

## SANAT, SOKAK VE ZAMANDA YENİ BİR DÖNEM: KAMUSAL ALAN, YARATICI TOPLUMSAL HAREKETLER VE HETEROTOPIYA

Öğr. Gör. Sündüz HAŞAR\*

### Özet

Kamusal alan özgürlüklerin yaşandığı reel alandır. Toplumsal hareketler günümüzde, form değiştirmekte, farklı ve ilgi çekici bir içeriğe bürünmektedir. Bu nedenle yaratıcı toplumsal hareketler biçiminde isimlendirilmişlerdir. Toplumsal hareketlerin üretimleri, enstalasyon, happening gibi, sanatsal formların adlarıyla anılmaya başlamışlardır. Sanat bir endüstrinin parçası olmuş ve sokaktan kopmuşken, bu yeni gelişme, şaşırtıcı sonuçlar ortaya koymaktadır. Sanatın ve sanatçının yeni toplumsal hareketlerle buluşması, alanlarda bir değişim yaratmıştır. Öte yandan bu buluşma, buluşma mekânlarının tanımlarını da gözden geçirme sonucu doğmuştur. Heterotopya bu adlandırma çalışmalarından biridir. Heterotopya kavramı, farklı alanlarda, yeni yeni tanımlanmaya, analiz edilmeye başlamıştır. Bu çalışma, heterotopyalar, sanat ve toplumsal hareketlerin birleştiği alanı, kamusal olan kavramı üzerinden, tartışmayı amaçlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kamusal Alan, Özgürlük, Yaratıcı Toplumsal Hareketler, Sanat, Heterotopya

### *A NEW ERA IN ART, STREET AND TIME: PUBLIC SPHERE, CREATIVE SOCIAL MOVEMENTS AND HETEROTOPIA*

### Abstract

Freedom is experinced in public sphere. Nowadays social movements have started changing form, becoming more different and interesting. Therefore, they have been named creative social movements. Productions of social movements are being commemorated with some art forms, such as instellation and happening. As art has been a part of an industry and separated from the streets, this new development has revealed some suprising results. Art and artists coming together with new social movements, have created a change in spaces. On the other hand this meeting has resulted is the reconsideration of definition for the meeting venues. One of these naming studies is Heterotopia. Concept of Heterotopia has recently began to be identified and analyzed in different areas. This study aims to debate heterotopia, art and social movements in terms of public sphere.

**Keywords:** Public Sphere, Freedom, Creative Social Movements, Art, Heterotopia

### Giriş

Hannah Arendt, özgürlüğü tanımlarken, “özgürlük, bireysel olarak özel alanda değil, başkalarıyla paylaşılan, ortak bir kamu alanı içinde gerçekleşen eylemler yoluyla kurulur” yaklaşımını ortaya koymaktadır (Akt. Zabcı, 2013, s.118). Habermas’a göre ise kamusal alan özel alan ayrımı yeni değildir, Antik Yunan’dan günümüze ulaşan bir gerçekliktir. Antik Yunan’da yurttaşların ortak kullandığı alan olan “polis”, kişilere ait olan “oikos”dan ayrılmıştır. “Kamusal hayat” anlamındaki “bios politikos” agoralarda gerçekleşse de mekânsal olarak belirli bir yere bağlanmamıştır. Yönetim organlarına bağlı olarak mahkeme salonlarında yahut meclis görüşmelerinde bir müzakare *lexis* yani söz olarak ortaya çıkabileceği gibi, savaş oyunları ve benzeri ortak eylemlerde yani *praxis* olarak da

\* İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, sunduzhasar@gmail.com

ortaya çıkabilirdi. “Polis’te bir şahsın konumu, oikos’taki despotluğuna bağlıdır. Hayatın yeniden üretimi, kölelerin çalışması, kadınların hizmeti, doğum ve ölüm oikos despotluğunun şemsiyesi altında cereyen eder; zorunluluk ve geçicilik alemi, özel alanın gölgesinde gizlenir” (Habermas, 2003, s. 60). Özel hayatın ev sınırları içinde tanımlandığı, özel kavramına, ölüm, doğum, hayatta kalmak için zorunlu ihtiyaçlar vb. doğal olanın gizlendiği görülmektedir. Arendt’in özgürlüğü kamusal alanda tanımlamasına benzer bir biçimde, Habermas’a göre de yaşam ve gerçek kamusal alanda oluşmaktadır. Habermas, bunu şöyle ifade etmektedir: “Her şey ancak kamunun ışığında açığa çıkar, herkesin gözüne orada görünür. Meseleler vatandaşlar arasındaki konuşmalarda dile gelir ve şekillenir; eşitler arasındaki çatışmada en iyi olan ortaya çıkar ve gerçek özüne bürünür; şanın ölümsüzlüğüne” (Habermas, 2003, s.60). Gerçekliğin, zorunluluğun çirkinliği oikos’un içinde saklanırken, başarı ve onur bunların sahibine polis’te kıymetli bir yer açmaktadır. “Şanın ölümsüzlüğü”, Aristoteles’in sıraladığı erdemlerin deneyimlenebildiği kamu alanı içinde ilân edilebilir, takdir kamu alanında kazanıldığında gerçekleşir. Kamu, özel alanın karşısında, bir özgürlük ve istikrar dünyası olarak varolmuştur. Bugün de temel olarak aynı çizgide olduğu görülen kamusal alan – özel alan kavramsallaştırmasında, insanın hayatta kalmak için zorunlu ihtiyaçları ile kültürel olarak oluşturduğu “insan olma” hali arasında bir ayırım yapıldığı görülmektedir. Kültürel olan, insanın birlikte yaşayarak ürettiği alanda yeniden ve yeniden üretilerek deneyimlenen, sürdürülmesi istenilen ve insana yaraşandır, zorunluluklar ise aynı derecede itibarlı görülmemektedir. Dolayısıyla özgürlük gibi, çaba harcanarak, yüzlerce yılda geliştirilen bir kavram da kamusal alanın bir olgusu olmaktadır. Burada Arendt’in şu sözlerine başvurabilir: “Kamusallık, kelime kökeni açısından ‘ortak olan’ı dile getirir. Kamusal, özel olandan farklı olan, herkese açık ve ortak olan bir dünyadır” Zabcı (2013). Arendt’den aktardığı bu dünyayı şöyle yorumlamaktadır: “Arendt’in sözünü ettiği dünya, insanın organik yaşamını sürdürdüğü bir dünya değildir; insanın ürünü olan, insanların bir arada yaşama koşullarını yaratmaya çalıştıkları bir dünyadır” (s.117).

