

KAMUSAL SANAT YOLUYLA AKTÖR İNSANI CANLANDIRMA: SUZANNE LACY’NİN ÇALIŞMALARININ RICHARD SENNETT’İN YAKLAŞIMI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

REVIVING THE ACTOR THROUGH PUBLIC ART: EXAMINATION OF SUZANNE LACY’S WORK FROM RICHARD SENNETT’S APPROACH

Belma KURT YAVUZ

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Muğla, Türkiye

ORCID ID: 0009-0006-9147-5520

Barış YILMAZ

Doçent, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi,

Resim Anabilim Dalı, Muğla, Türkiye

ORCID ID: 0000-0003-1929-8823

ÖZET

Endüstri toplumunun gelişimiyle kamusal alanın dönüşümü, o alanı şekillendiren ya da o alanın şekillendirdiği fertlerin de dönüşümünü beraberinde getirmiştir. 19. Yüzyılla birlikte “ölü doğum” yapmaya başlayan kamusal alan, insanların özel hayatlarına ait mekanların birer özgürlük alanı olarak algılanması ile yabancılaşmanın merkezi olarak görülmeye başlanmıştır. Bugün neredeyse sadece hareketlilik ve ticari değiş tokuşun merkezi olan bu alanlar, sanatçı duyarlılığı ile yeniden değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Sadece bu alanları Habermas’ın altını çizdiği gibi siyasal işlevleri için değil, Sennett’in dediği gibi insanın doğumdan itibaren getirdiği etkileşim, oyun ve iş birliği ihtiyacının da merkezi haline yeniden getirebilmek adına özellikle 1960’lardan sonra Happening sanat hareketinin ve ardından ortaya çıkan Yeni Tip Kamusal Sanat gibi etkileşimi önceleyen sanat akımlarının çabaları dikkate değerdir. Üstelik bu çalışmaların, özellikle Suzanne Lacy gibi öncülerin esas çabası, kamusal alanda kalabalıklardan estetik bir biçim yaratma ihtiyacının yanı sıra, o kalabalıkları etkileşimin merkezi haline getirmektir. Bu yeni tip kamusal sanatta sanat eseri, kamusal alandaki insanın kendisidir. Bunu yaparken, elden geldiğince galeri ve müze gibi, sanatın icra edildiği geleneksel alanlar yerine, “ölü kamusal alan”lar tercih edilmektedir. Böylelikle bir icracı olmanın ne demek olduğunu bilmeyen kitleleri, o ana özgü yaratılan kurgularla, aynı gerçek bir kamusal hayat örneğinde olduğu gibi, birer aktöre dönüştürmeye çalışılmaktadır. Birbirine yabancı kitlelerin, sanat yoluyla bir oyunun içine dahil olduğu ve bunun sonucunda iş birliği ve yabancılar arası dayanışmanın güçlendirilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Sanat, Yeni Tip Kamusal Sanat, Sosyal Etkileşim Sanatı, Kamusal Alan, Richard Sennett, Suzanne Lacy

ABSTRACT

The transformation of the public sphere with the development of the industrial society has brought about the transformation of the individuals who shape or shaped by that space. The public sphere, which started to give birth to "stillbirth" with the 19th century, began to be seen as the center of alienation as the spaces belonging to people's private lives were

perceived as spaces of freedom. Today, these areas, which are almost exclusively the center of mobility and commercial exchange, are being tried to be re-evaluated with an artistic sensitivity. While Habermas highlights the political functions of the public sphere, Sennett mentions that play and cooperation, which are innate human needs, can also be provided in the public sphere. It is noteworthy that the art movements that started with the Happening art movement and continued with New Genre Public Art from the 1960s onwards tried to revive the public space as an area of play, cooperation and interaction. Moreover, the main effort of these works, especially the pioneers like Suzanne Lacy, is to make those crowds the center of interaction, as well as the need to create an aesthetic form from crowds in the public space. In this new genre of public art, the work of art is the man himself in the public sphere. While doing this, "dead public spaces" are preferred instead of traditional spaces such as galleries and museums where art is performed. In this way, it is tried to transform the masses, who do not know what it means to be a performer, into actors, just like in a real example of public life, with the fictions created specific to that moment. It can be said that foreign masses are involved in a game through art, and as a result, cooperation and solidarity among foreigners are tried to be strengthened.

Keywords: Public Art, New Genre Public Art, Social Turn, Public Space, Richard Sennett, Suzanne Lacy

GİRİŞ

Kamusal alan, Richard Sennett'in tabiriyle yabancıların buluştukları yerdir. Bu anlamda herkesin birbirine benzediği lokallerden, zamanla kendi ortak imajını yaratan mahallelerden farklıdır. Bilinmezle birlikte bilgiyi de getirir. Bu alan, Lefebvre'nin de belirttiği gibi sadece doldurulacak bir boşluk, cansız bir mekân değildir. Dinamiktir, tartışma ve itiraz ile keşfi getirir. Geçicidir ve canlıdır. Fakat işte tam bu yüzden, her canlı gibi ölebilir. Richard Sennett, 1977'de yazdığı Kamusal Alanın Çöküşü isimli kitabıyla bu ölümün ilanını yapalı neredeyse yarım asır geçti.

Bu "ölü kamusal alan" yeniden dirilebilsin diye birçok deneme yapıldı. Bu çabalara rağmen, para ekonomisi ile büyüyen kentler mega kentlere dönüştü. Kamusal etkileşime ayrılan parklar devasa alışveriş merkezlerinin istilasına uğradı. Artık "meçhul yabancılar"ın bizi ürkütmesi için gerekecek kadar uzun karşılaşmalar yapmak bile imkânsız hale geldi. Kalabalıklarla karşılaşmamak için bireysel taşıtlar tercih edildi, şehirdeki kamusal alanın yüzde 70'ten fazlası bu otomobillerin hareket ve parkı için ayrıldı. Toplu taşımaya mahkûm olan niceleri, "meçhul yabancılar"la dolu bir kutunun içinde balık istifi gibi sıkıştıkça, özgürlükleri adına kendini daha çok özel alanlarına hapsetme eğiliminde oldular. Sennett'in deyişiyle "modern ulaşım teknolojisi, sokakta var olmanın yerine coğrafi sınırlamaları yok etme arzusunu koyar." (Sennett, 2019: 29). Bugün, yabancılarla en çok karşılaştığımız alan, dijital olarak kendimizi gösterdiğimiz mecralar olabilir. Bu dijital platformlar ve günümüzde iş yerlerindeki sözde açık plan ama küçük küçük kutucuklara bölünerek kişiye özel alanlara ayrılan bölmeler de Sennett'in "görünürlüğün ortasında yalıtılmışlık paradoksu" (Sennett, 2019: 27) dediği durumun birer yansıması gibidir.

Bu kadar kırılğan, geçici ve yaşayan bir form olarak kamusal alan algısı sadece düşünürlerin bu konudaki yorumlarını etkilememiştir. Sanatçı da özellikle 1960 sonrası Amerika'sında bu alandaki cevheri görmüştür. Her ne kadar bu yılın öncesinde de kamusal sanat adıyla çeşitli formda ve yaklaşımda yapıtlar icra edilmiş olsa da bu sanat en iyi haliyle şehre ve kültüre güzelleme anlamını taşımaktaydı. Çoğunlukla baskın ideolojinin yansıması

olan tarihsel ve kültürel anıtlarla ya da sanatçının tamamen estetik ve eleştirel kaygısıyla alana bir çeşit müdahalesini içeren geleneksel kamusal sanat formuyla devam etse de yapıt yerine mekânı, hareketi, geçiciliği ve yaşantının kendisi olarak kamusal insanın kendisini öne sürmeye çalışan bir kamusal sanat türü de yeşermeye başlamıştır bu tarihle birlikte.

YÖNTEM

Bu araştırma betimsel yöntem ve tarama modeliyle geliştirilmiştir. Richard Sennett'in kamusal alan teorilerinin özellikle kamusal insanın dönüşümünü ilgilendiren başlıkları dikkate alınarak, Suzanne Lacy'nin bununla örtüşeceğini düşünülen çalışmaları örnek eser olarak incelenmiştir. Sanatçının temel yaklaşımı da incelenerek, bu yaklaşımla örtüşmediği düşünülen tespitlerden kaçınılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın genel amacı, kamusal alanda bireyler arası etkileşimin sanat yoluyla artırılmasının Richard Sennett'in "çöküş" diye tanımladığı kamusal insanı yeniden canlandırma ile ilgili teorilerinin örtüşebileceğinin tespitini yapmaktır; bu çalışmaların kamusal insanı yeniden canlandırmak konusunda etkili olup olmadığını tartışmak değildir.

