

**CENGİZ ÇEKİL SERGİSİ İÇİN**  
**(11 MAYIS-10 TEMMUZ 2010-GALERİ RAMPA)**  
**GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA**

**PINAR AYGÜN**

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ**

**2011**

**CENGİZ ÇEKİL SERGİSİ İÇİN**  
**(11 MAYIS-10 TEMMUZ 2010-GALERİ RAMPA)**  
**GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA**

**PINAR AYGÜN**

İstanbul Bilgi Üniversitesi,  
Fen-Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 2001

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2011

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

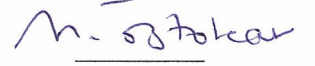
CENGİZ ÇEKİL SERGİSİ İÇİN (11 MAYIS - 10 TEMMUZ 2010 - GALERİ RAMPA)  
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA

Yüksek Lisans Tezi  
PINAR AYGÜN

ONAYLAYANLAR:

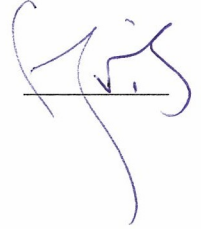
Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT  
(Tez Danışmanı)

İstanbul Üniversitesi



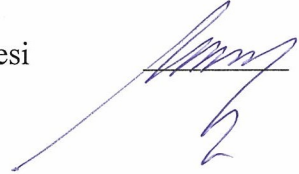
Doç. Dr. Rifat ŞAHİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi



Doç. Dr. Ahmet Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi



Onay Tarihi: 21/09/2011

**CENGİZ ÇEKİL SERGİSİ İÇİN**  
**(11 MAYIS-10 TEMMUZ 2010-GALERİ RAMPA)**  
**GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA**

**Özet**

Plastik sanatlara ilişkin yapıt okumalarında kullanılan yöntemlerden biri olan görsel göstergebilim ışığında, ülkemizde güncel sanatın “saklı” sanatçısı olarak nitelendirilen Cengiz Çekil’in, 2010 yılında Galeri Rampa’daki sergisinde yer alan 17 eserinin (yerleştirme, grafik-resim) çözümlemesi yapılmıştır. Cengiz Çekil’in Türkiye güncel sanatı içindeki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur. Sanatçının yakın tarih imgeleriyle ürettiği (1970 sonrası) görsel dili ele alınarak, aynı dönemleri paylaştığı dünya sanatçılarıyla ilgisi kapsamında yapıtı tekrar değerlendirilmiştir. Ardından sanatçının 2010 tarihli “Galeri Rampa Sergisi” biçimsel ve anlamsal açılardan incelenmiştir. Sanatçıyla ilgili basılı tek bir yayım olduğu düşünüldüğünde, bu çalışmanın Cengiz Çekil’in eserlerine farklı ve tümel bir bakış sunan geniş bir perspektif oluşturması amaçlanmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Göstergebilim, görsel göstergebilim, Cengiz Çekil

A SEMIOTIC READING OF THE ‘CENGİZ ÇEKİL EXHIBITION’  
(11 MAY-10 JULY 2010-GALLERY RAMPA)

**Abstract**

In this dissertation 17 artworks (installations, videos and graphic-paintings) belonging to artist Cengiz Çekil (who is often referred as the “hidden” artist of the contemporary art) and exhibited at Gallery Rampa in 2010, are analyzed in the light of semiology, which is one of the methods used in reading plastic arts, and visual semiology. Cengiz Çekil’s place and importance in contemporary Turkish art are revealed. The visual language created by the artist using recent historical images (after 1970) are evaluated and within his relevance world artists. As there is only one printed publication about the artist, this dissertation aims to offer a different perspective while analyzing Cengiz Çekil’s works via semiologic approach. From observations on form the analysis reached the meaning of the Cengiz Çekil’s imaginary world.

**Keywords:** Semiology, Semiotic Reading, Cengiz Çekil

## **Teşekkür**

Işık Üniversitesi Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı Sanat Kuramları ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nda, değerli hocam Prof. Dr. Nedret Öztokat tarafından verilen Eleştiri Kuramları ve Metin İncelemeleri dersleri tezim için ilham kaynağı olmuştur.