Söz konusu ayırım, “Helenik kamu modeli”<sup>1\*</sup> ana çizgileriyle, günümüze kadar ulaşmıştır. Habermas’a göre, bu kavramsallaştırma ideolojik ülkü olarak yüzyıllarca geçerliliğini koruyabilen bir zihinsel-tarihsel süreklilik üretmiştir. Yunan sonrasında, ardısıra gelen uygarlıkların eksenini oluşturan, Ortaçağ boyunca Avrupa’da etkilerini sürdüren, modern hukukun temel dayanaklarından olan Roma Hukuku’nda da karşımıza çıkar: Kamu kavramı, Roma Hukuku içinde “res publica” olarak gelenekselleşir.

Habermas’a göre, bu kavramsallaştırma, burjuva toplumunun oluşmasıyla gerçek sınırlarına yerleşmiştir. Burjuvazinin devlet modeli içinde yerini bulmuş ve bir kamusal bilincin oluşmasına, hukuksal olarak kurumsallaşmasına hizmet etmiştir. Her ne kadar günümüzde kamusal siyaset düzenimizin temel bir örgütlenme ilkesi olsa da kamu, en yüksek, en itibarlı noktaya ulaştıktan sonra, son yüzyılda sarsılan temelleriyle, çözülme eğilimine girmiştir. Tersine bir gelişmeyle, alan olarak genişlerken işlevini ve gücünü yitirmektedir (Habermas, 2003, s. 61).

“Kamu”, “kamusal” ya da “kamuoyu” gibi kavramlar birbirinden çok farklı tanımlara karşılık gelebilir. Yunan’daki kamu kavramıyla tanımlayacak olursak, kamudan kastedilen, vatandaşın rahatça kullanabildiği kamusal görevle yüklü binalar da, kamunun kullanabildiği alanlar da ya da herkese açık toplantılar da olabilmektedir. Kamu binalarına vatandaşın girme ayrıcalığı olması şart değildir, bu binalar devletin kurumlarını barındırırlar ve bu nitelikleri itibarıyla kamusal olanı içerirler. “Kamu erki” tanımı, devleti ifade eder. Devlet, kendi hukukuna tabii olanların ortak selametini korumakla yükümlüdür. Kamuya ait olan herkese, topluma ait olandır; kamu malı herkesin kullanımına açıktır, park, pazar yeri, yol, çeşme, mera, meydan, orman, deniz gibi... “Genelin yararı”, “kamunun selameti” gibi kavramlar dilin gelişimi içinde yer almıştır. Yine dilin gelişimi içinde, kavramlara bakıldığında, “umumi” olanın karşısında, “hususî” kavramının yer aldığı görülmektedir. “Kamuya

1 Tanım Habermas’a aittir.

malolmak” toplumca bilinmek, hatta onaylanmak anlamı taşımaktadır. Ancak asıl karşılığını “aleniyet” kavramında, yani kamu tarafından bilinmek anlamında bulmaktadır. “Kamuoyu”, kavramı ise halkın görüşü, olan bitenden haberdar olan, hatta tepki gösteren, ortak bir bilinç taşıyan halk kitlesi karşılığında kullanılmaktadır. Burada konunun öznesi halktır. Aristoteles’in yurttaş olarak tanımladığı kavrama yaklaşılmaktadır: “*Sonuçta iktidara katılanlara yurttaş diyoruz*” (Akt. Timuçin, 2010, s. 303).

Habermas, kamusal alanın yapısal dönüşümünü açıklarken, “*devlet ve ekonominin dönüşümünün yatağında akar*” (Habermas, 2004, s. 25) görüşünü ortaya koymaktadır; ekonomik dinamiklerle dönüşen devlet yapısı, kamuyla, halkla ilişkisinde de dönüşecektir; burada söz konusu olan, kamunun devletin karar alma mekanizmalarına etkisidir. Habermas bunu demokrasiyle ilişkilendirir.

Ortaçağ sonrasında gelişen, burjuvazinin hükmetme süreci, aynı zamanda kamusal alanın da dönüşüm süreci olmuştur. Kamusal alan, özel alanın karşısında dururken, devlet karşısında kamunun korunması da yeni bir başlık olarak ortaya çıkmıştır. Kimi toplumlarda, kamunun korunması demokrasi kazanımlarıyla özdeşleşmektedir. Buradan itibaren kamusal alan yeni kavramları içine alarak genişlemiştir. *Sivil alan, muhalefet alanı* gibi karşılıklarla tanımlanabilecek bu kavram, *sivil toplum* kavramını da içine alarak, zaman zaman hepsinin yerine kullanılmaya başlanır. Demokratik bir kamusal alana sahip olabilmek için mücadele edilmesi, yöneticilerin kamudan aldığı yetkiyle, kamunun alanını onun aleyhine dönüştürmesi ihtimali için bir sigorta oluşturmak, kamu otoritesinin izni olmaksızın, bir “eleştirel otorite” olarak itiraz geliştirmek, modern toplumların bir ayırıcı özelliği olarak tanımlanmaya başlar. Böylelikle, *kamu* yetki vererek iktidarı meşrulaştırma aracı olarak kalmak yerine, onu denetleyen, çeki düzen veren olma pozisyonunu gerçekleştirebilir. “*Kamusal alan, en güçlü anlamında, kişisel düşüncelerin ancak kamudaki akılcı-eleştirel tartışma yoluyla kamuoyuna dönüştüğü ölçüde gerçekleşebilen bir demokrasi ilkesidir; yoksa herkesin ilke olarak, eşit bir biçimde kişisel eğilimlerini, inançlarını ve düşüncelerini dile getirmesi bu ilkenin doğmasına neden olmaz*” (Habermas, 2003, s. 25).