ESKİ DÜZENİN CANLI KAMUSAL ALAN ÖRNEĞİ

Sennett, kamusal alanın hala canlı olduğu, özel hayat ve kamusal hayat ayrımının bir çatışmaya dönüşmediği 18. Yüzyıl Paris ve Londra'sını Ancien Regime¹ terimiyle anlatısında özel bir yere koyar. Yazara göre insan kendini kişi dışı alanda inşa ederken, doğal olan yanını özel hayatta açığa çıkarabilmektedir. Bu dönem bu iki alanın farklı olduğu ama dikotomik bir karşılığının olmadığı, birbirinin tamamlayıcısı olarak görülmesi gereken bir dönemdir. Feodal olmayan bir sınıftan, burjuvazinin yükseldiği bu dönemde yabancı ansızın şehir alanına girmeye başlar. Öncesinde aristokrasi ve onun çalışanlarının kesin rolleri ve işaretleri ile okunması kolay olan şehir yaşamı, bu yeni burjuva sınıfının şehirlere akın etmesi ile bu grubu nasıl konumlandıracağını bilememiştir. Burjuva sınıf elden geldiğince bu sahneye dahil olabilmek için kamusal alana ait işaretleri öğrenmeye çalışmıştır. Sennett, bu işaretlerin semboller olmadığını, bir gerçeğin yansıması değil, kendi başına anlamı olan jestler olduğunu özellikle belirtir. Bu işaretler kamusal alanda özel ifade imkânı sunmaktadır ama ifade edenin özel hayatına dair bir şey söylememektedir. Aynı şekilde sözler nasıl kişilikten ayrı bir yere işaret ediyorsa, beden de bu kamusal roldeki ikinci ilke olarak kamusal alanda kendi anlamını üretir. Bu dönemde kostümler onu giyenden ayrı bir içeriğe sahip olarak algılanır. Evdeki rahatlık dışarıda sürdürülemez, beden bir aktörde olduğu gibi aracıdır.

Bu anlamda Ancien Regime'in kamusal insanı bir aktör gibi tanımlanır Sennett tarafından, kişi kamusal hayatta bir icracıdır. Bir dönemi ya da karakteri canlandıran aktör gibi, insan da belirli bir metni oynar kamusal alanın içinde. Kişilik kavramı henüz sahneye çıkıp, gerçekliği ile ilgili paradoks yaratmamıştır. Zaten iyi kötü herkesin sosyal statüsünün bilindiği bir ortamda, bilinmezlik oyunu olarak maskeli balolar yapılmaktadır. Kamusal alanda bir kişinin mevkisine dair sorular sormak kabalıktır. Sohbetler esnasında uyulması gereken belli başlı kuralları vardır. Hatta bu kuralların bazı lokallerin girişinde asılması âdettendir.

¹ Fransızca; Fransız Devrimini öncüsü olan dönemi politik ve sosyal olarak tarif etmek için kullanılır. Geç Ortaçağ ile 1789 tarihleri arasındaki feodal sistemi de işaret eder.

Kamusal alanın sahne olarak algılandığı “Theatrum Mundi”² düşüncesi bu döneme hakimdir. “Tiyatronun tüm görevi, kendi kendine yeterli içsel bir inandırıcılık standardı oluşturmaktır. Bu görev ifadelerin simgeler değil işaretler olarak görüldüğü toplumlarda daha kolay başarılmaktadır” (Sennett, 2019: 111). Kamusal alanda bu ilkeyle hareket eden insan, bu alanın içinde ifade edecek gücü, modern insana göre daha rahat bulmaktadır. Söyledikleri, giydikleri en mikro düzeyde bile kişiliğine dair ipucu olarak algılanan modern insan görünmezliğe ve sessizliğe gömülerek kendini eleştirilerden daha yalıtılmış kılmaya çalışmaktadır. Söyledikleri ve gösterdikleri gerçekliğin yükü altında ezilir. Oysa Ancien Regime’de böyle bir sorumluluk söz konusu bile değildir. Eleştiri sadece sahnedeki aktöre yine bu dönemde yapılan müdahale gibi, sözü ve giyindikleri “kabuğu” bağlamaktadır.

KAMUSAL İFADEYİ ETKİLEYEN OYUN VE NARSİZM DÜŞÜNCESİ

Toplumun bir tiyatro ve bireylerin ise aktör olduğu fikri, 19 yüzyıl sanayi kapitalizminin kaçınılmaz olarak şehre olan etkisi ve yeni sekülerizmle birlikte söndü ve “aktör” sanatından mahrum bırakıldı der Sennett (Sennett, 2019: 392). Ancien Regime’ de günlük yaşamdaki rutinler, kamusal hayatı sahne ya da diğer deyimle oyun alanı haline getiriyordu. Sennett iş yerlerinin şehir merkezinden uzaklaşması, şehirlerin artan iş imkanları yüzünden daha da fazla kişiyi barındırmak zorunda olması ve bu kitlelerin işlerine gidip gelebilmeleri için yapılan yolların artık şehrin ana damarları haline gelmesi gibi kapitalizmin sebep olduğu etkenler kadar etkili olmuş diğer bir husus olarak 19. yüzyıla psikolojinin gelişimi benlik arayışı öne çıkarır.

Sennett, 19. Yüzyıldaki gelişmelerle her şeyin açıklamasının “kişilik sorunu” haline gelmesini tıbbi anlamından bağımsız olarak narsistik enerji olarak yorumlar. Bu günümüzde tırmandığını görebileceğimiz bir konudur. Sürekli daha fazla hissetmek ve daha fazla istemek üzerine kurulu bir düzen... Tüketim ekonomisinin mi buna çanak tutmuştur yoksa 19. Yüzyıldaki kişilik ile ilgili bilinenlerin devrimsel değişimi mi ekonominin bu alana yatırım yapmasına sebep olmuştur bilemeyiz ama bugün sokaktaki her hareketimizin, kıyafetimizin, bedenimizin bizden bağımsız olarak bir dile dönüştüğü ve maalesef bizimle ilgili bir şeyler söylediğine inanıldığı bir dönemde yaşıyoruz. Bu da kendini bir aktör olarak göstermenin gücünü tamamen yok ediyor. Çünkü bugün artık daha da önemli hale gelmiş özel hayat, kamusal hayattan ayrı, özerk bir alan değildir. Bugün artık kamusal insan yoktur, kamusal alandaki insan da özel hayatının bir yansıması olarak düşünülür. Politikacı ve sanatçı gibi toplumun vitrininde pozisyon almış kişiler hariç duygularını kamusal alanda göstermek bir tabudur. Sennett bu yeni kamusal insana rol yapma sanatından mahrum edilmiş aktör der:

“Rol yapma sanatından mahrum edilmiş aktör, toplumda kamusal ifade koşullarının son derece aşınmış olması durumunda ortaya çıkar. Öylesine aşınmıştır ki, artık tiyatro ile toplumu, Fielding’in deyimleriyle ‘ayrılmaz bir biçimde’ iç içe geçmiş olarak düşünmek olanaksızdır. Bu aktör, insan doğasının yaşanmamasının yerini yaşam boyu benlik arayışının almasıyla ortaya çıkar” (Sennett, 2019: 394).

İnsanlar özel alanlarında sorunları kendileri ile çözmek ile uğraşırken, kamusal alanda, onlar adına kurumların ya da siyasetin sorunlarla ilgilendiğini varsayar. Sosyal ve kamusal olarak var olamadığı için sorunların sosyal ve kamusal yanlarına odaklanmayı da bırakır.

² Platon’un mağara örneğinden beri sanatta ve felsefede, dünyayı bir büyük sahne ve insanları bu sahnedeki oyuncular olarak gösterme durumunu betimleyen Latince özdeyiş.

Böylelikle her şeyin bireysel farkındalık veya bir çeşit özgürlük yanılması ile çözüleceğini umut eder.

