



Kamusal Bir Yaşam Alanı: “Herkes İçin Barış” Heykeli

Züleyha ALTINTAŞ
Arş. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
zaltin@yildiz.edu.tr

Öz

Bu çalışmada, ilk çağlardan günümüze değin anıt mantığı içinde gelişmiş olan, aynı zamanda uygarlık tarihi içerisinde bir ulusun resmi tarihinin yazılması ve yaşatılması için simgesel bir araç olmanın ötesine de geçerek demokratikleşen kamusal alan heykeline odaklanılmıştır. Türkiye’de kamusal hayat içerisinde bu türden demokratik kazanımların yaşam bulduğu bir alan yaratmış olan ilk ve bilindiği kadarıyla tek sanat çalışması, heykeltıraş Meriç Hızal’ın Beşiktaş/Abbasağa’da “Herkes İçin Barış” heykelidir. Bu makalede söz konusu heykelin sanat tarihi içerisindeki bağları araştırılmıştır. Meriç Hızal’ın tüm güneş saati heykellerinde olduğu gibi zamanı gösteren bir form olarak varlığını sürdüren bu heykelinde de hayat bulan metaforik anlamlar üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte “Herkes İçin Barış” heykeli, devingen ve etken bir anlamlar bütünü olarak tüm mesafeleri ortadan kaldıran demokratik bir kamusal yaşam alanı olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimler: Kamusal Alan, Heykel, Mekân, Mimari, Demokrasi

A Public Space: “Peace for Everyone”

Abstract

This study focuses on public sculpture which has evolved within a monumental approach and transcended its symbolic function in writing official history of a nation; finally becoming democratized. The first and as far as is known single artwork in Turkey which has given paved the way to such democratic gains is the “Peace for Everyone” sculpture by Meriç Hızal in Beşiktaş/Abbasağa. This paper investigates the art historical context of the sculpture in question. As in Meriç Hızal’s all sculptures, this sculpture which has existed as a form indicating the time has also focused on arousing metaphorical meanings. Furthermore, “Peace for Everyone” is considered a democratic public space which eliminates all distances as a dynamic and active entity of meanings.

Keywords: Public Space, Sculpture, Space, Architecture, Democracy

Giriş

Uzun yıllardan bu yana kamusal alanda üretilen sanatsal çalışmalar incelendiğinde, kamusal alanda yapılan sanat tanımının, doğası gereği sosyal, çevresel ve fiziksel dönüşümlerle yakından ilişkili olmasının ötesine geçtiğine dikkat çekilmektedir. Farklı disiplinlere sıkça başvuran, insanlara kendilerini ifade edebilecekleri yaşam alanları da yaratan, mekanı toplumsal ve doğal yapısıyla bir bütün olarak değerlendiren uygulamalar sanat tarihi içerisinde ve günümüz sanat dünyasında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kamusal sanat denince akıllara, artık insanların katılımının ön plana çıktığı, gündelik yaşamın içine sızan, sanatçı ile izleyici arasında demokratik bir ilişki kurmayı amaçlayan çalışmalar da gelmektedir. Çalışmanın odağını oluşturan Heykeltıraş Meriç Hızal'ın Beşiktaş/ Abbasağa'daki 2002 tarihli "Herkes İçin Barış" isimli heykeli ise, kamusal bir "yaşam alanı" yaratmış olması bakımından Türkiye'de ilk kez karşılaştığımız bir açık alan uygulamasıdır. Bu makale, heykelin sanat tarihi içerisindeki kendine özgü dönüşümleri neticesinde değişmiş olan tanımlarına değinerek "Herkes İçin Barış" heykelinin sanat tarihi kapsamındaki bağlarını kamusal alan heykeli çerçevesinde araştırmaktadır. Kentsel mekânlarda yapılmış sanat çalışmaları aracılığıyla tartışılmakta olan "sanat" ve "kamu" ya da "sanat" ve "hayat" arasındaki ilişkiye yeni bir boyut katmayı hedeflemektedir.