Arendt’e göre, (1994) kamusal alanın iki kurucu ögesinin ilki açıklık ve alenilik ya da görülür ve duyulur olmasıdır; ikincisi ise yukarıda, *organik olmayan*, biçiminde tanımlanan ortak dünya, kurmak için insanlığın ortak çaba gösterdiği dünyadır. İnsanlar tarafından oluşturulmuş olandır, bir anlamda *yapay olan* dünyadır. Bu iki temel ilke, Arendt açısından, insani bir varoluş için en zorunlu olan kavrama, “gerçeklik”e ulaşmayı sağlamaktadır. Özel alanda yaşananlar, görülür ve duyulur hale geldiğinde, gerçeklik kazanmakta, böylelikle farklı bir niteliğe bürünmektedir. Özel alanın kamusal yani ortak dünyanın bir parçası olması, bireyin, tekilin gördüğünü kamunun görmesi-duyması bireyin kendisinin ve eyleminin, içinde bulunduğu ve üretimini gerçekleştirdiği dünyanın gerçeğiyle buluşmasına yol açmaktadır. Arendt (1994), bu noktada, modern çağda kamusal alanın bu iki kurucu ögesinin zedelendiğini söylemekte ve gerçeklikle ilişkimizin bozulduğunu, gerçeklik duygumuzu yitirmeye başladığımızı söylemektedir. Bu savı, günümüz gerçekliğinin dönüşümü ya da kırılmasına ilişkin çok önemli bir saptama olarak kabul edilebilir. “... *modern çağın ortaya çıkışı ile birlikte kamu alanının ona eşlik eden batısından önce asla bu sıfatla bilinmeyen tam gelişmiş bir özel yaşamın mahremiyeti, bütün öznel duygular ve özel hisler alanına derin bir yoğunluk kazandırıp zenginleştirirken, bu yoğunlaşma, daima dünya ile insanların gerçekliğine duyulan güven duygusunu yitirme pahasına gerçekleşir*” (s. 76). İkinci ögenin yani, ortak bir dünyanın zedelenmesiyle, kitle toplumunun en belirgin özelliği olan, tüketim alışkanlığını hazırlamıştır. Zabcı (2012, s. 117-118) bunu şöyle yorumlamaktadır: “*Modern çağda toplumsalın ya da özel alanın kamusal örtecek şekilde genişlemesinin sonuçlarından biri, kamusal beğeni ve parasal değer aynı doğaya sahip ve birbirinin yerine geçecek şekilde düşünülmesidir. Tüketime yönelik bir varoluş, ölümsüzlük duygusunu zedelemekte ve nihayetinde ortadan kaldırmaktadır.*”

Arendt'e göre, ölümsüzlük düşüncesinin ortadan kalkması, kamusal alanın kurulumunu da siyasetin ortaya çıkmasını da engeller. Ölümsüzlük yalnızca türün geleceği, gelecek kuşakların devam edip edemeyeceğiyle ilgili değildir; ölümsüzlük, yaşamı, geçmişi ve geleceğiyle, bir tarihsel perspektiften, bütüncül bir süreç olarak ele almaktır. Kuşaklar boyu süren ortak bir dünyaya sahip olmak fikri, yani kamusal alanın kuruluşunun ikinci temel ögesi, bir tarihsel perspektif ya da bilinç gerektirmektedir.

Kamusal alanın ne olduğu sorusuna geri dönersek, bir tür mücadele alanı, muhalefet alanı, sivil toplumun ortak bilinçle itiraz etme iradesi gibi tanımlar yeterli midir sorusu sorulabilir. Mekân mıdır, değerler sistemine mi gönderme yapar ya da bir ortak bilincin zaman zaman ortaya çıkması, akıllı müdahaleler yapıp geri çekilmesi midir, soruları ortaya çıkabilir. Yunan'dan Roma'ya, Habermas'tan Arendt'e baktığımızda, bütün bu kavramların kamusal alanı tanımlayabileceği görülmektedir. “*Kamusal alan bunların hepsini içermektedir. Parklar, kahveler, tiyatrolar, caddeler, bulvarlar, müzeler, pasajlar gibi insanların sosyal yaşantıları için biraraya geldikleri, herkese açık ortak mekânlar; kamusal alanı oluşturmaktadır. Kamusal mekân, herkese açık ve alenidir*” (Zabcı 2012, s. 129). Kamusal alan, buralarda bir araya gelen, bir niyet, ortak dünya ülküsü taşıyan herkeştir. Kamusal alan, kamuoyunu da kamu sağlığını da genelin çıkarını da kamunun sağduyusunu da kapsamaktadır. Antik Yunan Tragedyalarının korosu gibi, çok görevli, ama efektif bir kamusal organ niteliği taşımaktadır. Bir itiraz mekânizması da olabilmektedir, bir sosyal destek mekanizması görevi de görebilmektedir. Zabcı (2012, s.120) kamusal alanı genişleterek “...ayrıca, kamusal alana özgü, insanlar arası ilişkilerde temel alınan bir takım değerler de –başkalarını rahatsız edecek davranışlardan kaçınma, şiddete başvurmama, karşısındakini dinlemeye anlamaya alışma, başkalarının farklılıklarına, farklı inançlara ve düşüncelere hoşgörüyle yaklaşma gibi- işin içine katılmalıdır” saptamasını yapmaktadır. Kamusal alanın yapısı, bir canlı organizma gibi, değişkenlik taşımaktadır. Bu canlılık ve değişkenlik, her dönemde ve her toplumda birbirinden farklı nitelikler göstermekte, toplumun o sırada içinde bulunduğu eğitim düzeyi, gelenekleri, yönetim biçimi ve anlayışı, kamusal alanın yapısını belirlemektedir. Habermas'ın (2001) bir sistem ve yaşam dünyası işlevi yükleyerek İletişimsel Eylem olarak tanımladığı kuramı da kamusal alanın değişkenliğini, canlılığını ve farklılıklara açık olan niteliklerini tanımlamaktadır.

Peki kamusal alan aynı zamanda örneğin ortak yaratıcılıkların ortaya çıktığı bir alan olabilir mi? *Reclaim The Street* hareketinin 1992'de Londa'da ortaya koyduğu sokak eylemleri, bir kamusal alanda gerçekleşmiştir. Söz konusu eylem, aşağıda değineceğimiz “yaratıcı direniş pratikleri”nin de bir çeşit başlangıcı olarak görülmüştür. Özgürlük kamusal alanda deneyimlenen bir konu olduğuna göre, kamusal alan, yaratma özgürlüğüne de kapı açar mı? Kamusal alan “efektif bir kamusal organ” olarak, birlikte yaratma ve üretme olanağı da ortaya çıkarır mı? Peki burada üretilen yaratıcılıklar, bir ortak üretim olarak, sanat tanımlamasına girebilirler mi? Bir sonsuza kadar yaşama arzusu ortaya çıktığına göre, buradaki eylem ya da üretimlerimiz asıl ölümsüzlük alanı olan sanata ait olabilir mi? Aşağıda bu soruların cevapları aranacaktır.

### **Yeni Toplumsal Hareketler-Sanat İlişkisi**

*Yeni Toplumsal Hareketler:*<sup>2\*</sup> Habermas, (2001) iletişimsel eylem kuramını açıklarken, bireylerin, akıl yoluyla birbirleriyle açık dürüst ve doğrudan ve rasyonel bir iletişim kurduklarını belirtmektedir; iletişimsel eylem alanı, iktidarın ideolojisinden baskılarından bağımsız bir tartışma ortamı olarak ortaya çıkabilir. Habermas'a göre akılcı düzen, engelleme ve tehditlerin gerçekleşmediği, katılımcıların söylemi başlatma ve sürdürme, eleştirme, açıklama ya da yalanlama konusunda eşit şansa sahip olduğu düzendir. Habermas, bu bağlamda iletişimsel eylem alanında sanata da yer açıp, ona öncülük rolü verirken, yeniden kazanılacak olan bütünlüğe ilişkin katkısını ortaya koymaktadır (2003, s. 856).