Kamusal kişiliği yok eden narsisizm, sadece Sennett' te değil, öncesinde de kültürel teoride yer almaktadır. Adorno, bu narsistik enerjinin kaynağı olarak irrasyonel bir toplumda yaşamının verdiği gerçeklik sınavından kendi korumak adına egonun libidinal çözüm arayışını görür (Grubner, 2017). Adorno'nun içinde bulunduğu belirli bir grup, 20. Yüzyıl toplumunu eleştirmek için narsisizme başvururken toplumu bu tür sorunların kaynağı olarak görürler. Diğer bir grup ise, toplum ve kültür ile bireyler arasında doğrudan analogi yapar, toplumsal sorunları açıklamak için psikolojik terimlerden yararlanırlar. Christopher Lasch bu gruptan bir yazardır ve narsisizm kavramını kullanarak Amerikan kültürünü eleştirir. Grubner, Susan Sontag'ın bu analoginin yanlış kurgulamalara sebep olduğunu "Bir Metafor Olarak Hastalık" kitabıyla anlattığını söyler. "19. Ve 20. Yüzyılda, kanser ve tüberkülozun toplumsal adaptasyon sorunu yaşayan insanlarda olduğuna dair yanlış bir analogi yapıldığını belirtir" (Grubner, 2017: 58).

Richard Sennett bu iki tekniği de kullanıyor diyebiliriz narsisizmden bahsederken. Onun için, bir oyun alanı gibi öğrenmeyi tetikleyen, yabancı ile karşılaşılacak kamusal alanın enerjisini narsistik enerji yok etmiştir. Çünkü "çocuk için oyun kendini olduğu gibi ifade etmenin antitezidir" (Sennett, 2019: 395). Bu anlamda Freud'un oyunun zıddı olarak ciddi olanı değil, gerçek olanı göstermesine başvurur.

Oyun, kişinin kendi rızasıyla dahil olduğu ve menfaatlerin yönlendirmediği bir etkinliktir. Kuralları ve kodları vardır ama bu kurallar eğer bir oyuncunun oyunu sürdürmesine engel oluyorsa anında değiştirilebilir. Çünkü önemli olan oyunun sürmesidir. Yine aynı sebeple oyun gönüllü bir şekilde karmaşılaştırılabilir. Çocuklar bu geciktirmeyi esas keyif oyun süreci olduğu için yaparlar. Oyun oynayan çocuk, aynı Ancien Regime'deki kamusal insan gibi belirli kurallara inanır. Oyunun kendi alanı risklerle dolu olsa da bu riskler oyunun parçasıdır ve oyuncu bu beklenmedik karşılaşmalarla daha çok şey öğrenerek ayrılır oyun alanından. Sennett oyun üzerine olan düşünceleri ile ideal bir kamusal alanın da böyle kurgulanması gerektiğini salık verir. Ona göre oyun, kamusal ifadeyi sağlayacak enerjiyi içerir. Öncesinden estetik öncesi bir hazırlık süreci vardır. Bir tiyatro oyunu gibi, kişiler yapılandırılmış bir sınırlılığın içinde serbesttirler. Yine Sennett, insanın kamusal alanda kendini "yaptığından" söz ederken bunu demek istemiştir. Ona göre çocuğa yetişkinliğin kodlarını öğreten oyun sayesinde yetişkinlikte iş birliği gelişecektir. Bu sebeple, Sennett için diğer önemli bir başlık olan iş birliği, çocuklukta kazanılan bir özellik olarak yetişkinlikte işlevsizleştiğinde insanı bir çeşit boşluğa düşürür.

KAMUSAL İNSAN YENİDEN: SOSYAL ETKİLEŞİMLİ SANAT

Yabancıların birbiriyle karşılaştıkları yer olarak tanımlar Sennett kamusal alanı. 1960'larla birlikte bu alana yabancı sanatçı da bu karşılaşmanın içine dahil olur. Bu tarihten itibaren sanatın geleneksel mekânı olan galeri ve müzeler yerine yükselen diyalog ve itiraz talebini en iyi karşılayan alan olarak öne çıkar kamusal mekân. Bu arayışın temelinde Amerika'da 1950'lerle yükselen Happening akımını görebiliriz. John Cage, duyguların ve düşüncelerin dışı vurulduğu ve izleyici ile etkileşimi kısıtlı geleneksel sanat biçimlerinin aksine, sanatın izleyici ile karşılaşma anının programsız, canlı ve geçici olmasının denemelerini yapmaya başlar. Tamamen doğaçlama performanslarla yapılan bu girişimler halka açık yerlerde gerçekleştirilir. Yapıta dönüştürülen eserlerin ağırlığı yerine bu eserlerin geçiciliği yaşama çok benzemektedir, sanatçıların da esas çıkış noktası yaşamın bizzat

kendisinin bir sanat ürünü olduğu fikridir. Alan Kaprow da sürekli geçiciliği üzerinden yaşam ve kendi sanatı arasındaki ortaklığı vurgular.

Bu esnada Avrupa’da da sitüasyonist dalga gelişmişti. Guy Debord ve Asger John iş birliği ile gelişen hareket yine yapıt yerine yaşamın gelip geçiciliğini bir öneri olarak sunuyordu. Happening’de yaşama dair olan etkileşim ve geçicilik sanatın içine sızmıştı, sitüasyonizm ise tam tersini yapıyordu, sanatçı öncelikle aktivist sonra icracı olarak sadece izleyici ile olan etkileşimi değil tümünden sokakları ve sosyal yapıyı değiştirmeyi amaçlıyordu. Habermas bile kamusal alan tanımını 1962 yılında oturtmuştur. Amerika’da çalkantılı politik ortam, savaş karşıtı öğrenci protestoları, arkasından gelişen ırkçılık karşıtı ya da feminist gösteriler... Joseph Beuys, sosyal heykel teorisini 1960’ların sonunda geliştirdi. Temelinde sanatın yaşam süreci ile ilgili her şeyi içerebileceği fikri yatıyordu. Yaşama dair her şey, düşünceler, hareketler, diyaloglar da nesnelere kadar değerli olabilir ve sanatçı böylelikle daha geniş insan kitlesi ile etkileşime girebilirdi.

Sanattaki yapıt yerine yaşama ve geçiciliğe öykünen bu yaklaşım, kamusal alanda vuku buldukça ister istemez sanat eleştirmenlerini ve sanatçıları kamusal alan üzerine daha çok düşünmeye itti. 1960-1970 arasındaki protesto ve sivil hareket yoğunluğu bitmiş olsa da 1990’lara doğru izleyici ile etkileşim gerektiren birçok kamusal sanat akımı ortaya çıktı. Bu konuyla ilgili birçok teori geliştirildi. Biri de etkileşimli kamusal sanatın zeminini sağlamlaştırması anlamında Nicholas Bourriaud tarafından güncel kamusal sanat pratiklerini açıklamak için öne sürülen “İlişkisel Estetik” tanımıdır. Bourriaud, sanat yapıtının nesne değeri kadar en az iki kişinin ürettiği etkileşimin de bir estetik temsil olduğunu belirtir. Sanat etkinliğinin ister formlarla ve nesnenin yardımıyla ister işaret ve harekete dayalı olarak canlı, geçici ilişkiler üretme etkinliği olarak görülebileceğinin altını çizer (Bourriaud, 2018).

YENİ TİP KAMUSAL SANAT VE SUZANNE LACY’NİN KONUMU

1960’ların sonundan itibaren gelişen bu kamusal sanat pratikleri, birçok sanatçı gibi o sırada genç olan Suzanne Lacy’yi de etkilemiştir. 1969 yılında California üniversitesinde psikoloji okurken, Faith Wilding ile tanışmasıyla birkaç mezun öğrenci ile feminizm üzerine bilinçlendirme amacıyla yaptıkları toplantılarla oluşan topluluk, Lacy’nin ileride sanatçı-aktivist kimliğini oluşturan ilk dönüm noktasıdır. Daha sonra bu topluluk, Judy Chicago’nun Fresno’ya gelmesi ile Feminist Sanat Programı isimli daha kalabalık bir topluluğa doğru evrildi. Chicago’nun performansı hem eğitim hem de terapötik amaçla kullanması oldukça etkiledi. Bu esnada Lacy üniversitede feminizm üzerine dersler vermeye devam ediyordu. Üniversitedeki eğitmen kimliği onun, Beuys gibi, çalışmalarında didaktik ve dönüştürücü bir etkinin alt yapısını oluşturmuş olabilir.