Bilindiği gibi ilk çağlardan beri heykel "bir açık alan sanatıdır ve anıt mantığı içinde gelişmiştir (George Duby'den akt. Bakçay, 2007, s.11)." Kent içerisinde bir kamusal alanın yeniden canlandırılması ya da yaratılması gerektiği durumlarda heykel sanatının anıtsallaştırma becerisinden sıklıkla faydalanılmıştır. Ancak heykel, imparatorların, ulusların ya da burjuvazinin gücünü simgelemeyi, kutsal mekânlarda da iktidarın biricik ikon rolünü oynamayı uzun zamandan beri geride bırakmıştır. Rönesans döneminde hümanizmin de desteği ile özerkleşen sanat, "kentte sıradan insanlara teşhir edilmeye başlanmış; sanatsal deha, yaratıcılık, biriciklik, yetenek gibi kavramlarla birlikte tüm sanat dallarında olduğu gibi heykel sanatında da önemli dönemeçlerin yaşanacağı modern dönemin ipuçları görülmeye başlanmıştır (Bakçay, 2007, s.15)."

XIX. yy'ın sonuna gelindiğinde sanayi kenti insanı sokaklardan çekilmiş, "Siyasi iktidarların gözünde kent mekânının siyasi anlamı, kamusal karakteri göz ardı edildikçe anıtlar da giderek gözden düşmüştür (Bakçay, 2007, s.17)." Heykel sanatı için bir kırılma noktasına işaret edilen böyle bir dönemde kamusal alan için tasarlanmış ve uzun süren tartışmaların kaynağı olarak bir türlü yerine konulamamış olan Rodin'in *Cehennem'in Kapıları* ve *Balzac* heykelleri günümüzde anıt mantığının sonu olarak değerlendirilmektedir. Bu tartışmalara ekleyebileceğimiz Rodin'in *Kale Burjuvaları* isimli heykeliyle de kaidesinden kurtulmayı başaran heykel, sanayi kenti insanının göz hizasına inmiş, tepeden bakmayı bir kenara bırakmış; ancak bu sefer de anlamı



kendinde saklı, göçebe, modernist heykeller olarak sanat dünyasında yerini almaya başlamıştır. Rosalind Krauss'un tanımına göre "modernist heykel kendi özerkliğini betimlerken içinde bulunduğu mekânla iletişim içine girmez. Kendi malzemeleri ve inşa ediliş sürecini temsil eder (Krauss, 2002, s.115)." Ancak Konstrüktivizm'in de etkisiyle Minimalizm'den beri, heykel tekrar mekânla iletişim içine girmiştir; sanatçının sözünü, heykelin içine yerleştiği bağlam belirlemeye başlamıştır.

60'lı yıllardan bu yana, Daniel Buren'in deyimiyle "birkaç yüzyıl şehirden dışlanmış" olan sanatçılar, şehri yeniden kazanmak adına sadece kendilerine sunulan mekânlara değil, kentin en sıradan mekânlarına da yerleşmeye başlamıştır. Sanat alanındaki bu türden gelişmelerin ardından, günümüzde Minimalizm'in bir adım sonrasına, yapıtın anlam alanına mekânın sosyal boyutunun da dâhil edildiğine şahit olmaktayız. O zamanlardan beri, "Plastik sanatların mekânla ilişkisi ideolojik, sosyal, politik bir nitelik kazanır. Sanat eserine anlamını verenin içinde bulunduğu iletişim alanı olduğu fikri gelişir, sanatçı eserin görülme, okunma, deneyimlenme sürecini de düşünmeye başlar (Bakçay, 2007, s.21)."

