliği böyle ifade ediyorum... Ve bu tekilliğin belli bir anda bu şekilde olay olması, başka deyişle, nesnenin sosyolojik, politik, mekânsal, estetik vb biçimde yorumlanabilen bir şeyden farklı olması şart. Nesne çok güzel olabilir, ama tekil bir nesne olmaksızın genel estetiğe, global uygarlığa ait olabilir. Evet, sanırım hâlâ birkaç tekil nesne var... Ama her bir kimsenin tekil algısıyla birlikte gerçekleşen sağlamaları da hesaba katmak gerek. Bunun normu yok, formülü yok, buna uygulanacak estetik ya da işlevsel model yok. Aynı nesne, tayin edilen tüm işlevleri yerine getirebilir, ama yine de fazladan niteliğe yalnızca o sahip olabilir...

J.N.: Acaba, ne kadar tekilse o kadar çok sevilme şansı var, diyebilir miyiz? Yoksa bu başka bir şeyin sonucu mu...

J.B.: Herhangi bir şey sevilebilir, ben bu fikre hiç güvenmem... Bu bir ilişki meselesi, duygu meselesi değil; herhangi bir nesneye yönelik olarak, o nesneyi senin için tekil kılan bir duygun olabilir. Belli bir anda başka yerden gelen bir tanınma yeterlidir. Onu seversen, o senin köpeğin olur, başkasının değil; ama hayır, burada mesele başka bir şey, söylemesi daha zor olan, zihinden ne ölçüde kaçtığı... Bana burada biraz "demoniak" (*démoniaque*) bir şey var gibi geliyor, Almancanın bu kelimeye verdiği anlamda.

J.N.: Estetik bir konvansiyona, bir yargı biçimine boyun eğdiği ölçüde, tekillikte nesnenin estetiği ilksel nosyon değil. Bir nesnenin çirkin, çok çirkin, çirkinden de çirkin, hatta hilkat garibesi olduğunu düşünebilirsin ve aynı zamanda nesne kendinde mutlak olarak vazgeçilmez bir nesne olabilir. Bu nesne sırf bundan dolayı güzelleşecektir. Ne mutlu ki, tekilliği tanımlamak için estetik kodlara uymak gerekmiyor. İlginç olan oyun, kodlardan kendini sıyırmak ve onları ihlal etmek.

J.B.: Louvre piramidini düşünürsen, onun var olmasını engellemeye yönelik hareketler oldu, çirkin diye, ama sonra zihinler yatıştı...

J.N.: Sonra da alışılmışlığın onayını aldı. Ama benim için tekil bir nesne örneği değil.

J.B.: Elbette, o bir akademik nesne. Dahası, gözüpeklik ya da gözüpekliğin eksikliği yalnızca, yalıttığın nesneyle ilişkili değil, yarattığı mekânla da ilişkili. Her şeye rağmen La Défense'ta tuhaf bir mekânın üretildiği söylenebilir. Ayrıca, bir nesnenin tekil olup olmayacağı

baştan bilinmez, daha önce "oluş" bahsinde söylediğim buydu, tekilleşmek ya da tekilleşmemek. Mesele değişmek değil, oluş. Bunu bilemeyiz. Bazen tarihsel, sosyolojik ya da başka koşullar bile bir nesnenin tekil oluşunu doğurabiliyor.

J.N.: Katıksız olay: "Katıksız olay olarak mimarlığa duyarlıyım" demiştin...

J.B.: Beni hayrete düşüren, ilgimi çeken bu. Bu anlamda yazdım, yani katıksız bir olay olarak mimarlık, güzel ve çirkinin ötesinde.

J.N.: Ama "tekil"i "nötr"ün ve "global"in karşısına koyuyorsun.

J.B.: Evet, global, evrensel ve tekili ayırt ediyorum...

J.N.: Ve "nötr"e dair şunu ekliyorsun: "Artık bunun için mimarlara ihtiyaç yok!"