Bir yıl sonra Lacy ve program Los Angeles’a taşındı. California Sanat Enstitüsü bu esnada kurulurken, Sheila de Bretteville o sırada orada Kadın Tasarım Programını yönetiyordu. 1974’te Judy Chicago, De Bretteville, Arlene Raven ile beraber kurduğu Feminist Stüdyo Atölyesi’nde eğitmenliğe başlayan Lacy’nin burada birçok kadın performans sanatçısıyla dirsek dirseğe çalışma imkânı oldu. Bütün bu kadın sanatçıların etkisi önemlidir Lacy için: “Çalışmalarım birçok yönden diğer kadın ve erkek sanatçıların da keşfetmiş olduğu kaygılara dayanıyordu: beden, kimlik, toplumsal cinsiyet, sanat/yaşam sınırları, performans dili, demokratikleşme ve sosyal değişim. Ancak biz(kadınlar) sanatçının toplumdan ayrılığının sanatın etkisini nötralize ettiğine inanarak geniş bir izleyici kitlesine yönelme konusunda derin bir yol ayrımında bulduk” (Lacy, 2010: 21).

En az bu kadın iş birliklerinin içinde beraber çalıştığı performans sanatçıları kadar Lacy'yi etkileyen diğer kişi Amerika'da Happening sanat hareketinin en öne çıkan sanatçıların biri olan Alan Kaprow'dur. Kaprow'un performansları yanı sıra hayat ile ilgili fikirlerini Lacy'yi derinden etkilemiştir. Kuspit'in de tespit ettiği gibi, Kaprow'da sanat ve yaşam benzer iki değer üretirler. Geçmiş zamanlarda sanat, yaşamın üstüne görülen tatlı bir rüya gibi üstünlük etkisine sahipken, modern dünyada gerçeğin kendisinin üstünlüğü öne çıkar. Sanat bu çözülmesi zor fenomenin mütevazı birer kopyasını üretirken, hayatın kendisi sürekli yeni sorular ortaya koyar (Kuspit, 2006: 77).

Lacy, performansın içinde bedeninin ve onun tecrübelerinin forma dönüştüğü Kaprow tarzını ilham verici bulmuştur. "Allan'ın biçimciliği benim o yöndeki eğilimlerimi destekliyordu. Bizim gibi feministlerle çok yakından çalıştığı için, onun çalışmaları 'yaşama' geçirebilmek için aradığımız estetik temeli sağladı. Bize tarihsel bir gerekçe verdi. Onları esprili bir biçimde hep şöyle düşündüm, tutkulu bir anne (Judy Chicago), sevecen ve uzak bir baba (Allan Kaprow)." (Lacy, 2010: 17).



Şekil 1. Suzanne Lacy, Ablutions 1972, Los Angeles, Fotoğraf Lloyd Hamrol

1972'de Chicago, Lacy ve birkaç kadın performans sanatçısı daha "Ablutions" (Abdest) isimli, ortak bir performans gerçekleştirdiler. Bu çalışma aynı zamanda Lacy'nin daha sonraki

birçok çalışmasına referans olması anlamında önemlidir. Kadınlar kimi kanla ve yumurta ile dolu bir küvette, kimi vücutları çamurla kaplı, pamuk bezlerle tamamen mumyalanan figürler arasında onları birbirine bağlayan ipler ve yerlerde yumurta kırıkları ile kendi tecavüz deneyimlerini paylaşırlar. Tecavüzün şokunu ve bedensel yükünü çarpıcı bir biçimde anlatan performans onun iş birliği ile yürüttüğü çalışmalara iyi bir örnektir. Uygulamadan, kavramsal sürecine kadar bütün bu katılımcı kadınlar işin içine dahil olmuşlardır. Bu çalışmaların, narsistik enerjinin tersine kişinin kendisini sosyal alandan kendini daha da çok göstermesine etki eden iş birliğine dayalı terapötik bir yanı da vardır.

Sonrasında *The Bag Lady* (1977), *Three Weeks in May* (1977), *Freeze Frame: Room for Living Rooms*(1982) gibi çalışmaları ile kadın deneyimini, yine kadınlarla doğrudan etkileşime girerek sunmaya odaklanan sanatçı, özellikle *Three Weeks in May* ile bu deneyimleri kamusal alanı dönüştürmekte kullanmanın güçlü etkisini fark etmiştir.

Sanatçı 1990’larda genel bir yol ayrımına girmiştir. O zamana kadar kadınların deneyimlerini sanatsal yolla dışa vurmalarına dayanan yaklaşımı değişip; şu sorunun cevabını almaya çalıştığı ve izleyiciyi daha önemli bir konuma koyduğu yeni bir bakış geliştirmiştir: Tecavüz hakkında konuşmak istiyorum düşüncesinden, tecavüz hakkında kiminle- kime konuşmak istiyorum sorusuna bir geçiş... (Lacy, 2010:21).

Performansları kadar kendini yazıyla da ifade eden Lacy 1991’de önce San Francisco Sanat Müzesindeki performansında ve sonrasında *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* kitabıyla bu yeni tip kamusal sanat dediği hareketi duyurmuştur. Öncelikle sanatçının bir aktivist olarak seyirci ile doğrudan ilişkisini işaret eden bu yeni sanat formu, yine Lacy’nin de bu konu üzerinde gelişip dönüşmesiyle, kendi sanatını izleyici için daha aktif bir alan, bir aktör yaratılabileceği bir şekle doğru dönüşmüştür. *Mapping the Terrain* ile bir sanatçı olarak, insanların birbiriyle konuşmasını ve sonucunda farklı düşünüp, davranmasını sağlamak ve kentsel yaşamamızın anlamlı ritüellerini sanat yoluyla yaratmak gibi kritik bir sorumluluğu üstlendiğini açıklamıştır.

Yine bu dönem, başka bir sorgulamayı da beraberinde getirdi Lacy için. Galeri ve sanat için ayrılmış belirli alanların seçkin gruplarından ayrılıp, daha etkin olabileceği ve daha nötr bir izleyici grubuna, doğrudan topluma ulaşabileceği mekanları tercih etmek... Amacı performansın parçası olmayan kitlelerle de etkileşime geçerek belirli konularda kamusal farkındalık yaratabilmektir. Bu ayrılış sebebiyle kitabının adını da *Leaving Art* olarak belirlemişti. Sanatın kendisinden değil, geleneksel mekanlarından ayrılıp, yerel topluluklarla etkileşimi tercih ettiğini söyler böylelikle (Lacy, 2010: 157).

SUZANNE LACY İÇİN KAMUSAL ALAN VE ETKİN İZLEYİCİ FİKRİ

“Kamu ve sanat sözcükleri arasında boşlukta var olan şey, sanatçı ve izleyici arasındaki bilinmeyen ilişkidir, kendisi de sanat eseri haline gelebilecek bir ilişki.” Suzanne Lacy (Donohue, 2013: 19).

Lacy 1990’larla birlikte yabancıların bir araya geldiği mekânda, kamusal alanda, başka bir yabancı olan “sanatçı” ortamdan ayrıldığında dahi bu yeni tipte kamusal sanat yoluyla, etkileşimin ve sanatın etkisinin sürdürülebilmesi için kitleleri nasıl teşvik edebileceğini sorgulamaya başladı. Sanat yoluyla sosyal bir değişim yaratmak mümkün müydü?

Diana Rothenberg, *Social Art/Social Action* isimli makalesinde Lacy’yi bu arayışı sebebiyle popülist bir sanatçı olarak tanımlar, çünkü sanatın içine ısrarla dahil etmeye çalıştığı

esas grup “toplumdur”. Lacy bu bakımdan, “avangart sanatçının, yabancılaşması konusunu, sanat söylemleri için izleyici kitlesini genişleten bir biçimde toplumsal değişimi savunarak ele alıyor.” der yazar (Rothenberg, 1988, s. 62). Nasıl insan kamusal bağlantısından kopup özel olan alana gömüldükçe topluma karşı yabancılaştıysa, sanat için de aynı durum söz konusu olmuştur. Richard Sennett’in toplumsal olarak öne sürdüğü sorunu Lacy de, bu “popülist” yaklaşımı ile sanatın özelinde gösterir. Sanat alanı avangart sanatçı ile etkileşim zorlaştıkça daha dar bir kitleye hitap etme eğiliminde olmuştur, oysaki başta çoğu avangart sanatçının sorunu sanatın aşkınlaşmış halesini kırabilmektir ama geleneksel sanat izleyicisi dışındaki kitlelerle etkileşim kuramayan çağdaş sanat, o sınırlı kitle için bile sadece sanatın yine aşkın halesi uğruna varlığını sürdürebilmiştir. Lacy ise kitleleri, marjinalleştikçe izleyicisi daralan sanat ve performansın öznesi ve nesnesi haline getirmek için uğraşmaktadır.