Bu değişim sürecinde mekân bağlantılı sanat işlerini tanımlamak için 'Enstalasyon' (Yerleştirme), İn Situ (Özgün Yerinde) 'Site Specific' (Kent Mekânına Özel) gibi yeni tanımlar ve kavramlar kullanılır olmuş; ancak en önemlisi bu süreç, sanat ve yaşam arasındaki sınırların ortadan kalkmasına neden olmuştur. Artık kamusal alandaki heykel, Rosalind Krauss'dan özetleyecek olursak; temsil ve işaretleme işlevi ile bulunduğu mekânın tarihini, kültürünü ve sembolik bağlantılarını simgesel bir dille aktaran, konuları ile uygarlık tarihi içerisinde bir ulusun resmi tarihinin yazılması ve yaşatılması için bir araç olarak kullanılan, genellikle dikey ve figüratif olmanın ötesine geçmiştir. Bu türden sanatsal yaklaşımlara verilebilecek en yerinde örneklerden birisinin Gilbert ve George'un 1970'te gerçekleştirmiş oldukları "Şarkı Söyleyen Heykel (*The Singing Sculpture*) isimli performanslarının olduğu söylenebilir. Gilbert ve George, "kendilerini heykel yerine koydukları bir performans gerçekleştirmişler, tenlerini bronz görünümü vermek için yaldızla boyamış, kravatlı, takım elbiseli, cilalı yeni ayakkabılarıyla özenli, seçkin giysileri içinde bir masanın üzerinde uzun süre durarak şarkı söylemiş, geleneksel, resmi kamusal heykel anlayışını ironik bir biçimde eleştirmişlerdi (Yaman, 2011, s.89)"

Bir yandan da Daniel Buren, Asher, Broodthaers, Baumgarten gibi sanatçılar, "yaşadığımız dünyayı düşüncelerimizle biçimlendirebileceğimizi söyleyen Joseph Beuys'un 'sosyal heykel' kavramı'nın, Zeynep Yasa Yaman'ın da yorumunda belirttiği gibi toplumu yaratıcıya dönüştürdüğü ve bir anlamda geleneksel heykeli düşünsel anlamda bütünüyle kamusal alanın dışına attığı düşüncesiyle "kurumları eleştirerek tarihin ve şimdinin yarattığı mitlere geri dönüyor, onları yapıbozuma uğratiyordu. (Causey'den akt.Yaman, 2011, s. 89)." Daniel Buren'in "1985-86 yılları arasında Paris'te Palais Royal'ın



avlusunda yaptığı "Deux Plateaux" (İki Düzey), tarih içinde tarihi konumlandırışı, yapıya karşı yapıbozumu sunuşu, hiyerarşi ve bireysellik karşısı oluşu, anonim ve kısa ömürlü varlığıyla Buren'in tavrını örnekleyen bir yapıt olarak anılabilir. Mimari ve sanat arasındaki bağlarla gitgide daha çok ilgilenen Buren, "in situ" (yerinde) çalışma kavramını, içinde bulunduğu yere özünden bağlı sanatsal bir müdahale fırsatı olarak değerlendirir. (Yaman, 2011, s.89)."

Türkiye'de Evrensel Bir Yaşam Alanı

Kamusal alanlardaki sanat tarihine kısaca göz attığımız bu çalışmayı ülkemizin tarihi özelinde değerlendirdiğimizde ise, heykeli Erken Cumhuriyet döneminden önce meydanlarda görmenin mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminden bu yana ise "heykelin bir yaygınlaşma sorunu olmuştur (Pelvanoğlu[Ed.], 2014, s.24)."

"Heykel ya anıtlarda olduğu gibi insanlara tepeden bakmış ya da anlaşılmaz, uzak bir şey olarak algılanmıştır, uzun yıllar boyunca. Anlaşılsa dahi, insanların seviyesine pek inememiş, onlara yaşama mekânı olamamıştır. Tâ ki, Meriç Hızal'ın 2002 tarihli Beşiktaş-Abbasağa'daki 'Herkes İçin Barış'a kadar...(Pelvanoğlu[Ed.], 2014, s.24)."



Görsel 1. Hızal, Meriç, 2002, "Herkes İçin Barış" heykeli, Marmara Mermeri, Alüminyum Döküm, 220x1000x1000 cm, Abbasağa Parkı, İstanbul/Beşiktaş, Türkiye, www.merichizal.com