Nötralite, evrensellik, küreselleşme

J.B.: Edebiyat, düşünce, sanat vb için de aynı şeyi söylerim. Nötralite garanti altında, sorun yok; bize gün be gün total güvenlik öneriyorlar. Nötrün asla iyi bir itibarı olmadı, nötr kayıtsız olandır, ya da en azından nitelik yokluğu anlamına, nitel-olmayan (*non-qualitatif*) anlamına gelir. Bu sevilmiyor, bunda kitle algılanıyor, konformizm algılanıyor. Ama şimdi belirmekte olan başka bir "nötralite" biçiminin doğuşuna tanıklık ediyoruz, kelimenin harfi anlamıyla "beliren" (*apparaître*). Hatta bu nötralite yalnızca beliriyor; tüm olanakları birbirini nötralize eden bir alan olarak tanımlanıyor. Bu daha öncekiyle aynı değil, niteliksiz ve kontursuz nötralitenin alanından farklı. Burada tersine "dinamik" bir nötralite var; öyle olanaklara açık ki, hepsi birbirini nötralize ediyor, tıpkı

az önce bahsettiğim, tüm olanaklı klişeleri çekebileceğin fotoğraf makinesinin hikâyesi gibi. Bu andan itibaren artık özne olarak sen nötralize olmuş durumdasın. Bu nötralite bana göre insani mekânın sıfır derecesi – ve bunu mimarlıkta da yapabiliyoruz. Bu bir kültür etkisi, bir seçim, bizim seçimimiz. Tekili nötrün karşısına koyuyorum, evet, ama "dünyasal"ın (*mondial*), "küresel"in (*global*) karşısına da koyuyorum. Terimler üzerinde anlaşmak gerek. Evrenselin değerleriyle küreselleşmenin değerleri arasında hatırı sayılır bir fark var. Evrensel tam da bir değerler sistemi, ilke olarak herkes ona ulaşabilir. Evrensel hâlâ kimi fetihlerin nesnesi. Tamam, küçük küçük nötralize oluyor, tüm kültürler birbiriyle yan yana geliyor, ama ortaya çıkan etki yine de yukarıdan bir eşitleşme, değer yoluyla eşitleşme. Oysa küreselleşme sürecinde aşağıdan yukarı doğru bir eş düzeye gelme var, en küçük ortak payda var. Dünyanın "Disneyleştirilmesi" bu. Ve bence, evrensele esin olan değerlerin tersine, küreselleşme yoğun bir ayrımcılığın, en kötü ayrımcılığın tiyatrosu olacak. Bu "piramidimsi" bir küreselleşme olacak, adeta. Meydana getireceği toplum gitgide daha kopuk bir toplum olacak ve artık bir çatışma toplumu olmayacak. İkisi arasında, yani enformasyon ayrıcalıklarından yararlanacak olanlarla, geleceğin enformatize edilmiş insanlarıyla, ötekiler arasında aktarım kesilecek. Toplumun iki kısmı bağlantısız olacak, her biri kendi yolunda paralel biçimde gidecek. Biri gitgide daha çok bilginin karmaşıklaşmasına, hıza doğru gidecek; diğeri dışlanmışlık içinde yaşayacak – ama çatışmasız, geçitsiz. Bu bir isyandan başka türlü tehlikeli, çünkü bu bizzat çatışmanın nötralizasyonu. Sınıf savaşımının sözünü bile etmeyelim! Artık "çarpışmalar" (*clash*) bile olmayacak. Devrimden söz etmeyelim! Artık güçler arası ilişkiler bile olmayacak, fitil yandı bitti. İşte

küreselleşme. İngilizce terminolojide "globalleşme" (*globalization*) deniyor, bu daha çok ekonomik piyasayla ilgili. Bizim kullandığımız "dünyasallaşma" (*mondialisation*) teriminde daha geniş bir şey duyuluyor. Ama aynı süreç işliyor, kavram boyutunda düşünürsen. Bir fikir, bir değer, bir ütopya olan evrenselin karşısında bu bir özdeşleşme, bir totalizasyon – nötralite alanının totalizasyonu. Şimdi "gerçekleşmiş" olanın alanındayız. Evrenselin karşıtı tikel; küreselleşmenin karşıtı tekillik, yani başka türden bir köktenlik. Ve son kertede başka antagonist güçlerle çatışmaya girmeyen. Bu artık devrimci bir güç değil, var olduğu yer başka, geliştiği yer başka, ortadan kayboluyor. Bu küreselleşme sürecine, bu geri döndürülemez harekete, indirgenemez olarak kalacak olanı görmek ilginç olacak. Bu, hareket teriminin işaret etmek istediğinin tersine, bir sistem. Zira "küreselleşme" terimi, her şeyin içeride kapsandığını (*englobé*) söylüyor. Oysa bu doğru değil. Bu hareket her türlü aracı, tüm iktidarı elinde tutan bir sanal hiper-toplum (*hypersociété virtuelle*) yaratacak, bu açık. Bu toplumun üyeleri mutlak bir azınlık olacak, gitgide azalan bir azınlık; ve geri kalanların büyük çoğunluğu –genel olarak– dışlanmış olacak. Böylece şeylerin bir yanda ve öteki yanda çok farklı işlediği paralel, ikili toplumlara doğru gidiyoruz. Bu, dünyada nasıl bir hayat meydana getirebilir? Bilmiyorum, ama bunun daha şimdiden şehirlerde gerçekleşmekte olduğu izlenimindeyim.