Kamusal alan Lacy için sanatın dönüştürücü gücünü kullanabileceği yegâne yer olarak öne çıkar. Aslında Yeni Tip Kamusal Sanat doğrudan kamusal alanın canlandırılmasını hedef olarak belirlememiştir. Öncelikli hedefi sanatı, galeri ve müzeler yerine kamusal alanda var edebilmek, bunu yaparken de politik bir farkındalığı ve toplumsal iş birliğini artırabilmektir. Sanat insanları kendine çekecek ritüelin gücüne sahiptir diye düşünür Lacy: “Sanat birçok kültürde göreceli olarak nötr bir kavramdır, bir buluşma noktası olarak tehdit içermeyen” der (Lacy, 2010: 163).

Lacy, yeni tip kamusal sanat olarak tanımladığı hareketle, geleneksel sanat ve izleyici arasındaki etkileşim yerine, “iletişim”i koyarak izleyicinin icranın içinde özne olabilmesini yani icracıya dönüşebilmesini de sağlamaya çalışır. Her ne kadar etkileşimde iki taraflı bir alışveriş olsa da bu değiş tokuş Sennett için de Lacy için de iletişimde olduğu kadar etkin değildir. Sennett ile, toplumların kamusal alanda diyalog kurulabilmesinin önemli bir canlandırıcı etkisi olduğu ve üzerine düşülmesi gerektiği konusunda anlaşılır. Fakat Lacy bir öğretmen, bir aktivist ve bir yazar olsa da hep belirttiği gibi öncelikle sanatçıdır.

“Bir sanat eseri yaparken benim için bir araya gelen iki dürtü- estetik ve politik- var. Biçim yaratma ihtiyacım, tıpkı adaletsizliğe karşı öfke gibi, farklılıklar arasında iletişim kurma arzusuyla ve empati yoluyla bağlılıkla sonuçlanan çok güçlü bir dürtü. Bana zevk veren estetik anlardır, yoksa bu tür işler yapmazdım. Düz siyaset yapardım.” (Lacy, 2010: 26).

SUZANNE LACY’NİN ÇALIŞMALARINDA KAMUSAL ALAN VE KAMUSAL İNSANIN CANLANDIRILMASI

1977’de gerçekleştirdiği Three Weeks in May çalışması Lacy’nin, sivil sorumluluk sahibi bir sanatçı olarak kamusal alanda ilk büyük müdahalesidir. Ondan öncesinde kamu ile etkileşimi sınırlı alanlarda çalışan Lacy, o noktadan sonra kendini sanatçı olma yanında, kamusal sorumluluğu olan bir birey olarak aktivist yanını daha çok göstereceği çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fakat aktivist olarak Lacy esin kaynağını çağdaşlarından almamıştır. Lacy birçok makalesinde 19. Yüzyıl sosyal kulüp hareketlerinden ve yine aynı dönem kadın hareketlerinin tarzından çok etkilendiğini belirtmiştir. Özlemine çektiği ve sosyal dönüştürücü mekanizma olarak gördüğü Sennett’teki Ancien Regime gibi bir şeydir. Kamusal rollerin birer ritüel olduğu Ancien Regime tarzıyla aktivizm yapılan 19 yüzyıl kadın hareketlerinin nasıl doğum günü partileri, yemekler ve birbirine hediye verme aracılığıyla oluşturulduğunu görmek Lacy’yi etkilemiştir. Onun çalışmalarında da bu birlikte yemek yeme kültürünün, ortak masa adabının üzerinden özel hayata dair ya da sosyal bir duruma ait kişisel alana gömülmüş sorunların gündeme getirildiğini sıklıkla görürüz.

Masa Lacy'nin işlerinde sembolik bir anlama sahiptir. Bazen kamusal alanın kendisini temsil eder. Meçhul yabancıları, bir karenin ya da dairenin etrafında birleştirir. Masada belirli görüşler belirtilirken herkes eşitleyici oturma faaliyetini sürdürür. Eşitleyici oturma faaliyetine rağmen, kendi fikirlerini söyleyebilen bireylerin göz göze, dirsek dirseğe gelen yakınlıkları ile empati kurabilmeleri de kolaylaştırılmıştır (Şekil 2,3).



Şekil 2. Suzanne Lacy, The Crystal Quilt (1985-1987) Minnesota



Şekil 3. Suzanne Lacy, The Circle and The Square, Pendle, 2012-2017

Beuys gibi, Lacy de çalışmalarına dahil ettiği grubun dönüşümünü bir öğretmen titizliğiyle önemser ve gözler. Onları bu dönüşüme hazırlamak için uzun planlar yapar. Lacy'nin performansındaki tüm bireyler gönüllülük esasına göre hareket eder, performanstaki aktif birey de onu izleyen kişiler de... California'da Güzel Sanatlar Fakültesi dekanı iken TEAM isimli bir grup kurar Lacy. Öncesinde birkaç sanatçıyla birlikte bölgedeki azınlık gençlerle bağlantı kurması yıllar sürececek bir ortaklığa sebep olur. Lacy gönüllülükle gelen bu ekibin, aynı bölgede azınlık olarak yaşamakla ilgili sorunlarını yeni tip kamusal sanat aracılığı ile dile getirip, belki sonunda çözüme giden dönüştürücü etkiyi başlatmıştır. Oakland Projesi olarak adlandırdığı bu on yılı kapsayan bir dizi çalışma ile, Lacy bölgenin hem tahlilini yapar hem de sanatın toleransı artıran etkisinden yararlanarak birbirinden farklı, cemaatleşerek ayrılmış grupları bir araya getirip, bu grupların arasında diyalog kurulmasına çalışır. Roof On the Fire (93-94) ile önce bir yıl süresince bu gençlerle, seks, uyuşturucu, kültür, eğitim ve gelecek konularında önceden yazılmamış diyaloglar kurmalarını sağlamıştır. Toplam 220 devlet lisesi öğrencisi katılmış, 100 araba bu çatıya park etmiş ve 1000 Oakland sakini bu konuşmaları dinlemiştir. Buradan çıkan konuşmalar sonucunda, devlet lisesindeki öğretmenlerle çalışarak medya okur yazarlığı derslerinin eklenmesini sağlamışlardır.



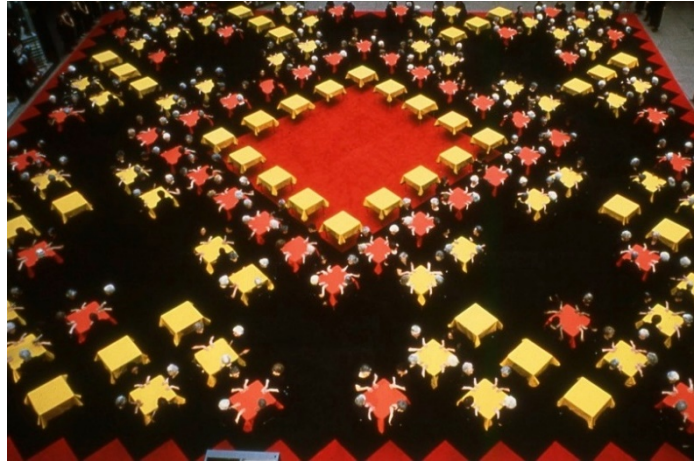
Şekil 4. Suzanne Lacy, Oakland Projesi: Roof On The Fire (1993-1994)

Yine bu diyaloglarla bu bölgedeki gençler, özellikle polisle olan çatışmalı durumlarından bahsettiler. Bunun ardından içine bölgede çalışan polisleri ve gençleri alan bir dizi proje gerçekleştirildi. Yine diyaloga dayalı bu çalışmaların sonunda Code 33: Emergency, Clear the Air (97-98) isimli çalışma ile bu konuda yıllarca katedilen yolla, sessizliğe terk edilmiş çatışmalı durumlar, bölgenin kamusal alanına diyalogun eklenmesi ile Lacy'nin

tabiri ile, bölgedeki hava temizlendi. Bu aynı zamanda yeni tip kamusal sanat dediğini tam anlamıyla uyguladığı ilk çalışmalarından biridir. İki yıl sürmüştür ve Lacy için bu noktadan sonra sosyal alanın dönüştürülmesi bile çalışmanın estetik olarak nitelendirilebilmesi için yeterli olmuştur (Moira Roth, 2001).