Heykelin bulunduğu yer, Beşiktaş/Yıldız'da mahalleye adını da veren büyük bir park olan Abbasağa Parkı'nın bitiş noktasıdır. Meriç Hızal, Abbasağa için bir heykel yapma konusunda kendisine teklif götürülmesinin ardından mahallenin tarihi kökeni üzerine araştırmalar yaptığını ve bu sırada heykeli için bazı ilkeler de belirlediğini ifade etmektedir; Abbasağa'nın kültürel mozaiğine uygun düşmesi, tarihi belleğiyle barışık olması gibi... Nihayetinde Abbasağa'nın geçmişini ve bugünü bir araya getirebilmek için en uygun aracın zaman bildiren bir araç olacağını düşünerek sanatsal üretimlerinde uzun zamandır kullandığı evrensel bir form olan güneş saati formunu buradaki heykeline de taşımaya karar vermiş. Sanatçı, iki zamanı buluştururken saatin göstergesi ve göstergenin gölgesinin vurduğu zaman birimlerinde bu bölgenin kültürel belleğinde yer alan farklı etnik kökenlere ait motiflerden yararlanmış. Hızal, çevredeki binaların cephelerinde, balkon ferforjelerinde karşımıza çıkan motifleri bir araya toplayarak mimarideki



“revitalizasyon”u güneş saatine uyarlamış; böylece geçmiş ve bugün bu küçücük mekânda yeniden canlanmış, tüm etnik kökenler “barış” kavramıyla birlikte sonsuza dek bir araya gelmiştir.

Meriç Hızal’ın tüm güneş saati heykellerinde olduğu gibi “Herkes İçin Barış” heykelinde de güneş saati, zamanı gösteren bir form olarak varlığını sürdürürken, öncelikle metaforik bir anlam üretmek için hayat bulmuştur. Sanatçı, zihni başka bir düzeye taşımak amacıyla, güneş saatleri üzerinden insanların kardeşliğine atıfta bulunduğunu ifade etmektedir. Kendisinin “Hepimiz aynı Güneş ile aydınlanıyor, aynı Güneş ile ısınıyoruz. Güneş, ortak paydamız (Hızal’dan akt. Pelvanoğlu[Ed.], 2014, s.24).” sözleri bir milin gölgesinin yarattığı kamusal bir mekânda ve güneşin altında bir araya gelen insanlara bir gerçeği hatırlatma niyetini belli eder.

“Herkes İçin Barış” heykelinde güneş saatini metaforik bir öğe olarak kullanmış olan Hızal’ın, saati üzerine yerleştirdiği amfiteatro formu da sembolik bir anlam taşır. Heykelin bulunduğu mekâna beş ayrı yoldan ulaşılabilir olması ve beş ayrı yönden görülebilecek olması nedeniyle, burada küçük bir toplanma mekânı oluşturabilmek adına beş basamaklı minik bir amfiteatro oluşturmuştur. Bilindiği gibi Antik Yunan’da amfiteatrolar, halkın bir araya geldiği kamusal alanlarından biridir ve doğrudan demokrasi ile yönetilen bir kent devletinden olan Antik Yunan kentlileri için, “polis harita üzerindeki bir yerden öte bir şey, insanların birliğe ulaştıkları yer demektir (Richard Sennett’ten akt. Bakçay, 2007, s.18).” Bu yaşam biçimine ya da bu yaşam fikrine ait olan bu form da Meriç Hızal’ın sanatsal yaratıcılığının ve sözünün formuna dönüşmüştür.

Antik Yunan’a referans verilen bu noktada kamusal alan kavramına günümüz düşünce dünyasından kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Kamusal alanı XVIII. yüzyıla temellendiren Jürgen Habermas, 1962’de yeniden ele aldığı *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı çalışmasında kamusal alan tartışmalarına önemli katkılarda bulunmuştur. Daha önce Hannah Arendt, *Human Condition İnsanlık Durumu* adlı kitabında, “Yunan kent devletiyle bağlantılı olarak hem kamusal ve toplumsal arasındaki ayrımı geliştirmiş hem de bu ayrımın nasıl ortadan kalktığını anlatmıştı. (Bakçay, 2007, s.8).” Kamusal alan tanımının Habermas tarafından yeniden tartışmaya açılmasıyla birlikte, “sosyolojik bir kavram olarak o günden beri farklı bakış açılarından eleştirilmiş, farklı anlamlar kazanmıştır. Günümüzde de ‘kamusal’ alan ‘kamusal mekân’ kavramları, yapılan tanımlar ve kamusal kullanım hakları açısından çeşitli tartışmalara neden olmaktadır (Yaman, 2011, s.90).” Jürgen Habermas’ın yukarıda adı geçen kitabında geliştirmiş olduğu ve ilk kez Habermas’ın “Modern toplum kurumlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanı” olarak kullandığı kamusal alan kavramı her türlü çıkardan arınmış, devlet otoritesinin baskılarından ve buyruklarından, sermaye egemenliğinden