Bu anlamda şehirlerde kehanet var. Gerçek, doğal, geleneksel mekân düzeyinde belli bir sanallığa geçmekteler. Gerçek'in, gerçekliğin düzleminde mekân paylaşılıyor, ama soyut sanal mekân paylaşılmıyor. O, ona ulaşabilenin ayrıcalığı. Artık tahakküm eden bir sınıf olmayacak, spekülasyonu tamamen başıboş bırakacak bir bilişim

entelijensiyası olacak. Eninde sonunda Avrupa böyle yaratılıyor. O kadar çok sözü edilen Avro tipik bir yukarıdan gelme sanal nesne. Yukarıdan gelen tüm kararnameler, gerçek kamuoyuyla ilişkisiz olarak yürürlüğe girer, alay edilir, ama olacak olan oldu! Muhtemelen bütün dünya, bir tür kara pazar (*marché noir*) olan, marjları olan paralel bir pazarla işleyecek, bütün dünya da bundan kaçmak için örgütlenecek elbette. Hatta daha şimdiden her şey paralel mekânlarda işliyor: paralel pazarlar, paralel emek, kara emek, merkezdışı kalmış sermayeler. Ve bir bakıma iyi ki böyle, çünkü birinin diğeri üstünde toptan nüfuzu olsaydı, bu aşılamaz bir savunma stratejisi olurdu.

Sanki her şey böyle olmalıydı, böyle olmaya baştan yazgılıydı gibi...

Yazgı ve oluş

J.B.: Benim için yazgı, değiş tokuşu mümkün olmayandır. Bu yapı alanında da geçerli: Kendi sonuyla değiş tokuş edilemeyen şey yazgıyla, bir oluş biçimiyle, bir yazgı biçimiyle ilintilidir. Önyazgı (*prédestination*) biraz farklı. O, sonun başlangıçta olduğunu söyleyen, ama sonu ortadan kaldırmayan şey. Bir bakıma son daha şimdiden orada; o zaman bir önyazgı çevrimi oluşuyor. Yazgı, ereksel bir süreklilik içine kaydolamayandır, ister mutlu olsun ister mutsuz, değiş tokuşu mümkün olmayandır. Bence düşünce, kuram değiş tokuş edilemez. Ve ne hakikatle ne de gerçeklikle değiş tokuş edilebilir. Değiş tokuş imkânsız. Hatta tam da bundan dolayı var. Ama öte yandan değiş tokuşu mümkün olan dünya kadar şey var... Şehir, mimarlık, mekân, bunların tarihi belki de bu: bir değiş tokuş olanağının olması, şeylerin değiş tokuş edilebilmesi. Oysa bazen hiç de değiş tokuş edilemiyorlar. Şu ya da şu binanın dengi yok, hiçbir

zorunluluğu yok, hiçbir şeyle değiş tokuş edilemiyor, aynısından bir tane daha yapsalar bile o kendini değiş tokuş etmez. Bu bahtsız bir yazgı, bir başarısızlık bir bakıma. Ama buna karşılık tekil nesneler de hiçbir şeyle değiş tokuş edilemezler, özerktirler, işte o zaman bunun bir tamamlanmış biçim olduğu söylenebilir.

J.N.: Bu yazgı ve yazgısallık nosyonlarıyla ilgili bir şey hoşuma gitti, sonunda mimara fazla düşünmemesini salık verdiğin zaman!

J.B.: Ah, evet! Daima çok fazla fikirlerimiz var dediğimde! Bunu düşünürler için de söylüyorum... Düşünce ile fikirleri ayırt etmek gerek. Ben fazla düşünmemeyi değil, fazla fikir sahibi olmamayı salık veriyorum. Oysa düşünmek... Ama bu çok uzağa götürür.