İş Birliği ve Zanaat

Richard Sennett özellikle Beraber isimli kitabı ile, iş birliğinin çocukta oyun becerileri ile öğrenildiğini ama sosyal gruplar halinde evrimleşmiş diğer canlılar gibi sadece sosyal değil, biyolojik olarak insanın kodlarına işlemiş değerli bir yönelim olduğunu belirtir. Lacy için de sanat hayatının başından itibaren çok güçlü bir başlık olmuştur iş birliği ve empati. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Lacy tek başına çalışan bir sanatçı değildir. Her zaman farklı özellikleriyle çalışmanın en başından itibaren katkıda bulunacak başka sanatçılar ya da farklı disiplinlerden insanlarla ortaklık kurar Lacy. Bununla birlikte, performans dahil olan yüzlerce katılımcı ve hatta binlerce izleyiciyi iş birliğine dahil edecek bir doku oluşturmayı ihmal etmez. Crystal Quilt isimli çalışması, bir arada olmanın yarattığı sosyal dokuyu biçimsel olarak estetize eder. Hemen her çalışmasında biçimsel dokunuşlar ekleyerek bir aradallığın dinamik yapısını, bedenlerin kamusal alanda serbestlerken bile yarattığı güzelliği göstermeye çalışır.



Şekil 5. Suzanne Lacy, Crystal Quilt, Minneapolis, 1987

2012-2017 yılları arasında, İngiltere'nin kuzeybatısında, Pendle bölgesindeki yerel halkla götürdüğü projesi The Circle and The Square, sanatçının zanaat ve iş birliği temalarının ekseninde oluşturduğu en belirgin çalışmasıdır. Sennett'te beraber çalışmanın, kamusal alanda yabancıların birbirine karşılaşıp ortaya koyduğu iletişim ve öğrenme imkanına benzer bir güç olduğunu görürüz. Sırf bu geçmiş çalışma kültürü ve iş birliğini yansıttığı ve bu anlamda kapitalist çalışma şartlarının değişimini insani olmamakla eleştirdiği iki çalışması vardır; Beraber ve Zanaatkar... Lacy de benzer bir biçimde, İngiltere'nin bu bölgesinde, tekstil endüstrisi değişmeden, sosyal ve ekonomik birleşenler bununla birlikte dağılmadan önce bölgedeki geçmiş çalışma kültüründen örnekler vererek iş birliğini aktarmaya çalışmıştır bu projesi ile. Özellikle çalışanların bir kısmının oranın yerlisi, diğer bir kısmının ise özellikle Pakistan olmakla birlikte çoğunlukla Güney Asya göçmeni olduğu ve iki grubun zaman

zaman aynı dili konuşmadıkları halde nasıl beraber çalışıp paylaşımında bulunabildiklerini aktarması iş birliği vurgusundan cemaatler arası etkileşimi de getirdiği için önemlidir. 1960'lardan 2010'a kadar hem beraber çalışıp hem de aynı mahallede beraber yaşayan bu "yabancılar" Brierfield değirmeninde, normalde imkân bulamayacakları köprüler kurmuşlardır. 2010'da fabrikanın kapanması, bu ortak zemin de ortadan kalkmasına, özellikle çalışanların kendilerinden sonraki kuşakların birbirinden ayrı düşmelerine neden olmuştur. Sennett'in dediği gibi, "modern işgücündeki değişimler, farklı olanlar İşbir birliği yapma kapasitesini ve isteğini bir başka yolla daha zayıflatır." (Sennett, 2020: 21)

Lacy, kaybolan iş birliği ve kopan tanışıklıkları hatırlatmak için, öncelikle bu eski değirmenin çalışanları ile görüşmeler yapar. Eski çalışanlar, o günleri, eskiden çalıştıkları değirmenin içinde akıllarına geldiği gibi anlatırlar. Bütün bu aylar süren görüşmelerin sonunda 500 bölge yerlisi hep beraber Sufi ve Shape Notes isimli iki farklı vokal tekniği ile kendi yerelliklerine ait ilahileri söylerler. Lacy bu çalışmanın sonunda da birlikte aynı sofraya oturmanın gücünü kullanır ve bu yüzlerce kişi ilahilerden sonra beraber bir akşam yemeği yerler. Bütün bu çalışmaların sonunda kayıtlar değirmende izleyicilerle paylaşılır. Bu kayıtlar üzerinden yüzlerce ses değirmenin boşluklarında, eski güzel günlerin ritmini anımsatırcasına yankılanır.

Çember ve Kare ismi tesadüfen seçilmemiştir. Sufi ve Shape Note ezgileri çember ve kare düzende oturularak icra edilir. Bu Allan Kaprow'un çember ve kare oturma düzenini performanslarında sıklıkla kullanmasına gönderme olabilir. Ama aynı zamanda İngiliz dilindeki bir işin gerçekleştirilmesi imkânsız derecede zor kullanılan "squaring the circle" deyimine de bir gönderme yapmış olabilir sanatçı. Bu tür sembolleri kullanmayı çok seven ve yazım ve planlama sürecinde bu tür detayların üzerinde oldukça durduğu bilinen Lacy, böylelikle daire ve kare gibi iki farklı formu, aynı çevre uzunluğu ile ifade edebilmenin zorluğunu kullanarak; aynı yerde çalışmak ve yaşamak durumunda kalan iki farklı grubun bir aradalığının zor ama imkânsız olmadığını göstermeye çalışıyor olabilir.



Şekil 6. Suzanne Lacy, The Circle and The Square, Pendle, 2012-2017

Ritüel, Oyun ve Empati

Ritüel de oyun gibi tekrara dayanan, sürdürülmesi için gerekli olanın kurallardan çok kodlar olduğu, kamusal hayata dair olduğunda kişiler arası etkileşimi kolaylaştıran bir etkiye sahiptir. Ritüelin enerjisiyle, çocukken oyun oynarken edinilen enerji çok benzerdir. Yabancılarla bir arada olabilmek için bir ortak alan sağlar. Sennett'teki oyun kuramına uygun olarak, Lacy de performanslarına bu şekilde ritüeli, özellikle "kamusal ritüel" dediği şeyi

koyar. Kamusal ritüel, beraber otobüse binmek, evinin önünü süpürmek, doğum günü ya da anma yemekleri gibi günlük bir anlama işaret eder, ritüelin dinsel anlamı ikincil bir sonuçtur Lacy’de. Ritüel, yabancı bir alana tanıdık olanı getirir. Lacy, feminist ya da siyasi söylemleri bile, bunu anlam olarak içine almayacak alanların ya da ritüellerin için yerleştirir. Oyunu değiştirmese de oyuncuyu değiştirerek, oyunun söylemini yerine başka bir söylem üretir.

“Ritüel, sadece hayali bir geçmişi hatırlatarak kadınların mevcut konumunu doğrulamak ve güçlendirmekle kalmadı; daha da önemlisi (bunu o sırada bilmesek de) bir bağ yaratmaya, bu deneyime somut biçimler vermeye ve sonra bunları daha büyük kültürlerde de görünür kılmaya yardım etti. Alan Kaprow’un kullandığı anlamda ritüelden, dünyevi çağdaş ritüelden bahsediyorum.” (Lacy, 2010: 156) Lacy aynı zamanda bir panelde dinlediği Mary Beth Edelson’ın kamusal ritüelin, insanı toplumsal olarak canlı sunduğuyla ilgili söylediklerinden etkilenmiştir. (Lacy, 2010: 157)

Lacy’nin, ritüelin ve oyunların canlandırıcı etkisini 19. Yüzyıl feminist gösterilerinden öğrendikleriyle fark ettiğini biliyoruz. 19. Ve 20. Yüzyıl kadın hareketlerinin aktörü olan kadınlar, toplantıları organize etmek için günlük olanın gücünden yararlanıyorlardı. Söylediklerini marjinalize edebilecek toplumsal bir söyleme karşı, doğum günlerinde, yemeklerde bir araya gelerek daha fazla kalabalığın onları çekinmeden dinlemesini sağlıyorlardı. Bilindik oyun ve ritüeller yoluyla, tanıdık olmayan yabancılar birbirini daha çok dinlemeye ve birbirlerine katılmasalar bile empati yapabilecekleri diyalog zeminine kavuşuyorlardı. Lacy için empati, bu anlamda sosyal bir grup çalışması yapabilmenin önemli bir koşuludur. Narsizmi daraltan bir etkisi olan empati, böylece yeni bir kanal açarak yabancı ile ortaklık kurmasına gerek kalmadan aynı alanı paylaşıp etkileşime girmesini sağlayabilecektir insanların.