bağımsız kamuoyunun oluşturduğu bir alan olarak işaret ediliyor (Yaman, 2011, s.90)."

Kamusal alanda anıt ve heykelin siyasi/estetik bir gösterge olarak nasıl kullanıldığı üzerine düşüncelerine yer verdiği makalesinde Zeynep Yasa Yaman, "siyaset, hukuk felsefesi ve değişik disiplinlerin tartışma konularından biri olan bu kavramı 1980'lerden başlayarak sanat ve sanatçıların da tartışmaya başladığını (Yaman, 2011, s.90)" aktarmaktadır. Yaman, "özellikle 1960'larla birlikte Avrupa'da başlayan 'öteki modernlikler'in yeniden düşünümü sorunu ile farklılıkların tanınıp benimsenmesi, azınlıklar, göçmenler, sığınmacılar gibi toplumun çeşitli kesimlerinin seslerini duyurmalarını, isteklerini özgürce ifade edebilmelerini sağlayacağı varsayılan 'kamusal alan'ın yaratacağı eşitlik ve özgürlük kavramları arasında bir yakınlaşma (Yaman, 2011, s.90)" bulunduğunu ifade etmektedir. Yaman, bu düşüncelerine paralel olarak, "kamunun söz söyleme, tercih etme hakkının bütünüyle siyasilerin, yönetenlerin, kapitalistlerin ya da sanatçının iktidarına bırakıldığı, erk sahiplerinin biçimleyip yönettikleri bir kamusal alan, kamunun tepkilerine ve daha da öte yaptırımlarına neden olabiliyor. Sanatın kamusal alandaki estetik tek başlılığı ile kendini dayattığı, eleştiri ve itiraz kabul etmez 'arogan' duruşu, onu kamudan soyutlarken kentin dinamikleri ile yüzleşmeyen sanatçının 'estetik nesne'si ile 'alımlayıcı kamu' arasındaki ilişkisizlik kamusal alanda ittifaktan ziyade çatışmaya dönüşebiliyor (Yaman, 2001, s. 90)." diyerek devam etmektedir. Yaman'ın kamusal alanda 'kamu'ya dayatılan sanat yapıtlarına yönelik eleştirilerini dikkate alarak, Meriç Hızal'ın bu makaleye konu olan "estetik nesnesi" ile "alımlayıcı kamu" arasında bir ilişki ve ittifak kurmuş olduğunu, sanat ile hayatı birbirine yaklaştırdığını söyleyebiliriz. Pelvanoğlu'nun şu sözleri ile bu düşüncüyü vurgulayabiliriz: "Heykel bugün Abbasağa Mahallesi'nin simgesi olarak anılıyor. Ancak bu simge uzak duran, tepeden bakan bir simge değil; Abbasağa sakinlerinin buluşma noktası, adeta sosyal bir merkez... (Pelvanoğlu[Ed.], 2014, s.24)."

Meriç Hızal ile yaptığımız görüşmede amacının, heykelin orada var olan yaşamı devam ettirmesini, mahalle esnafının heykelin bulunduğu yolağzının bir köşesinden diğer köşesine birbiriyle konuşabilmesini, mekânın; kedisiyle, köpeğiyle, kuşlarıyla, ağaçlarıyla, kısacası dünyanın tüm canlılarıyla yaşayan bir "yer" oluşunu sürdürmek istediğini söylemişti. Abbasağa mahallesinin bir sakini olarak da diyebilirim ki tam da istediği gibi oldu şimdilerde... Hızal'ın heykeli, hemen yanı başında bulunan kahvehane ile bütünleşmiş durumda. Abbasağa sakinlerinin sabah saatlerinde ilk çaylarını yudumladıkları, gazete okudukları, tavlâ oynadıkları, çocuklarını büyüttükleri, kuşları/kedileri/köpekleri besledikleri, kendi köpekleriyle vakit geçirdikleri, misafirlerini ağırladıkları, gün içinde de dinlendikleri bir mekândır burası. Yıldız semtinin meşhur dik yokuşlarının bitiş noktasında insanların soluk aldıkları bir taburedir bu heykel. Doğrudan demokrasi değilse de halkın