J.N.: Zorlu bir zeminde maceraya atıldığımızı, akıbetimizin belli olmadığını biliyoruz ve bunlarla ilgili bir stratejiye ihtiyacımız var! Ve bugün söz konusu olan da bu; hangi mimarlık hayatta kalabilir, yarın, büyük ölçüde tanıdığımız bir bağlam içerisinde, hangi mimarlık hâlâ anlamlı olacak...

J.B.: ...neredeyse çok fazla tanıdığımız bir bağlam, sorun tam da bu!

Mimarlık fikri ve tarih

J.B.: Bugün mimarlığın sorunlarından biri, artık önünde mimarlık fikri olmadan, mimarlık tarihi olmadan mimarlık yapılamayacağının söylenmesi. Örneğin felsefe alanında, tarihi, tarihin fikirleri hangi göndergelere tabi kıldığını, kısaca bir yığın alakasız şeyi hesaba katmak zorundasın... Ben burada "Fazla düşünmeyelim!" diyorum. Kafanda bir mimari proje varsa, mekânla, tarihle, çevreyle ilgili farklı veriler, projenin öğeleri, hedefleri, erekleri; bütün bunlar

belki, belli bir anda, başlangıçtaki projeden hakikaten farklı olacak olan şaşırtıcı bir nesneye varmanı sağlayabilir. Ama fazla projeksiyon yaparsan, kavramlaştırman fazla sıkıysa, yatak yoksullaşır ve sanırım bu kuramsal araştırma alanında da geçerli; bütün referansları biriktiren, verileri çoğaltan, sonsuza kadar güzergâh çizenler, ne söylemek için helak oluyorlar? Hiçbir şey.

J.N.: Evet, mimarlık bilgisi kategorisine girmeyen türde bir mimarlık yapabiliriz. Mimarlık artık özerk bir disiplin değil. Ama bu bizi daha da çok düşünmeye mecbur ediyor, araştırma alanlarımızı genişletmeye... Şehirlerimizdeki binaların büyük kısmı bu anlamda düşünülmedi. Onlar kendiliğinden, öyle oraya geldiler... Dolayısıyla, eğer tekil nesneler istiyorsak, çözümleme, üzerine düşünme, yananlamları değerlendirme gibi yordamları kullanmak zorundayız, çelişkili amaçlar arasında ilişkiler kurmak zorundayız, kısaca düşünmek kaçınılmaz...

Bir başka bilgeliğe dair...

J.B.: Ama ben bir spontanelik mistisizmi yapmıyorum ki! Aslında serendipçenin (*serendipity*) davetini kabul etmek gerek.

J.N.: Serendipçe mi?

J.B.: Evet, serendipçe. Kimse bunun tam tanımını bilmiyor... Bir şeyi ararken bambaşka bir şey bulma olgusu.

J.N.: Ama ben bu sporun ustasıyım! Serendipçenin Mösyö Jourdain'iyim...

J.B.: Önemli olan, aramış olmak! Başlangıçta aradığın şeyin yanından geçip gitmiş olsan bile, arayışın devinimi yer değiştirir ve

başka bir şey keşfedilir... Serendipçe nosyonu Anglosaksonlarda var ve özellikle bilim alanında geçerli. Bu aynı zamanda Londra'da, istediğin her şeyi (aradığın şey hariç) bulabildiğin bir derginin adı. Sözcük Sanskritçeden geliyor. Bu "bilgelik"i ifade etmek için çok iyi bir sözcük, Hint kutsal edebiyatında eski ve köklü bir yeri var.

J.N.: Eninde sonunda, bir şey arıyoruz ama ne olduğunu bilmiyoruz. Bulduğumuz zaman her şey yolunda... Ne mutlu ki, mimarlıkta asla tek bir doğru yanıt yok. Milyonlarca acınası cevap ve birkaç milyar heyecan verici cevap. Gerçekleştirilebilir olan bir tanesini bulmak yeterli. Reçetelerini ezberden bildiğin bir bina kadar tahammül edilmez bir şey yoktur. Mimarlık konferanslarında, bina yapımına götüren bu mutfak reçetelerinden sık sık duyulur. İnsan her zaman "nasıl"ını söylemek, mimarlığın stratejisini açığa çıkarmak istemez, daha ziyade belli bir ayartma için kaçınılmaz olan gizemi yaratmak ister.