<sup>2</sup> Çalışmanın devamında YTH olarak anılacaktır.

*“... postavangart sanat, gerçekçi ve angaje doğrultuların, estetik alanın özgün mantığını ayırtmış olan klâsik modernliğin oantik devamlarıyla eş zamanlı olarak bir arada oluşlarıyla karakterize edilmiştir; gerçekçi ve angaje sanatla birlikte, sanatta bilişsel ve ahlâksal-pratik uğraklar, avangardın özgür bıraktığı biçimler zenginliği düzeyinde yine devreye girmektedirler. Sanki bu gibi karşı hareketlerde radikal bir bilimde farklılaşmış akıl momentleri, elbette dünya imgeleri düzleminde değil, sadece uzman kültürlerinin beri yanında, şeyleştirilmemiş bir iletişimsel gündelik yaşam pratiğinden yeniden kazanılacak bir bütünlüğe gönderme yapar görünmektedirler.”*

Zabcı'nın ilk bölümde değinilen, kamusal alanı insanlararası ilişkide değerler bütünlüğüne taşıdığı ülküsel kamusal alanını, burada Habermas'ın tanımlamalarına eklemek mümkündür. Kamusal alanın, insanların birbirlerini rahatsız edecek davranışlardan kaçındığı, değerlerine, görüşlerine saygı duyduğu, şiddete başvurmadığı, farklılıkların birarada yaşanabildiği yeni bir habitata doğru evrilmekte olduğu görülmektedir.

Bu yeni habitat yeni toplumsal hareketler olarak kavramsallaştırılmıştır. YTH, Çayır'ın aynı adı verdiği çalışmasında (1999, s. 8) şöyle tanımlanmıştır:

*“Esasen sosyal hareketler sahasında bir teorik dönüşüme yol açan gelişme altmışlı ve yetmişli yıllarda Avrupa ve Amerika'da çevreci, etnik, feminist ve yerel özerklik hareketlerinin ortaya çıkışıdır. ... Bu hareketler küreselleşen dünyada yeni kimlik arayışlarını ifade etmektedir. İletişim ve ulaşımın geliştiği günümüzde uluslararası etkileşimlerle yeni kimlikler kurgulanmaktadır. Sonunda devletin ve sivil toplumun rolü tartışılmakta, kamusal ve özel alanın sınırları yeniden çizilmektedir.”*

Prekarya çalışmasında Standing (2014) yeni ekonomik politikaların ortaya çıkardığı yeni bir sınıfın -ki buna prekarya adını vermiştir-, yeni toplumsal hareketle YTH'nin katılımcıları olduğunu ortaya koymaktadır. Standing'e göre, (s. 102-152) hızla güvencesizleşen iş ortamında herkes prekaryadır ve potansiyel olarak YTH'nin katılımcısıdır. Ancak Standing bazı grupları özellikle belirtmiştir. Güvencesiz iş alanının hedefi olan ve daha düşük ücretle çalışan kadınlar, eğitim ve rekabetin zorladığı, kentlerin yeni göçebeleri haline gelen gençler, emekliliğin bir güvence olmaktan çıkması nedeniyle yeniden çalışmak zorunda kalan yaşlılar, etnik azınlıklar, engelliler ve bozulan düzende kısa sürede herkesin yaşayabileceği bir sorun olarak, kriminalize olanlar, yani gerçek ya da potansiyel suçlular. Bu gruplara, son yıllarda sayıları artan göçmenleri, LGBTİ+ bireyleri de eklemek gerekmektedir. Bu katılımcılar listesine göre, YTH alanında, her meslekten, her yaştan, renkten ve yönelimden aktörün bulunması mümkün görünmektedir.

YTH'nin ortaya koyduğu *praxis* incelendiğinde, hem Habermas'ın iletişimsel ortamının, hem de Zabcı'nın Arendt'in “özgürlük kamusal alanda deneyimlenebilir” kavramsallaştırmasından yola çıkarak tasarladığı ülküsel birlikteliğin gerçekleştiği görülmektedir. YTH, biçimleri, araçları, konuları ve katılımcıları açısından analiz edildiğinde, bir yandan cinsiyet, ırk, renk, cinsel yönelim, bölge, sınıf gibi farklılıklardan doğan sorunlar gündeme getirilirken, öte yandan bu farklılıkların önemsizliği, insanlığın benzerlikleri üzerinden geliştirilen bir politik zeminde buluşma çabası saptanabilmektedir.

*Sanat*: Sanatın gelişimine yakın tarihten bakarsak, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 20. Yüzyılın başlarında etkili olan biçimciliğin, sanatın estetik tanımlarının yeniden yapıldığı bir gelişmeler bütünü içinde barındırdığı görülmektedir. Gerçekçi sanat yaklaşımlarında eserin konusunu olduğu gibi yansıtan, temsil ettiği öznenin temel özelliklerini en mükemmel şekilde taklit etmekle yükümlü olan; dışavurumcu sanat yaklaşımlarında ise izleyici ile eser arasındaki köprü olan sanatçı artık yoktur. Biçimci sanat yaklaşımlarında sanatçı hiç bir sınırlama ile karşı karşıya değildir, eserle konu arasında ya da izleyiciyle eser arasında, bir bağ kurmak zorunda değildir; eserin sonuçta ortaya koyacağı biçim, onun asıl ilgi alanıdır. Kopma olarak tanımlanabilecek bu değişim, biçimci yaklaşımı

benimseyen sanatçının özgürleşmesi yolunda önemli bir fark yaratmıştır: İşlevsel beklentilerden uzaklaşan, mesaj, öykü, form-function birlikteliği, konu, temsiliyet, referans gibi sınırlılıklardan kurtulan sanatçı, sadece malzemesi ve fikriyle baş başa kalabilmiştir. Bu özgürleşme yalnızca sanatçıyla sınırlı kalmamış, bağlamdan ve hatta zamandan bu kopuş, izleyiciye de bir özgürleşme, gündelik varoluştan uzaklaşarak, *saf sanat, yüksek-yüce sanatla* buluşma fırsatı vermiştir. Elbette söz konusu yükseliş bütün toplumda aynı süreçte gerçekleşmemiştir. Biçimci sanat, geniş kitleler tarafından, anlaşılmayan ya da insanların kendilerini kötü, cahil, sanattan uzak hissetmesine neden olan yahut ‘miş gibi yapmak zorunda bırakan sanat olarak nitelendirilmiş, bir çeşit sanattan soğutma işlevi gördüğü öne sürülmüştür. Eleştiriler haklı ya da haksız nitelik taşıyabilirler, ne var ki sanat 20. yüzyılın başında gündelik hayattan koparak, gittikçe daha steril alanlarda, daha az sayıda kişinin izlediği, seçkin, yüksek ve hatta kutsal bir kimlik kazanmıştır. Sanat herkesin anlayabileceği -ve Adorno’nun (2011) kültür endüstrisi saptamasında ortaya koyduğu gibi-herkesin sahip olabileceği bir alan olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Oysa, Aristoteles’den bu yana sanat gerçeğin araçlarından biri olmuştur, insanın dünyayla, yaşama kurduğu ilişkide gerçeği kavrama, dile getirme ve hatta değiştirebilme yollarından biri olarak yaşamında yer almıştır. İnsan kültürel olarak gelişmesinde oldukça ilerlediği bu noktada, bu yararlı enstrümanından kendi isteğiyle vaz mı geçmiştir?