siyaseti konuştuğu kahvehanedir. Demokrasinin özü gibidir; tarafsız, özerk, eşitleştirici olan bu kamusal alanda tüm canlılar, güneş bizi aydınlattığı sürece saatin milinin gölgesindedir.¹

Heykeli kamusal alana başarıyla taşıyan ender sanatçılardan biri olan Meriç Hızal'ın "Herkes İçin Barış" heykelinde olduğu gibi diğer açık alan üretimlerine de bakıldığında açıkça görülen sanatçının kendi hegemonyasını kurmak istemeyen tavrıdır. Sanatçının bu tavrı, Daniel Buren'in "sokağa inmek isteyen sanatçının, kibri bırakıp alçakgönüllü olması gerektiğini (Buren, 2002, s.146)" vurguladığı sözlerini akla getirir. Zira kimi zaman sanatçılar, kent yaşamının hızı ve kargaşası içinde görünmez olma ya da seyircinin algısından kaynaklanan bakış yıpranmasına uğrama tehlikelerine karşı kentin unsurlarına meydan okurlar; fark edilir olmak adına daha gürültücü, daha büyük, daha renkli yapıtlar üretmeyi tercih ederler. Mekânla uyumsuz formlar ve büyük hacimler kullanan bu sanatçıları "Kente Yerleşmek" başlıklı makalesinde "hegemonyacı" olarak tanımlayan Buren, aynı zamanda bu sanatçıları "...görsel kirleticiler yararına davranmış olmaktadır (Buren, 2002, s.138)" sözleriyle eleştirmektedir. "Herkes İçin Barış" heykelini tasarlarken, Meriç Hızal'ın buradaki yaşamı görsel olarak ayırmaması ve heykelin yerleştirileceği mekânın doğal ve fiziksel koşullarına da ters düşmemesi gerektiğini düşünerek ortaya çıkardığı form, Buren'in sözünü ettiği "görsel kirleticiler" yararına çalışmadığının göstergesidir. Güneş saatinin milini oluşturan alüminyum döküm motiflerin kompozisyona eklenirken plastik açıdan oluşturduğu boşluk dengesiyle yaratılan etki, formu seffalaştırarak buradaki yaşamın görsel olarak bölünmesine engel olur. Aynı zamanda saatin milinin eğimi, heykelin bulunduğu mekâna ulaşan yokuşlardan birinin eğimi ile tek bir aks haline getirilmiştir. Böylelikle güneş saatinin zamanı doğru ölçebilmesi için gerekli olan açıyla platforma yerleştirilerek doğal ve fiziksel çevresiyle plastik bir bütünlük sağlamayı başarmıştır.²

Meriç Hızal'ın kamusal alanda yakaladığı bu başarısının altında yatan sırrın, sanatsal yaratıcılığının dışında mekânın tüm parametrelerini dikkate almakta gösterdiği titizlik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. "Herkes İçin Barış" heykelinin bulunduğu mekânın fiziksel ve sosyal çevresinde gördüğü kabulden yola çıkarak Hızal'ın, bu yaklaşımıyla, fiziksel ve sosyal çevreyle iletişime geçmeyi, kent mekânın dezavantajlarını aşmayı başardığını söyleyebiliriz. Sanatçı, bir sanat yapıtının kent mekânında var olabilmesi için mekânın fiziksel koşullarına dayanıklı malzeme kullanmış ve ayrıca heykelini tasavvur ederken ona tarihsel, kültürel, sosyal, simgesel bir anlamlar bütünü olarak yaklaşmış, heykelinin, bu bütünün bir parçası haline gelmesi gerekliliğini dikkate almıştır.