Üslup meselesi

J.B.: Buenos Aires'te ünlü mimarların binalarını sunmaları beş gün sürdü ve sözünü ettiğin şu gizem hiç söz konusu olmadı; yalnızca projelerin niteliği, programların akışı, elde edilen sonuçlar, şu ya da bu mimarın, ya da çalışmasını sunan mimarın, uluslararası kariyeri falan. Önümüzdeki hesap çizelgesi, bu gizem açısından bakılırsa, tahmin edilemeyecek kadar yoksuldu.

J.N.: Biz kalınlık üzerinde çalışıyoruz, yani asla tamamen aydınlatılamayacak, deşifre edilemeyecek olan bir şey üzerinde. Daima söylenmemiş şeyler, içinde kaybolunacak şeyler olması gerek. Aynı zamanda bir mimari çalışma, çok farklı duyarlıklara sahip kişiler

tarafından hissedilebilmeli, dolayısıyla bu çok çeşitli insanların dikkatini çekebilecek birtakım kilometre taşları koymak gerekiyor.

J.B.: Sosyolojik hesaplama birçok alanda pek işlevsel değil. Bütün reklamcılık bu tür bir düşünüm ekseninde dönüyor, ama aslında ne yaptıklarını bile bilmiyorlar.

J.N.: Edebiyatta, resimde, müzikte de geçerli. Büyük eserler, büyük yazılar evrenseller, her kültürden ve her eğitim düzeyinden insanı etkiliyorlar.

J.B.: Evet, ama ancak bu sanatçılar sanat, sanat tarihi, estetik kodlar vb komedisiyle işe başlamadıkları sürece. O halde bu mümkün, son tahlilde. Bu biraz mimarın geri dönüp mimarlığı, mimarlık tarihini ve inşa edilen her şeyi gözden geçirmeden de bina yapabilmesi gibi. Boşluk yaratmak muhtemelen her sahici yaratım ediminin önkoşulu. Boşluk yapamazsan asla tekilliğe varamazsın. Dikkate değer şeyler üretebilirsin, ama hesaba katman gereken miras seni bütün birikmiş genetikten geçmek zorunda bırakacaktır.

J.N.: Evet, ama bu sifon çekme stratejisini geçersiz kılmaz...

J.B.: Mimarlık yazmak kadar spontan bir etkinlik olamaz.

J.N.: Şüphesiz. Ve fakat bir mimarlığı karakterize eden, yazısıdır (*écriture*), herhangi bir ayrıntıdan tanınabilmesidir. Yalnızca bir yazı biçimi değil söz konusu olan. Dahası, bu yüzyılın büyük mimarlarına bakarsan, Wright, Le Corbusier, Aalto, Kahn, hepsini ayrıntılardan tanırsın. Onların mimarlığında bu tekillik dikkate değer, doğal, spontan bir şey olmalıdır, ama aynı zamanda programlı, çalışılmış, önceden düşünülmüş bir şey.

J.B.: Önceden yazgılanmış (*prédestiné*), denilebilir...

J.N.: Bu öndüşünme (*préméditation*) çalışması, mimarlığın şu anda en çok ihtiyacı olan şey. Sıradanlaşmayı, anlamsız yinelemeyi, otizmi önleyecek olan o...

J.B.: Herhangi biri eline fırçayı alıp bir binaya müdahale edemez, ama herhangi biri kötü bir makale yazabilir; bu bölgede kolaylık tehlikeli.

J.N.: Hayır, ama birçokları, her yerde bulunan dekorasyon yoluyla derinliğe, düşünceye sahip oldukları yanılsaması içinde olabiliyor. Dekorasyon bu tür tasarım yokluğunu, mimari tutarsızlığı telafi etmek için orada. Genel olarak mimarlığı bir tür yedekle gizliyor. Farkı yaratan şey takıntı; dekorasyonla her şeyi, herhangi bir evreni taklit edebilirsin. Birer mimar sayılabilecek dekoratörler var, yani yerlerin ruhuyla çalışan ve onu açığa çıkaran insanlar. Bu 30'lu yıllarda geçerliydi. Bugün de [Philippe] Starck gibi insanlar bir yeri yeniden nitelemeyi başardıklarında geçerli.

J.B.: Mimarlıkta üsluptan hâlâ bahsediliyor mu? Çünkü tekilliğe nazaran üslubun ne olduğunu bilmek isterim... Üslup sahibi birini tanıyabilirsin, ama ürettiği eser illa ki tekil bir vizyon taşıyacak değildir.