Bu tezin her aşamasını büyük bir titizlikle okuyan ve değerlendiren değerli hocam Prof. Dr. Nedret Öztokat'a, Sanat Kuramları ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nı Sanat Anabilim Dalı'na kazandıran ve öğrencilerinden hiçbir desteği esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, Türkiye çağdaş sanatının öncü sanatçılarından, yapıtlarıyla, sanatçı ve akademisyen kimliğiyle bu tezi aydınlatan değerli sanatçı Prof. Dr. Cengiz Çekil'e, 2010 Cengiz Çekil Sergisi'yle Türkiye çağdaş sanatına büyük katkı sağlayan Galeri Rampa'ya, tezimin her aşamasında sergiyle ilgili tüm teknik bilgilere ulaşmamı sağlayan ve yardımlarını esirgemeyen Galeri Rampa İdari İşler Koordinatörü Sayın Lea Kamhi'ye, tüm eğitim hayatım boyunca yanımda olan ve bana güç veren annem Nurten Yurtan, babam Suat Yurtan ve kardeşim Nilay Gökçek'e, tüm sıkıntılı ve mutlu zamanlarımı paylaşan değerli eşim Mehmet Akif Aygün'e ve biricik oğlum Gökberk Emin Aygün'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## **Önsöz**

Cengiz Çekil, Türkiye güncel sanatının önemli bir temsilcisi olarak üretkenliğiyle dikkat çeker. 11 Mayıs-10 Temmuz 2010 tarihleri arasında Cengiz Çekil Galeri Rampa Sergisi'nde sanatçının tüm yapıtı izleyiciyle buluşmuştur. Bu tez, Cengiz Çekil'in Rampa Sergisi'nin göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesini amaçlamıştır.

## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iii</b>
<b>Önsöz</b>	<b>iv</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>v</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>vi</b>
<b>1. Giriş</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Yöntemsel Yaklaşım Olarak Göstergibilim Çözümlemesi</b> .....	<b>2</b>
<b>3. Cengiz Çekil'in Güncel Sanat İçindeki Konumu</b> .....	<b>6</b>
3.1 Sanatçının Eğitim Süreci ve Sanatsal Esinlenmeler.....	6
3.2. Sergiler.....	17
3.2.1. Paris'te İlk Kişisel Sergi.....	17
3.2.2. Yurtiçi Sergiler.....	19
<b>4. Cengiz Çekil Sergisi (11 Mayıs-10 Temmuz 2010) Eserlerinin Göstergibilimsel Okuması</b> .....	<b>31</b>
4.1. Sergi Planı.....	31
4.2. Eser Bilgileri Tablosu.....	32
4.3. Sergiye İlişkin Gözlemler.....	33
4.4. Çözümleme.....	39
<b>Sonuç</b> .....	<b>68</b>
<b>Kaynakça</b> .....	<b>70</b>
<b>Özgeçmiş</b> .....	<b>72</b>



## Resimler Listesi

- Resim 1.** Raymond Hains, La valise, 1965, 16-1/2x12-1/4x13-3/4 cm,  
Museu D'Art Contemporani De Barcelona  
(<http://www.artnet.com/artists/raymondhains/>).....9
- Resim 2.** Dan Flavin, Monument to Vladimir Tatlin, 1969, 96x30 cm,  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles  
(<http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=17>)..... 10
- Resim 3.** Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965, Sandalye 82x37.8x53 cm,  
Fotoğraf paneli 91,5x61.1 cm, Metin paneli 64x61.3 cm,  
The Museum of Modern Art, New York  
([http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria)).....11
- Resim 4.** Michelangelo Pistoletto, Venere degli stracci, 1967, 130x100x100 cm,  
Museo Madre  
(<http://www.museomadre.it/it/opere.cfm?id=260>).....14
- Resim 5.** Henri Étienne-Martin, Le Manteau, 1962, 250x230x75 cm,  
Centre Pompidou  
(<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/Actualites/>).....16
- Resim 6.** Cengiz Çekil, Direnç: Ölü Bir Somyanın Anısına, 1974  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/>).....18
- Resim 7.** Cengiz Çekil, Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji, 1976,  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/>).....20
- Resim 8.** Cengiz Çekil, Bu gün de yaşıyorum, 1976, 21.5x16 cm.  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/>).....21