Bu düşünceyle yola çıktığı projelerin içinde ilk en büyük performans çalışması, 1984 yılının anneler gününde, Sharon Allen ortaklığında California’nın La Jolla plajında, 154 yaşlı kadınlar birlikte gerçekleştirdiği *Whisper, the Waves, the Wind*’tir. Proje toplamda bir buçuk yıl sürmüştür. Projenin performans anında 60-100 yaş aralığında yüz elli dört kadın, beyazlar içinde, sahneye girer gibi, sahile merdivenlerden inerek girerler. Sahilde onlara ayrılmış masalar vardır. Bu masalarda, kadınlar birbirleriyle hayatlarından hikayeleri paylaşırlar. Sahneyi çevreleyen yüksek alanda ise binlerce kişi olaya izleyerek dahil olur. İzleyiciler, önceden kaydedilmiş kasetlerden kadınların hayatlarıyla ilgili konuşmalarını dinlerler. Performans bittiğinde isterlerse aşağı inip, sahnedeki/sahildeki kadınlarla sohbet edebilirler. Bu performansın ardından, bir benzeri de 1987’de yine anneler gününde, fakat bu sefer iç mekânda yapılmıştır. *Crystal Quilt* isimli çalışma, Minneapolis’teki *Crystal Court*’ta gerçekleştirilmiştir. Bu performansta salondaki kadınlar siyah giyinmiştir. Sanatsala ritüelin enerjisini ekleyebilmek için bu tür renk tekrarlarını çok kullanır Suzanne Lacy. Kendini bu tür bir ritüelin içinde bulan performansçılar ve izleyiciler, yabancılarla daha rahat etkileşime girerler ve diyalog kurabilirler. Her ne kadar kamusal alanda, kendi hikayelerini anlatan bu kadınlar, Sennett’in piyasa tarzı mübadele dediği, dinlemeye dönük olmayan, kendiliğın hikayelerinin dolaşımına dayalı ama gerçek bir paylaşım içermeyen tarzda görünse de Lacy, uzun bir hazırlık sürecinden bunu aşmaya çalışır. Tersine bu performansın içindeki insanlar, kusarcasına saklı kalmış özel hayatlarını dışa vurmak yerine, defalarca tekrarını yaptıkları bir metni tekrar ediyor gibidirler. Bu anlamda kendileri hakkında konuşurken bile Diderot’un oyunculukla ilgili metotlarına benzer yaptıkları. Söyledikleri birer işarete dönüşene ve kişilik alanlarından çıkıncaya ve inandırıcılığını da korumayı başarınca kadar prova etmek... Bu çalışmalarda esas odak performansı gerçekleştiren yüzlerce kadın değil onları dinleyen binlercesidir. Lacy, izleyicinin katılmayı kendisinin seçmeyi istemesine çabalar. Bu

performansta olduğu gibi hem kendilerini koruyabilecekleri bir mesafede olabilmelerini ama isterse o alanı aşabilmelerini de sağlar. Yani diğer bir deyimle, oyunun kurallarını koyar fakat oynayacaklara müdahale etmez. Lacy insanların bu oyuna dahil olmayı uzun zamandır istediğinin ön kabulüyle yapar bütün planlarını.

Renklerin, ritüeli tamamlayıcı özelliğinden bahsetmiştik. Kadınlar aynılık üzerinden bir araya gelir. Bu çalışma ve onun tekrarında beyaz ve siyah kıyafetlerle Lacy, dış mekân ve iç mekân arasındaki ayrımı, doğal, yapay ya da doğa ve kadın zıtlıkları üzerinden sembolleştirerek vurgulamaktadır. Ritüelin bir parçası olarak renk kullanımı çağdaş çalışmalarında sarı bir dokunuşa dönüşür. *Between the Door and the Streets* (2013) performansında kadın ve erkek performansçılar sarı atkılarla ve sarı bantlarla alandan ve diğer insanlardan ayrılırlar. Bunun altında Lacy'nin ilk sebebim dediği estetik biçim oluşturma arzusu da yatıyor olabilir. Ortaya çıkan sonucun hem ortak bir zemin, bir oyun alanı oluşturmaya hem de form olarak performansı geliştirmeye etkisi olduğu görülebilir.

Cemaatin Sınırlarında

Suzanne Lacy çalışmalarını ve düşüncesini, Sennett'in *Kamusal İnsanın Çöküşü* isimli yapıtında üzerinde çok durduğu cemaat başlığından ilerleyerek de yorumlama imkânı vardır. Öncelikle cemaat, Sennett'ta kamusal alanla özel alan arasında güvenli olduğu için konumlandırılan ama özellikle kamusal olana zararı dokunduğu belirtilen bir kavramdır. Yabancıların bir arada yaşadığı mahaller yerine, benzerlerin bir araya toplandığı mahalleler, insanın kendini yapılandıracağı bir kamusal alan fikrinin tersine yabancı ve öteki korkusunu artırır. O'nunla karşılaşmayı kısıtlar. Diğer bir etkisi, cemaatin kendi ideal kimliğini yaratmasıdır. Sözde grupların birbirine benzerliği üzerinden gelişen bu dayanışma, cemaatin idealize ettiği hayali bir üst kimlik geliştirmeye çalışır. Bu kimsenin sahip olamayacağı kadar arıtılmış kimliğin nasıl olması gerektiğiyle geçen tartışmalar hiçbir yere varmaz ve cemaat bir araya geldiğinde onları yan yana getiren sorunlarıyla ilgili eyleme geçme enerjisini bu beyhude tartışmaya harcar. Özellikle politikada yaklaşım, kim en gerçek solcu, kim en hakiki milliyetçi gibi sonu gelmez tartışmalarla ortaya çıkar. Sennett'in dikkatini çektiği bu tartışma kültürü değil, eylem amacıyla bir araya gelmesi gereken kamusal bir topluluğun, harekete dair bir sessizlik yaratıyor olduğudur.

Lacy, her ne kadar yerel gruplarla ya da belirli örgütlerle çalışsa da yaklaşım olarak o grupların kendilerini performans üzerinden tanımlamaları değil tanıtımları için uğraşır. Tanıtma işi, farklı olanla yapılabilecek bir eylemdir. Var olan grubun kendine daha çok üye çekmesi için değil, var olan grup kendini sorunları ve olası çözümleri üzerinden açabilsin diye uğraşır. Feminist gruplarla çok çalışmasına rağmen, bu toplulukların bir alt kimlik olarak belirlenmesine değil, öncelikle grup içine diyalogu ve sonrasında grubun sorunlarına sanat ve ritüelin dilini ekleyerek onları daha sivil bir alana taşımaya odaklanır.

İrlanda'yı ikiye ayıran sınırdaki gerçekleştirdiği *Across and in-Between* (2018) çalışması, sadece iş birliği ile ilgili değil, farklı iki topluluğun kimliklerinden bir şey kaybetmeden politik bir hareketin içinde nasıl olabileceği ile de ilgilidir. Sınır bölgesinin 300 yerleşkesi ile gerçekleştirilen bu çalışma, tam sınırlarla ilgili kararların verildiği Brexit döneminde gerçekleştirilmiştir. Önce sınır insanları ile bir araya gelinerek, gerçekte görünür olmayan sınır kolektif olarak estetik bir dille görünür hale getirilmiş ve sonra tekrar ortadan kaldırılmıştır. Çalışmaların sonunda yazılan Sarı Manifesto, sınır insanların özel bir grup olarak sorunlarının çözümü konusunda söz sahibi olması konusunda isteklerini dile getirir. Hayali sınıra rağmen uzun yıllardır bir arada yaşayan iki farklı cemaat olan sınır halkları, bu sınırın görünmez olmaya devam etmesini ve karşılıklı etkileşimlerinin sürmesini isterken,

korunma ve yalıtım adına mahalleleşen modern kent tasarımının dışında da hayat olduğunu gösterirler.