Sanatın ortaya çıkışındaki yansıma, temsil etme ya da gerçeği taklit etme yaklaşımı, bir seçim olarak başlamamıştır. Sanat insanın çevresinde olup biteni anlama, ifade etme yollarından biri olarak, bir ihtiyaç olarak belirmiş ve insanlığın tarihi boyunca onunla birlikte yol almıştır. Bu bağlamda, sanatçının seçimleri de her zaman eleştiriye maruz kalmış, sanatçı çoğu zaman toplumun gelişmesiyle koşut davranmaya çağırılmış, kendi dünyasını kurması kuşkuyla karşılanmış, dünya dışı, gündelik olanın dışı olabilmesine sıcak bakılmamış, sanatın ve sanatçının özgürlüğünün sınırları her zaman tartışılmıştır. Ne var ki sanatçı, biçimcilik serüveniyle kazandığı özgürlüğünü, malzeme, konu, form konusunda yaşadığı bağımsızlıktan gelen bilgiyi, sınırlarını genişletmiş olmanın yarattığı cesareti bir özgüvenine dönüştürerek yoluna devam etmiştir. Post-modern sanatsal yaklaşımlarla birlikte, sanat-hayat ilişkisi yeniden kurulmuş, her ne kadar modern sonrası ortaya çıkan sanatsal gelişmeler onu daha anlaşılabilir kılıyor gibi görünse de sanat, gündelik olanla ilişkisini kurmanın yollarını aramaya başlamıştır. Performanslar, happeningler, gündelik yaşam içindeki sıradan nesnelerin beklenmedik kullanımıyla karşımıza çıkıveren enstalasyonlar, kavramsal çalışmalar, yaşam-sanat ilişkisinde yeni arayışların habercisi olarak, -erken başlangıçları yüzyılın başında gerçekleşmiş olsa da<sup>3\*</sup>- 1960’lar sonrasında sanat ortamını belirleyen çalışmalar olmuşlardır.

Yukarıda değinildiği gibi, 1992 yılında Londra’da yeni bir formla ortaya çıkan YTH, Gramsciyen karnavalesk (2014), yoluyla yaşamı kısa bir süre için durdurma, gündelik olandan koparma gülme yoluyla aralık oluşturma, Habermas’ın iletişimsel eylemleri, eşiksellikler yahut sokak partileri olarak tanımlanmışlardır. Ancak YTH yalnızca bu kavramlarla sınırlandırılmamış, yine Gramsci’nin (2014) *karşı hegemonya* kavramıyla açıkladığı kültürel karşı koyuşlar olarak da teşhis edilmişlerdir. Hakim Bey’in (2009) TAZ kavramlaştırmasında görülen, *geçici otonom bölgeler*, YTH’nin, yaratma ve üretme alanları olarak seçilmekte, alanı bir süreliğine özerk bölge ilân eden YTH katılımcıları, burada, üretimler gerçekleştirmektedir. Geçici otonom alanların oluşturulması, kamusal alan-özel alan ayırımını ortadan kaldırma çabası olarak ortaya çıkmaktadır. YTH katılımcıları, kamusal olarak tanımlanmış bir alanı, bir meydanı yahut bir parkı yaşam alanı olarak belirleyerek, gündelik yaşamlarını, eğlencelerini ve üretimlerini söz konusu alanlara taşıyarak, gündelik-kişisel-özel olanla, kamusal-resmi-herkese ait olanın çizgisini ortadan kaldırmayı hedeflemektedirler. Hareketin ortaya koyduğu sorun bireysel bir kaynaktan gelebilir; gündelik yaşam koşullarının iyileştirilmesi, geciktirilmiş maaşının ödenmesi, geçim sıkıntısının ortadan kaldırılması gibi, yahut bir parkın, bir gölün korunması gibi ortak bir talepten kaynaklanabilir; bu fark katılımcıların mekânı sahiplenmesi

3 *Duchamp’ın “Çeşme” çalışması 1917 tarihini taşımaktadır.*

ve dönüştürmesi konusunda bir ayırım oluşturmamaktadır. Bu noktada, YTH tam da Arendt'in sözünü ettiği insanın bir arada yaşama koşullarını ürettiği, insan ürünü olan yapay alana, organik olanı dahil etmeyi, hareketi gerçek olanla ilişkilendirmeyi ve gerçek olana kamunun ışığını tutmayı hedeflemektedir. Böylelikle insan özgürlüğünü ortaya koymuş, sorununu ya da fikrini ifade ederek, özel olanı kamusal aktarmış, kendisinin ve dünyanın gerçekliğini kucaklamış olacaktır. Ancak gerçeği ortaya koyarken, kullandığı ifade yöntemi YTH'ye önemli bir karakter kazandırmıştır: Yaratıcılık.

*Gedik kapanyor:* 1960'lar sonrasında gelişen çoğulcu ve çok sesli post-modern sanat üretimleri, 1990'larda toplumsal hareketlerle buluşmuş ve bu iki nispeten yeni eğilim birlikte sokaklarda, meydanlarda, parklarda yaratıcı toplumsal hareketlerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Birarada bulunmaları, yeni bir adla tanımlanmıştır: Yaratıcı toplumsal hareketler-Creative Resistance. Her ikisinin de zaman içinde gündelik yaşam koşulları ve ifade biçimleriyle sorunları oluşmuştur. Modernitenin *ya-ya da* sınırlaması hem sanatsal gelişmelerin hem de protesto ve eylem biçimlerinin önünde bir engel olarak durmaktadır. Her ikisi de gelişebilmek, kendilerini güncel ve organik olarak ifade edebilmek için söz konusu sınırlamaları aşmak zorundadır. Öte yandan her ikisi de dünyanın yeni ekonomik sistemiyle sıkıştırılmış durumdadır.