J.N.: Meğer ki üslubun kendisi tam da bir tekil vizyon olsun... Bu, mimarlığın büyük sorularından biri. Üslup mimarlığın evrimi sorununu ortaya koyuyor. 20. yüzyılda mimarların, plastik sanatlar alanındaki sanatçılar gibi konum aldıkları, alanlarını kendi malları yaptıkları, onların alanı olduğunu iddia ettikleri söylenebilir. Bu biçimsel özdeşleşmeden hareketle karikatüral eserlerin çoğaldığını gördük: her şeyi beyaz yapanlar, her şeyi mavi yapanlar, her şeyi çelenkler halinde yapanlar vs. Buyursunlar, mit! Meier'in mimarlığının

tarihi hep beyazla biter. Yalnızca kareler yapan Ungers'le karşılaşmışsındır, sanatçı Baselitz şeyleri tepetaklak eder. Bunlar, mimarlığı, önceden yerleşmiş bir kurala göre kullanılan, önceden belirlenmiş bir sözcük dağarcığı gibi anlayan, tamamen saptanabilir üsluplar. Benim anladığım üslup başka bir şey. Üslup daha ziyade bir eyleme tarzı. Ama başka bir tanım da önerilebilir... Kişisel olarak beni daha ziyade bir üslubun eyleme tarzı ilgilendiriyor, yani sorun yaratmış olan, bazı eleştirmenlere ya da kişilere ilk anda "Ne yapıyor bu adam?" diye sorduran şey. Bir mimarın eyleme tarzı saptandığında, üslubunu tanımamız için de gerekli yordama sahibizdir. Bu sanatçı-mimarların yaptıkları binalar her zaman özel olacaktır, çünkü bir anlamda onların imzaları olacaktır; ama onların yöntemleri, kullanabilecekleri ama kullanmadıkları başka tikelliklerle ilişkisiz olarak işler. Bir sistem içinde kapalıdırlar. Üslup, dünyayı düşünmenin tekil bir tarzını yansıtmalıdır.

İtiraf edilemeyen bir suç ortaklığı

J.N.: Karmaşıklıktan ziyade suç ortaklığını (*complexité, complicité*) sevdiğini söylüyorsun bazen. Bu fikir çok hoşuma gitti. Bunun gerçek bir mimarlık sorunsalı olduğuna inanıyorum. Ancak suç ortaklığı içinde derinlemesine bir şeyler yapabiliyoruz ve yalnızca bu suç ortaklığı içinde belli bir karmaşıklık derecesine (karmaşıklığın kendisi bir amaç değil, gerçi) varabiliyoruz. Çoğu zaman şeyler, karmaşık olmaları gerektiği zaman karmaşıklar, o kadar. Karmaşıklığa yönelik bu önarayış uzun süre, ilginç olan şeylerin karmaşık olmaları gerektiği kuramıyla bağlantılıydı, çünkü o anda tamamen yinelemeli bir yalınlığın dışına çıkıyorduk. Mimarlıkta suç ortaklığı nosyonu daha ender, daha benzersiz. Suç ortaklığı daha ileri gidebilmenin

tek güvencesi. Ama onu daha da geniş bir düzlemde anlamak gerek. Bu suç ortaklığı kurulduysa, bunun anlamı, insanlar arasında basit bir anlayıştan, bir ortak duyudan, bir yardımdan fazlası olduğudur. Eğer onu tasarlayan ve yöneten kişiyle bir suç ortaklığı ilişkisi kurmazsam, Fondation Cartier'yi yapamam; ve bu suç ortaklığı bir takım düzeyinde, bir girişim, bir global proje düzeyinde var olmalı. Ortak bir dinamik olmalı; çoğu zaman sessiz, ama olguda işleyen. Ne var ki, "suç ortaklığı", insanda çoğu zaman kötü hisler uyandıran bir sözcük. Herkesin kendi yerini bulmaya çalıştığı bu dünyada ayrıcalıklı bağlar örmeye başladığında, seni entrikacılıkla, hilecilikle suçluyorlar. Yalnızca sözleşmeye dayanmayan ilişkiler kurarsan, bir şey yaparken eğlenmeye başlarsan, seni düzene çağırırlar... Eğlenerek mimarlık yapmaya çok kötü gözle bakılıyor! Ve özellikle programdan önce arzudan bahsetmemen gerek. Oysa tüm büyük mimarlık yapıtları, müellif mimar (*maître d'œuvre*) ile malsahibi/işveren (*maître d'ouvrage*) arasındaki suç ortaklığı içinde yapılmıştır. Gaudí ve Gehry örneğine bak; bu ikisi birbirinden ayrılamazdı.