<b>Resim 9.</b> Cengiz Çekil, Yazısız, 1977, 57.5x42.5 cm. ( <a href="http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/">http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/</a> ).....	21
<b>Resim 10.</b> Cengiz Çekil, Evet, 1985, 140x40 cm. (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....	23
<b>Resim 11.</b> Cengiz Çekil, Düzenleme No.5, 1987 ( <a href="http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/">http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/</a> ).....	25
<b>Resim 12.</b> Cengiz Çekil, 4. Ses, 1994 ( <a href="http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/">http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/</a> ).....	26
<b>Resim 13.</b> Cengiz Çekil, Şeyler, 1998 ( <a href="http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/">http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/</a> ).....	28
<b>Resim 14.</b> Cengiz Çekil, Paramparça, 1998, 200x280x30.5 cm, ( <a href="http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/">http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/</a> ).....	28
<b>Resim 15.</b> Cengiz Çekil, Mumlamalar, 1999, 59x40 cm, ( <a href="http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/">http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/</a> ).....	29
<b>Resim 16.</b> Rampadaki Sergiden Genel Görünüm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....	31
<b>Resim 17.</b> Rampadaki Sergiden Genel Görünüm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....	31
<b>Resim 18.</b> Cengiz Çekil, Yer Demir Gök Bakır, 1975, Galeri Rampa (2010), 50x50x50 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....	40
<b>Resim 19.</b> Cengiz Çekil, Paramparça, 1998, Galeri Rampa (2010), 200x280x30.5 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....	43

- Resim 20.** Cengiz Çekil, Mumlama Dağlama, 1976, Galeri Rampa (2010), 59x40 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....45
- Resim 21.** Cengiz Çekil, 1200 Saat (detay), 2005, Galeri Rampa (2010), 90x90x2 cm,  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....46
- Resim 22.** Cengiz Çekil, 1200 Saat (detay), 2005, Galeri Rampa (2010), 90x90x2 cm,  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....47
- Resim 23.** Cengiz Çekil, Kazananlar, 1994, Galeri Rampa (2010), 74.5x58 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....48
- Resim 24.** Cengiz Çekil, Kazananlar (detay), 1994, Galeri Rampa (2010), 74.5x58 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....49
- Resim 25.** Cengiz Çekil, Saklı Işık, 1987, Galeri Rampa (2010), 130.5x130.5x26 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....51
- Resim 26.** Cengiz Çekil, Ölümsüzler, 2010, Galeri Rampa (2010), 55x38 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....52
- Resim 27.** Cengiz Çekil, Ölümsüzler (detay), 2010, Galeri Rampa (2010) , 55x38 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....53
- Resim 28.** Cengiz Çekil, Evet, 1985, Galeri Rampa (2010), 100x140 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....53
- Resim 29.** Cengiz Çekil, Tabaklanmış Ceketler, 1994, Galeri Rampa (2010)  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....55
- Resim 30.** Cengiz Çekil, Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri, 1974, Galeri Rampa (2010),  
34x10x10 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....56

- Resim 31.** Cengiz Çekil, Bildiriler I-IV, 1977, Galeri Rampa (2010), 30x21 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....57
- Resim 32.** Cengiz Çekil, Şeyler, 1998, Galeri Rampa (2010)  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....59
- Resim 33.** Cengiz Çekil, Yaşanmış Bir Yılın Takvimi, 1977,  
Galeri Rampa (2010), 213x103 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....60
- Resim 34.** Cengiz Çekil, Ayin İçin Bir Levha, 1977,  
Galeri Rampa (2010), 107x104 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....62
- Resim 35.** Cengiz Çekil, Uyandırma-İletişim Taşı, 1987,  
Galeri Rampa (2010), 10.5x9x9 cm  
(02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.).....64
- Resim 36.** Cengiz Çekil, Yazısız, 1977,  
Galeri Rampa (2010), 57.5x42.5 cm  
(<http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/>).....65
- Resim 37.** Cengiz Çekil, Ters Görüntü, 1980,  
Galeri Rampa (2010), 51x44.2x44.2 cm  
(<http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/>).....66