Renciere (2010, s. 48) bu durumu şöyle örneklemektedir:

*"Modernist paradigmanın ve sanatın yıkıcı gücüyle ilgili egemen şüpheciliğin ifşa edildiği bir dönemin ardından, sanatın ekonomik, resmi ve ideolojik tahakküm biçimlerine tepki göstermesi çağrısının her yerde yeniden dile getirildiğini görmekteyiz. ... Bazı sanatçılar küreselleşmiş iktidara karşı duran göstericilerin pankart ve maskelerini tasarlıyor, bazılarıysa dünya kodamanlarının toplantılarına veya bilgi ve iletişim ağlarına sahte kimliklerle sızıyor. Bazısı yoksul mahallelere bir müzenin başyaputlarını getiriyor. ...Bir diğeri sanatının toplumsal bağların onarılması pratiğine katkıda bulunması için süpermarkete kasiyer oluyor. ..."*

Yukarıda kamusal alanın yapısal dönüşümünü açıklarken, Habermas'ın, *devlet ve ekonominin dönüşümünün yatağında akar* saptamasına yer vermiştik. Kamusal alanın yeni bir formla buluşması yine aynı denklemle ortaya çıkmaktadır. Ekonominin yatağı, hem sanatı hem de toplumsal hareketlerin katılımcılarını etkilemiş, değiştirmiştir. Belki burada fark olarak devlet-ekonomi ikilisinin dönüşümde tek faktör olmadığını belirtmek gerekmektedir. Ancak, New Economy Politics/ Yeni Ekonomi Politikaların ya da bilinen adıyla neo-liberal politikaların, yaşamın bütün alanlarında dönüştürücü bir etki yarattığı sosyal bilimcilerin ortak görüşü olarak ortaya çıkmaktadır. Yukarıda bahsi geçen kültür endüstrisi, sanatı bir sistemin parçası olarak tanımlamaktadır. Bir endüstrinin parçası olmak sanatçıyı büyük yatırımlar, galeriler, müzeler dünyasına zorlamakta, bu dünyanın bir parçası olmayı sanat yapmanın zorunluluğu haline getirmektedir, sanatçılar için varolabilmek, sanat üretebilmek giderek zorlaşmaktadır; öte yanda geniş halk kitleleri ise yeni ekonomik düzenle emeklilik, sağlık güvencelerini kaybetme tehlikesiyle başbaşadır, ekili alanları, ormanları ve su kaynaklarını kaybetme ihtimaliyle karşı karşıya kalmışlardır, yaşam alanları tehdit altındadır. Hannah Arendt'in belirttiği gibi, toplumsal veya özel olan kamusal alanın yerine geçtiğinde, kamunun beğenisi ve parasal değer birbiriyle eşdeğer olarak görülmektedir. Sanatın satılır bir nesne olarak sanatçıdan ayrılmasıyla, paranın gündelik yaşamı içindeki yerinin ve değerinin değişmesi, tüketim ve gerçekten kopma defektleriyle birlikte, kamusal alanın içindeki kamunun, *yani özgür iradesiyle sistemin aktif parçası olan yurttaş* nosyonunun zedelenmesine yolaçmaktadır. Bu noktada gerçeğin yeniden keşfi, organik olanın yeniden kurulması için yeni araçlara ihtiyaç duyulmaktadır. Yeni ifade biçimleri arayışı, sanatın yaşam içindeki yerinin sorgulanması ve belki de yeniden kurulması çabaları, yeni bir praxis oluşturmaktadır. Yaratıcı toplumsal hareketler, toplumsal itirazların yeni dili, sanatın gündelik hayatla yeniden buluşması ve yolunun geniş kitlelerle yeniden kesişmesi, günümüzün yeni sanat

okumalarının alt yapısını oluşturmaktadır. Negri, *Sanat ve Çokluk* (2013, s.87) çalışmasında bunu şöyle açıklamaktadır: “*Soyutun yaşamı kapsadığı yerde, yaşam soyutu kapsadı. Kapitalizm bizden somutluğu alıp götürmüştü, bugün somut ve tekil, soyutlamayı, metayı, değeri yeniden kendine mal ediyorlar.*”

### Yaratıcı Toplumsal Hareketler ve Sanatın Buluşma Alanı: Heterotopyalar

Sokağın, YTH'nin üretim alanına dönüşmesi, sokağa başka bir nitelik kazandırmıştır, sokak bir heterotopyaya dönüşmüştür. Heterotopya, sosyal bilimler alanında ilk kez Foucault tarafından kullanılmış olsa da tıp alanında bilinen bir kavramdır; bir organın olması gerekenden farklı bir yerde bulunması anlamını taşımaktadır. Foucault'a göre, yaşamımız, homojen değil heterojen ortamlarda sürmektedir: “*Işıl ışıl farklı renklerle boyalı bir boşluğun içinde yaşamıyoruz, birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan bir ilişkiler bütünü içinde yaşıyoruz*” (Foucault, 2014, s. 294). Foucault, söz konusu ilişkiler bütünü içinde, başka mekânları etkileyerek, onlarla ilişkiye girerek, onları dışarıda bırakan ya da tersine çevirebilen mekânları etkileyici bulmaktadır. Bu anlamda iki mekân tanımı yapmaktadır, ütopyalar ve heterotopyalar. Ütopyalar, gerçek dışı, sistemle bütünleşmeyen, sistemin dışında kalan, hatta kendilerini sistemin yoklukları üzerinden kurgulayan yapılardır; heterotopyalar ise tersine gerçektir, gerçek mekân ve uzamlarda varolmaktadır, ne var ki, gerçek olmaları onların sistemin içinde yer aldığı anlamına gelmemektedir. Foucault, gerçek bir mekânın içinde birden fazla uzamı ve mekânı barındıran alanlar olarak tanımladığı heterotopyayı, 1967 yılında yaptığı *Başka Mekânlara Dair* başlıklı konuşmasında (2014, s. 297) şöyle açıklamaktadır:

“... ve muhtemelen bütün kültürlerde, bütün uygarlıklarda gerçek yerler, fiili yerler vardır, bizzat toplumun kurumsallaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler vardır -gerçek mevkiler, kültürün içinde bulunabilecek tüm diğer gerçek mevkiler bunların içinde hem temsil edilir hem de tartışılır ve tersine çevrilir- bunlar fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında olan yer çeşitleridir. Bu yerler yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı olduklarından, bunları ütopyalara karşı olarak heterotopya diye adlandırıyorum.”