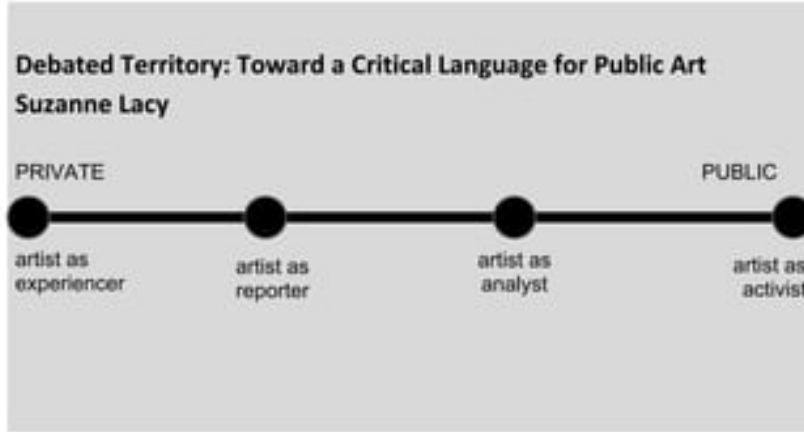


Şekil 7. Suzanne Lacy, Across in Between, İrlanda, 2018

Suzanne Lacy'nin yine sınırlarında dolaştığı diğer cemaat, kendi içinde de olduğu sanat topluluğudur. Galeri, müze gibi mekanlardan, izleyicisine ve en önemlisi üreticisine yönelik birçok soru oluşturmuştur sanat hayatına yayılan. Öncelikle bu sınırlı cemaatin iç yapısı ile ilgili herhangi bir sorunu olmamakla beraber, daha büyük kitlelere ulaşmada onun aracılığını kullanmayı bir engel olarak görmektedir. Bu sebeple bir sanatçı olarak, diğer çalışmalarını da bu konuda sorgulamaya dahil ettiği birçok çalışması olmuştur. City Cites isimli Suzanne Lacy'nin de içinde bulunduğu kolektif proje bu tür bir girişime örnektir. Oakland Sanat Konseyi tarafından fonlanan çalışmaya birçok sanatçı katılmıştır. Ekinin içindeki sanatçılar halka açık konferanslar, uluslararası gruplarla toplantılar ya da üniversitede derslere katılarak, kendi çalışma modellerini ve konularını izleyiciyle paylaşmışlardır. Bir blues kulübünde bile görüşmelerin yapıldığı çalışmaya, Lacy ve Strimling bir huzurevinde Crystal Quilt çalışmasını yaşlılarla konuşarak iştirak etmişlerdir. Bu çalışmanın ilk amacı, kamusal sanat projelerini sanat camiasının içinde olmayan grupların bilgisine sunarak bir farkındalık oluşturmak olsa da ikincil amacı, esas değişimi, sanatçının kendisinde yaratabilmektir. Geleneksel sanat izleyicisi dışında yer alan hedef kitleleriyle doğrudan buluşan sanatçı, kimin için bu çalışmalarını tasarladığını görüyor ve bu konuda stratejilerini gözden geçirme imkânı buluyordu. Lacy, kendi gündemini ve stratejisini bu tür uzak gruplarla yakınlık kurmaya çalışarak sürekli güncellemeye çalıştıran ve sürekli vizyonunu görüşmeler sonucunda yenileyen bir sanatçı olarak, sanat cemaatinin de bilindik kodlarını aşıyor denebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Suzanne Lacy ve onun ismini verdiği yeni tip kamusal sanat geçmiş yüzyılların kamusal alanı ve kendini bu alan üzerinde yapılandırılan insanı yok eden süreci geri döndürmek için sanatçı kişiliğine sivil sorumluluğu da katarak ilerleyen ve bizim sözünü edemediğimiz birçok sanatçı ve hareketin iyi bir örneğidir. İster etkileşimli sanat diyelim, ya da Claire Bishop'un öne sürdüğü gibi "Social Turn", özellikle 1980 sonrası gelişen bu hareketlerin hedefi sanatın gücünden yararlanarak toplumu iyileştirebilmektir. (Bishop, 2006) Diğer sanat yapma türlerinin bu konuda katkısı yoktur diyemeyiz, fakat, Suzanne Lacy'nin de tabloda gösterdiği gibi, (Şekil 8) sanatçının etkisi özelden kamusala olmak üzere değişebilmektedir sanat yapma biçimine göre. 20. Yüzyılla özel alanın, insanın kendini doğal haliyle ifade ettiği alandan, her tür özgürlük ve varlığını ifade ortamına dönüşmesiyle kendi öz deneyimini paylaşan sanatçının daha öne çıkmış olması tesadüf değildir. Sanatçının sanat yapma biçimleri de disiplinler arası etkiler olmadan düşünülemez. Richard Sennett, kamusal insan yok oluşa geçtikçe, kendini kamusal ortamda var edemedikçe bunu yapabilen politikacılar, sanatçılar halk kahramanına dönüştüğünü belirtir. Zaten yaptığımız her şeyin sizinle ilgili bir şey söylediği bir ortamda görünür olmak sadece böyle özel bir statünün ya da deliliğin göstergesi olabilir.



Şekil 8. Suzanne Lacy, Leaving Art,2010

Bir deneyimci ve dışavurumcu olarak sanatçının önce çıkışı, Lacy üzerinde özellikle durmamış olsa da tam 19. Yüzyılda değişen dinamiklerin hazırladığı bir durumdur. Sennett kendi özel deneyimini kamusalda aktaran sanatçı ya da politikacının artık açığa çıkarılmayan bu enerjiyi boşaltma imkânı bulan imtiyazlı kitleler haline geldiğini vurgular. Fakat, herkesin susup sadece sanatçı ve politikacının kamusal "sahnedeki" konuşmasına sebep olan şartlar, bir birikim yaratıp özellikle 1960'lardan sonra baskılanmış tüm bu enerjinin patlamasına sebep oldu diyebiliriz. Sorunlarının kaynağını kamusal alanda çözmeyi bırakan insanlar, sorunlarının sebebi olarak kendilerini ve özel hayatlarına dönüştürme yanılığına düşüp, hiçbir şeyin çözülemediğini gördükçe de gerçekleşmiştir bu patlama. Bu sebeple, sanatçı da bu dönemle birlikte dışavurumcu sanatçıdan, aktivist olarak sanatçıya yönelmiş ve sorunlarının çözümünü ve aradığı değişimi kamusal alanda bulmuştur.

Bugün neredeyse her tür biçimde sanat yapılabilir; sanatçının bir aktiviste dönüşmesi sonucu kamusal deneyimin sanatsal bir çıktı olarak görülmesi ile ortaya çıkan yapıt sorunu hakkında tartışmalar eskisi kadar sıcak değildir. Hatta sanat aktivizmi kendi bünyesine eklemeyi bırakıp, bu onlarca yıllık gelişimin sonunda, Occupy Wall Street hareketi ve devamında gördüğümüz gibi, tamamen politik oluşumların kendisi bile bir sanat formu olarak sanatla iç içe anılabilmektedir. Bütün bu gelişmeler, içine dönmüş insan kitlelerini aniden bir sivil aktöre dönüştüremeyecek bile olsa, artık zamanının geldiğini, en azından bu oyuncu potansiyelimizin çırpınmaya başladığını söyleyebiliriz. Sennett, geçmiş günlerin aktif toplumsal yaşamının uygarlık dediğimiz kavramı oluşturduğunu ve toplumsal yaşamın uykuya dalması sonucu uygarlık imkanlarının canlılığını kaybettiğini belirtir. Bu çırpınmalar geçmiş günleri geri getirmese de yeni bir biçimle kamusal insanı yaratabilme umudu Suzanne Lacy gibi sosyal görev bilinci olan sanatçılar sayesinde canlı kalmaktadır.

KAYNAKÇA

- Bishop, C. (2006). *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. *ARTFORUM*.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Grubner, B. (2017). Narcissism in cultural theory: Perspectives on Christopher Lasch, Richard Sennett, and Robert Pfaller. *Frontiers of Narrative Studies*, 50-70.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacy, S. (tarih yok). <https://www.suzannelacy.com/> adresinden alındı
- Lacy, S. (2010). *Leaving Art: Writings on Performance, Politics and Publics, 1974-2007*. Londra: Duke University Press.
- Moira Roth, S. L. (2001). Making & Performing "Code 33": A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales, Unique Holland. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 47-62.
- Rothenberg, D. (1988, Spring Vol:32). Social Art/Social Action. *The MIT Press*, s. 61-70.
- Sennett, R. (2019). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2020). *Berber*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.