Kendini gerçekleştirme olarak özgürlüğe dair

J.B.: "Suç ortaklığı" da "ayartma" (*séduction*) gibi kötü üne sahip bir terim. İkisi de saydamlık ideolojisine karşı. Bir bağın suç ortaklığı "sergilenemez", en fazla ima edilebilir. Bu durumda böyle bir suç ortaklığı hangi özgürlükle kabul edilebilir, bilmiyorum. Benim elbette özgürlüğe karşı bir tür önyargım var! Özgürleşmeye karşı, ya da. Demek istediğim, özgürlük modernitenin ideali haline geldi. Ve sanki artık bu hiç sorun yaratmıyor gibi. Birey özgürleştiğinde artık ne olduğunu bilmiyor. Kendiniz olun, özgür olun! Modernitenin yeni diktası bu, biraz. Bu yeni özgürleşme zorlaması altında birey

kendine bir kimlik bulmaya zorlanıyor. Bugün kendi kendimizle özdeşleşme, kendimizi tamamlama, tüm olanaklarımızı gerçekleştirme ültimatomu altındayız. Bu anlamda "özgürüz", çünkü teknik gerçekleştirmenin tüm yordamlarına sahibiz. Ama bu elibolluk (*libéralité*) anlamında bir özgürlük, sonu da liberalizm. Her zaman böyle değildi. Özgürlüğüyle boğuşan bir öznenin özgürlüğü, bambaşka bir şey. Bugün hiçbir şeyle boğuşmayan bir birey var, tek hedefi, kendini tüm olanaklı boyutlarında gerçekleştirmek olan. Artık özgürlük sorunu hakikaten ortaya konulamıyor. Artık özgürlük sorunu bir tür işlemsellik (*opérationnalité*).

J.N.: Şunları yazarken bunu mu demek istiyordun: "Son kertede, mimarlık nosyonunun artık mümkün olmadığı, yani mimar için artık özgürlüğün olmadığı bir toplumdayız"?

J.B.: Hayır, tam değil. Artık eskisiyle aynı olmayan bir ideolojik sahada özgürlüğün anlamı ne olabilir? Bir köleleşme, bir eksiklik (*manque*) halindeyken, özgürlük bir fikirdir ve aynı zamanda bir yazgıdır; onu ister, onu ararız. Özgürleşmenin özgürlükle hiçbir alakası kalmadı. Bunu söylemek isterim. Özgürleştiğin zaman, gerçekleşmiş bir özgürlük yaşadığını sanabilirsin, bu bir tuzak. Olanakların gerçekleştirilmesi denen serabın önündesin... Fikir, düş, ütopya namına ne varsa sanal olarak gerçekleştirildi. Erekselliği kalmamış bir özgürlük paradoksuyla karşı karşıyasın. Özgürlük senin kimliğinin kutsanması, o kadar.

J.N.: Ne demek istiyorsun?

J.B.: Şunu diyorum ki, bu özgürlük adına sana kendini tamamlama hakkı veriliyor. Ne var ki, bir an sonra kim olduğunu bilmiyorsun. Bu bir cerrahi (şirürjik) operasyon. Tuzak kimliğin tarihinde