Foucault'un bu karmaşık ifadesini açtığımız zaman, toplum yapısı içine yerleştirilmiş olan bu karşı- yerleştirmelerin, kültürün barındırdığı her türlü yapıyı içinde taşıma kabiliyetine sahip olduğunu ve içerideki bu yerleşimlerin birbirleriyle hem ilişki içinde olduğunu hem de çekiştiğini görebilmekteyiz. Bu tanıma göre, heterotopyaların, enerjik, dinamik ve yüksek potansiyel taşıyan yapılar olduğu anlaşılmaktadır. Foucault'ya göre, “*Heterotopyalar, tek bir gerçek alanda bir kaç mekâm, kendi içlerinde birbiriyle uyumsuz bir kaç yerleşimi yan yana koyma gücüne sahiptir*” (Akt. Stavridis, 2016, s. 152).

Foucault, birbirlerinden farklı nitelik gösterecek ve değişen işlevlere sahip, zaman içinde dönüşebilen, gizlilik, açıklık gibi farklı unsurlara sahip olsalar da bütün toplumlarda, bütün kültürlerde bulunabilen heterotopyalar için altı temel görüntü tanımlamıştır. Burada ayrı ayrı tanımlamak yerine bir özet yapılacaktır. Bunların ilki iki ayrı dal olarak incelenmektedir: Kriz ve sapma heterotopyaları. Toplamların “kriz” olarak tanımladığı durumlar, benzerlik göstermektedir. Erkek çocuğun ergenlikten delikanlılığa geçişi nasıl gündelik yaşamın dışında tanımlanan “özel” alanlarda gerçekleşiyorsa, bekaretin kaybı anlamına gelen balayı da gündelik yaşamın durduğu, hiç bir yer olarak tarif edilebilecek, tercihen uzak bir mekânda gerçekleşmektedir. “Sapma heterotopyaları” ise psikiyatri klinikleri, hapisaneler, huzur evleri gibi, normal dışı olarak tanımlanabilecek alanlardır. Gündelik yaşam burada durdurulmuştur. Zamanın ve üretimin dışında bir mekânda, gündelik yaşamla bağı en aza indirilerek yaşanan mekânlardır. Normal dışıdır, çünkü burada birey, toplumun bir parçası olma hakkını kazanacak emeği harcamaz, görevlerini yerine getirmez. Toplamlar varolan



heterotopyalarını farklı işletebilirler, çünkü heterotopyaların işlevleri sabit değildir. Öte yandan heterotopyalar birden fazla mekânı içinde barındırmaktadır, örneğin kurgu ve gerçekliği birarada içinde barındıran, aynı oyun, film içinde birbirinden farklı zamanların ve mekânların ard arda dizildiği tiyatro ve sinema Foucault tarafından heterotopya olarak tanımlanmaktadır. Heterotopyalar, yalnızca mekânı değil zamanı da düzensizleştirmektedir, Foucault bunu heterokroni kavramıyla karşılamaktadır. Mezarlıklar, müzeler gibi, kütüphaneler hem zamanı biriktirme, hem de bugünü, geçmiş ve geleceği aynı zaman içinde sabitleme arzusu taşıyan heterokronik mekânlardır. Burada heterokroniyi zamanı durdurma ve sabitleme arzusuyla, gündelik zamanın ona zarar vermesini engelleme çabasının çatışması oluşturmaktadır. Panayırlar gibi ortak alanlar da heterokroni içinde tanımlanırlar. Panayır geçicidir, ancak kronolojinin kırılması ve çoğalmasının nedeni sadece bu değildir, içine girince insanların kaybolduğu sihirli kutular, sakallı kadın, gündelik yaşamdan çoktan dışlanmış ilkel oyunlar, falcılar gibi zamanın ve gerçekliğin dışında öğelerle doldurulmuştur. Açılma ve kapanma gündelik yaşam içindeki formlardan biridir. Büyük giriş kapıları olan binalar önemli binalardır, kimler için açılacağı kurallara bağlıdır yahut küçük neredeyse görünmeyen kapıları olan hamam, ibadethane gibi yapıların kapıları bir referans, ritual sistemini işaret etmektedir. Foucault'a göre hem giriş hem de çıkış için koşullar gerektiren, örneğin kışla gibi, hapisane gibi mekânlar da heterotopiktir. Bu mekânlara çoğunlukla isteyerek girilmez, kurallar ya da koşullar yerine getirildikten sonra girilebilir ve kişi oradan kendi arzusuyla çıkamaz. Kimi heterotopik alanlar da dışarıda bıraktığının altını çizerek varolmayı başarmaktadır; gerçeklik bu iki mekân arasındaki ilişkiyle tanımlanmaktadır. Örneğin genelevler; gündelik yaşamın, sağlıklı sürebilmesi için zorunlu olduğu kabul edilen varlıkları gündelik yaşamın temiz ve ahlâklı sürmesi gerekliliğinin altını çizmekte, dışarıdaki yaşamın sakinlerine bir yaşam formu tanımlamaktadır. Yani bir yanılısma mekânı üretmek, dışarıdaki gerçekliği oluşturmuştur. Heterotopyalar, kimi zaman da bunun tersini vurgulamaktadır, kurgusal olanın düzenli-örnek hali, gündelik yaşama nasıl olması gerektiğini gösterir, gerçekliğin bir modelini, ülküsel bir görüntüsünü sunar. Foucault, kimi tarikatların oluşturdukları yaşam alanlarını bu yanılısma mekânlarına örnek olarak göstermektedir.

*Heterotopik Alanda Yaratıcı Toplumsal Hareketler:* Yaratıcı toplumsal hareket pratikleri-heterotopya ilişkisi incelenirken, Foucault'nun heterotopyaların değişkenliği, bir toplumun varolan heterotopyaları farklı biçimde işletebileceği görüşleri esas alınacaktır.

Yaratıcı toplumsal hareketler, yaşamın dışında kurulan karnavalın geçiciliğinde, TAZ gibi kendisine mekânlar oluşturarak, yukarıda sayılan heterotopografik özellikleri içlerinde barındırmaktadır. Bir sokağı geçici olarak kamusal kullanımdan bir anlamda özel kullanıma geçirmek, kasıtlı olarak kamusal olanla, özel olan arasındaki çizgiyi ihlal etme anlamı taşımaktadır. Böylelikle Foucault'un kriz heterotopyalarının koşullarını oluşturmaktadır. Aynı mekân içinde gündelik olan sürerken insanlar işlerine giderken, otobüs beklerken –ki bu yapay olandır-, yanyana olmaması gereken gerçekleşmektedir, yanı başlarında birileri yerde kahvaltılarını etmekte –ki bu da organik olandır- ve bu iki durumun yanyana, içiçe olmasında bir sakınca görmemektedirler. Sokakta, kriz heterotopyasında tanımlanan durum gerçekleşmekte, ne var ki krizin öznesi, krizi yaratan, örnekteki ergenlikten delikanlılığa geçen gençten devam edelim, ortadan kaybolmak, gündelik yaşamdan çekilerek, geçişini gizlice ve sessizce tamamlamak yerine, gündelik yaşamın ortasına taşımakta, bunda bir sakınca görmemektedir. Hem kamusal alanı özel alanla ayıran çizgiyi ortadan kaldırmakta, hem de sokakta gerçekleşmemesi gereken eylemi buraya taşıyarak heterotopya yaratmaktadır.