¹ Meriç Hızal'ın Retrospektif sergisi kapsamında hazırlanmış olan "Herkes İçin Barış" heykeli ile ilgili video <http://www.youtube.com/watch?v=38wvEDp5nzg> adresinden izlenebilir.

² Saatin göstergesinin açısı İstanbul ilinin koordinatlarına göre belirlenmiştir.



Kuşkusuz kent mekânındaki eserin çevresiyle kurduğu ilişkiyi yapıtın malzemesi, formu, hacmi, yerleştirilme biçimi belirler. Örneğin çevre dokuda yoğun olarak bulunan malzemeye uyum sağlamanın ya da zıtlık oluşturmanın, mekânın ölçeğine göre yapıtın hacmine karar vermenin, mekân içinde yatay ve dikey formların dengesini gözetmenin, kısacası tasarlanan formu mekânın içine başarıyla yerleştirebilmenin incelikleridir bunlar. Meriç Hızal'ın "Herkes İçin Barış" isimli çalışması, Türkiye'de heykel sanatının profesyonellik gerektiren bu türden detaylarının başarıyla uygulandığı açık alan heykellerinden birisidir; ancak sanat ile hayatı birleştiren, sınırları ortadan kaldıran, içinde yaşanan bir heykel olarak tektir.

Sonuç

Bu makalede, "Herkes İçin Barış" heykelinin sanat tarihi kapsamındaki bağları, özellikle kamusal alandaki heykelin sanat tarihi içerisindeki kendine özgü dönüşümleri neticesinde değişmiş olan tanımları dikkate alınarak araştırılmıştır. Eserin mekanla kurduğu ilişki, fiziksel, sosyolojik ve kavramsal boyutlarıyla incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, söz konusu heykel, kent mekanını nötr bir sergileme alanı olarak görmeyen, mekanı sosyal ve fiziksel açıdan ele alan, durağan değil devingen bir anlamlar bütünü olarak değerlendirilebilir. Demokrasinin özüne göre tarafsız, özerk, eşitleştirici olması gereken kamusal alanı, sanatsal olarak da vurgulayarak ideal bir yaşam alanına dönüştürmüştür. Bütün bunlara ek olarak, Meriç Hızal'ın, "Herkes İçin Barış" heykeli aracılığıyla Türkiye'de kamusal alandaki heykelin insanlara uzak bir şey olarak algılandığı mevcut durumu dönüştürerek, bir adım ileri taşıma fırsatını da yaratmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak, bu çalışma ile "Herkes İçin Barış" heykelinin ülkemiz özelinde ürettiği alternatif algının yaygınlaşabilmesi için diğer olanakların ve olasılıkların da düşünülmesi gerekliliğinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Kaynakça / Reference

- Habermas, J. (2015). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (T. Bora, M. Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Burke, P. (2003). Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa, *Tarihin Görgü Tanıkları* (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi
- Bakçay, E. (2007). İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yüksel, H. (2011). Kamusal Alan Heykeli Olarak Güneş Saati Uygulaması. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Gürdere, S. (2012). 'Kamusal Sanat'ta Farklı Kamusalıklar: İstanbul'daki Kamusal Sanat Çalışmaları Üzerinden Bir Okuma. Yayımlanmamış Yüksek



Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

Meriç Hızal Retrospektif Sergi Kataloğu. 2014. Burcu Pelvanoğlu (Ed.) *Meriç Hızal:Zamanın Heykeli* (s.6-31). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Buren, D. (2000). Kente Yerleşmek. *Sanat Dünyamız*, 82, 133.

Krauss, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*, 78, 103.

Yaman, Z. Y. (2011/1). "Siyas./Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. *METU JFA*, 28:1, 69.

Aykırı Akademi. Erişim: (31.10. 2015). Meriç Hızal ile Söyleşi. Gerek, I. (2014), <http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/294-meric-hizal-ile-soylesi.html>

Meriç Hızal. Erişim: (31.10. 2015), <http://merichizal.com/pPages/pArtist.aspx?paID=621§ion=100&lang=TR&bhcp=1&peri odID=&pageNo=0&exhID=0>