başlıyor. Cinsler cinsel kimliklerini buldular mı, bir daha hiçbir şey paylaşmayacaklar, herkes kendi balonu içinde olacak. Başkalık? Özgürlük ağır bir pişmanlıkla yüklü. Eninde sonunda, terimin tarihsel anlamıyla, halkların özgürlüğü de fantastik bir aldanış. Daima düşünülemeyen bir şey kalıyor geriye. Dolayısıyla, oldu bittinin pişmanlığı var. Özgürüz – peki sonra? Gerçekte, bunun tamamlanıyor olması gerektiği izlenimiyle birlikte başlıyor her şey. Bireyin özgürleşmesi fikrinde (elbette herkes kendi için) türe karşı korkunç bir ihanet var, başka ne diyebilirim bilmiyorum. Bireysel özgürleşme düşünü herkes kurdu ve fakat bununla ilgili bir tür kolektif pişmanlık var. Bütün bunlar kendinden nefretle, öldürme deneyleriyle, kardeşler arası savaşta vb açığa çıkıyor... hastalıklı bir halde. Yine de son bir gerek var, o da bu durumu sorgulamak. Özgürleşme gerçek olamayacak kadar güzel. O zaman bir yazgı, çoğu zaman yapay bir başkalık arıyorsun, başkalığı icat etmeye mecbursun, özgürlüğün en azından bir biçimini (ama tamamlanmış biçimini değil, çünkü o tam da katlanılmaz olan) yeniden bulmak için, riskli bir şey icat etmeye mecbursun. Sonuçta yazgının yokluğu da ölümcül bir şey! O zaman, mimar bu özgürlükle ne yapabilir?..

J.N.: Mimar özgür değil... İnsanlar da mimarlığa nazaran özgür değiller. Mimarlık daima, sorulmamış bir soruya verilmiş bir yanıt. Çoğu zaman bizden, küçük sorunları çözmemiz isteniyor ve bu gerekliliklerle uğraşırken biraz da mimarlık yapabilirsek, iyi... Ama gezegenin dörtte üçünün mimarlık düşünecek durumda olmadığının farkına varıyoruz. Ve fazla mevcut olduğu yerde de insanlar ona hınçlanıyor. Bu iki uç arasında, mimarlığın doğru yeri neresi?

J.B.: Bu bir handikap değil, stratejik bir değer.

J.N.: Uygarlığımızın gelecekteki biçimi ne olursa olsun, mimarlık için daima bir yer olacak, barınmanın özel bir stratejisi, savunulacak bir teritorya daima olacak. Artık fiziksel olarak teritorya biçiminde mevcut olmaması anlamında şehrin ortadan kalkması varsayımından yola çıkılsa bile –ki bu kentsel bir mimarlık vizyonuna uygun bir varsayım değil– yine de her zaman yeni verilerle ilişki içinde olan ve haz kaynağı olan mimari edimler olacak. İnternetle birlikte kitabın sona ereceği söyleniyor, ama barınma, bir yer içinde olma ihtiyacı daima olacak... Mimari jest gitgide daha otomatik olsa bile.

J.B.: Klonlanmış ansefalonlar (*encéphale*) için!

J.N.: Değiştirilebilir mimarların yarattığı otomatik bir mimarlığın kaçınılmazlığı bizi ilgilendirmiyor, daha şimdiden bugünün gerçekliğinin asli bir parçası. Kuralı boşa çıkarmak için bize istisna kalıyor.

SAÜ Merkez Kütüphanesi
* 0 3 3 5 2 9 1 *
255.07.02.01.06.00/0335291
720.1/B342

Bir tekil nesne nedir? Tuhaf bir şey, bir tür göktaş hiçbir şeyle değiş tokuş edilemeyen bir mutlak. B bir renk, bir duygu, bir insan olabilir. Daima tekil Kültürün medyatikleşmesi ve globalleşmesi, değ ca kanılardan oluşan bir düşüncenin genelleşmesi karşısında, tekil nesneler hala nerede bulunabilir? Nasıl tanımlanabilir, yaratılabilir, korunabilir, tanınabilirler?

Söyleşilerini işte bu tema etrafında örüyor Jean Nouvel ve Jean Baudrillard. Mimar ve filozof. Çağımızı ilgilendiren başka temel, yakıcı sorunlara da değiniyorlar. Ütopyacı ruhu hortlatarak geleceğin şehrini hayal ediyorlar. Saydamlık ideali ya da ideolojisinin, siyasetten mimarlığa, hemen her alana nasıl yavaş yavaş nüfuz ettiğini soruşturuyorlar. Ve kadim mesele: özgür olmanın zorluğu.

Her ikisinin de yapıt ve araştırmalarına kaynaklık eden "tekillik" motifi üzerine bir deneme. Aynı zamanda bir etik oluşturma çabası. Dünyadaki büyük değişimlerle cebelleşen tutkulu ve sürükleyici bir metin. Mimarlık ve felsefe, daha önce hiç bu kadar açık ve kesin bir şekilde "karşı karşıya" gelmemişti.

K. Michael Hays'in önsözüyle...

ISBN: 978-9944-757-45-4
9 789944 757454
yemkitabevi.com