Yukarıda yeni toplumsal hareket katılımcılarına kısaca değinilmişti. Katılımcılar arasında kimlikleri, yönelimleri yahut varlıkları tarihin çeşitli dönemlerinde hatta günümüze kadar reddedilmiş grupların çoğunlukta olduğu görülmektedir. Söz konusu katılımcıların, yok sayılmış, en fazla özel alanda tanımlanmış sorunlarını kamuyla paylaşarak, Arendt'in önermesiyle aleniyet kazandırarak, kamunun ışığında, gerçekliğe ulaştırdıklarına tanıklık edilmektedir. Örneğin, kürtaj yasasına karşı

çıkan kadınlar, cinsel kimliklerini seçmek konusunda zorlanmaya itiraz eden trans bireyler, özel alanı kamuya taşımakta, hem heterotopik olanı oluşturmakta hem de Arendt'in açıkladığı gibi, özgürlüğü kamusal alanda deneyimlemektedir. Sanat, söz konusu mekândaki bulunuşuyla, orayı bir heterotopyaya dönüştürmektedir. Sokak, galeri, sahne ya da müze ile yer değiştirmektedir. Sanatçı ise bu alandaki rolü ile Tolstoy'un, "sanat yoktur, sanatçı vardır" ya da Beuys'un, "her insan bir sanatçıdır" (Akt. Merdener, 2016, s.14) kavramsallaştırmalarına yaklaşmaktadır. Habermas, özerk sanat ve öznelliğin dışavurumuyla, yaşam ve gerçekliğin bulunduğu yeni bir dünya için mümkün görmektedir (2001, s.188).

*"... Özerk sanat ve öznelliğin dışavurumsal özserimlenişi, gündelik yaşamın rasyonelleşmesiyle daha çok bütünleyici bir ilişki içindedir. Gündelik yaşamdan ve her şeyden önce kuramsal ve pratik rasyonalizmin artan baskısından iç dünyada kurtarma gibi telâfi edici bir rol ürtlenir. Estetik değer alanının ve bohem tabaka tarafından örnek oluşturacak bir biçimde önceden yaşanmış bulunan öznelciliğin donanımı mesleksenin nesneleşmiş evrenine<sup>4</sup> karşı dünya oluşturur."*

### Sonuç

Aristoteles'in (1987) tanımlamasıyla, mimesis/yeniden yaratma olarak sanat, her zaman yaşamın önünde ilerlemiş, sanatçı insanın gelecekte yapacaklarını bir Prometheus gibi önceden görmüştür. İnsanlığın atomu parçalamasından, bilinen zaman ve uzamla ve bildiği gerçeklikle ilişkisinin değiştirmesinden kırk yıl kadar önce Picasso ve Braque formu parçalamışlardır.

Sanat 21. yüzyılda yeni bir varoluşla karşımıza çıkmaktadır. Kamusal olanın özel olanla birleşme çabası, sanatın katkısıyla sağlanmış, hem sanat bir dönüşüm aracı olarak kaybedilen alanın geri kazanılmasına yardımcı olmuş, hem de kendisi gündelik olanla yeniden buluşma fırsatı bulmuştur. Sanat ve yaratıcı toplumsal hareketlerin birleşmesi ve birlikte alana çıkması, her ikisi açısından da yararlı bir sonuç üretmiştir. Postmodern aradığı gerçekliği, karnavalın sokağında bulmuş, toplumsal hareket ise içinden sıyrılmaya çalıştığı şiddet ve sınırlamalardan bu sayede ayrılmayı başarmıştır. Böylece oluşan yeni habitat, özerkleşmiş sanatın ifade gücüyle, insanın gerçeği dışavurma-ortaya koyma ve yaratıcılığını kullanma gibi ihtiyaçlarıyla bulunduğu, yaşam ve gerçeğin, organik olanla yapay olanın biraraya gelebildiği, kamusal olanın sınırlarının farklı çizgilerle yeniden çizilebildiği, yeni bir yaşam formunun ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır.

Öte yandan yaratıcı toplumsal hareketlerin ortaya çıktığı alanlar, mekânların tek boyutluluğunu ortadan kaldıran bir işlev üstlenmişlerdir. Söz konusu mekânlar, söz konusu çok boyutlu halleriyle, bir sokak ya da koruluk olmalarıyla birlikte, aynı zamanda heterotopyalara dönüşmüşlerdir. Sanatla birleşmiş olan toplumsal hareketler, içerik ve form olarak özgürleşmiş, bu özgürleşme bilinen itiraz ve protestoların yerini alan, bir sanat eserinin insana yaşattığı beklenmediklik ve olağandışılık öğelerini içinde barındıran, dolayısıyla ilgi çeken, sempati toplayan ve hatta benimsenen yeni toplumsal itiraz biçimlerinin birbiri ardına dünyada sahne almasına yol açmışlardır.

Önümüzdeki on yıllar, sanatta, sokakta ve zamanda yeni arayışların ortaya koyulacağı, yeni sonuçların alınacağı yıllar olacaktır.

4 Vurgu Habermas'a aittir.

### Kaynakça

- Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim
- Arendt, Hanna. (1994). *İnsanlık Durumu*. İstanbul: İletişim
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi
- Bey, H (2009). *TAZ Geçici Otonom Bölge*. İstanbul: Altıkkırkbeş
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. London/Newyork: Verso
- Blanco, J.R. (2018). *Artistic Utopias of Revolt*. London: Palgrave McMillian
- Çayır, K. (1999). *Yeni Toplumsal Hareketler*. İstanbul: Kaknüs
- Foucault. (2014). *Başka Mekânlara Dair-Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı I*. İstanbul: Kabalcı
- Habermas, J. (2003). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul: İletişim
- Habermas, J. (2004). *İletişimsel Eylem Kuramı II*. İstanbul: Kabalcı
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys*. İstanbul: Tekhne
- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hill
- Stavridis, Stavros. (2016). *Kentsel Heterotopya*. İstanbul: Sel
- Standing, Guy. (2014). *The Precariat The New Dangerous Class*. London, Bloomsbury
- Timuçin, A. (2010). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Bulut
- Zabcı, F. (2012). *Siyaset Bilimi*. İstanbul: Yordam