## 1. GİRİŞ

Cengiz Çekil'in son sergisi, Vasıf Kortun küratörlüğünde ve Merve Elveren'in katkılarıyla, İstanbul Akaretler'de bulunan Galeri Rampa'da 11 Mayıs-10 Temmuz 2010 tarihleri arasında izleyicisiyle buluşmuştur. Sergi basın bülteninde belirtildiği üzere "sanatçının güncelliğini koruyan ve yapıldıkları dönemin üretim biçimleri ve sorunlarıyla örtüşen işlerini kamu belleğine yeniden sunmayı" amaçlar. Sergi Cengiz Çekil'in sanat hayatı boyunca ürettiği tüm işlerin örneklerine yer veren bir bütünlük sunar. Sergide toplam 17 adet iş sergilenmiştir. Sergilenen işler yapım yılı, türü, kullanılan malzeme/teknik ve ölçülerine göre sınıflandırılmış, eser bilgileri tablosu oluşturulmuştur. Yapıtların betimlemeleri ve bu aşamalardan sonra göstergebilimsel yaklaşımdan esinlenerek bir çözümlemeye gidilmiştir.

Yapıtın çoğul dizgeleri bizi kavramsal yapı üzerinde düşünmeye yöneltmiştir. Yapıt üzerine tutarlı, nesnel bir çözümleme yöntemi olan göstergebilim çalışmamızın yöntemsel altyapısını oluşturmuştur.

Cengiz Çekil'in toplumumuzun yakın tarihine/düneye tanıklık eden öncü bir sanatçı olarak çok katmanlı bir söylem kurduğu açıklıkla gözlemlenmektedir. Bu söylem göstergebilimsel yöntemin verileri ışığında yorumlanmak ve yeniden anlamlandırılmak üzere bir bütüncü oluşturmuş, yöntemli bir okumayla anlamlılık olanaklarını yeniden değerlendirmemize izin vermiştir.

## 2. YÖNTEMSSEL YAKLAŞIM OLARAK GÖSTERGEBİLİM ÇÖZÜMLEMESİ

Anlam üzerine sürdürülen bilimsel ve yöntemsel çalışmalar, bilindiği gibi 1950'lerden sonra, Avrupa'da yapısalcılığın etkisiyle, önemli ivme kazanarak günümüze kadar göstergebilim, söylem çözümlemesi, yazınbilim, anlatıbilim gibi yöntemsel yaklaşımları araştırmacılara sunmuştur.

Bir yapıtın anlamına ulaşmak için birçok yöntem kullanılır. Tarihsel açıdan baktığımızda, üzerinde en çok çalışılan ve tartışılan bir alan olan yazınsal yapıtın algılanması, incelenmesi için geliştirilmiş birçok eleştiri kuramı vardır. Yalnızca yazınsal alanda değil, sanat alanında da eleştiri yüzyıllar boyunca üzerinde düşünülen, büyük tartışmaların yaşandığı bir alan olmuştur.

*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde "eleştiri" sözcüğü için çeşitli tanımlamalar bulunmaktadır. Bu tanımlamalardan öne çıkanlar: Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit; bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik.

Sözlükteki genel tanımından yola çıkan Tahsin Yücel'in saptamasıyla "yazın yapıtlarını yargılama sanatı" (Yücel, 2007: 2) olan eleştiri, kuramsal bir yaklaşımla yapıldığında yapıtın tarafsız ve nesnel ölçütlere dayanarak anlamlandırılmasını sağlar. Aslında eleştirinin tanımı da kendisi gibi sorunludur. Roland Barthes eleştiriye tanımlarken bunun da üzerinde durur. Barthes eleştiriye şöyle tanımlar:

"Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; 'dünya' değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; bir birinci dil (ya da *nesne-dil*) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir *üst-dildir*." (R.Barthes, "Eleştiri Nedir?", *Yazı ve Yorum*, s.82)

Metin bağdaşık cümle dizilişlerinden oluşur. Bir örgü gibi ilmek ilmek işlenir ve ortaya katmanlardan oluşan bir bütün çıkar. Bir yazının metin olabilmesi için birbirleriyle ilişkili ve dengeli bir yapısının olması gerekir. Metni anlayabilmek,

daha doğrusu anlamlandırabilmek için sırasıyla betimleme, çözümleme, yorumlama ve metinlerarası bağ kurma işlemleri uygulanır. (Günay, 2007: 21) Metin incelemelerinde birçok yöntemden yararlanılabilir. Bu yöntemlerden biri de göstergebilimsel okumadır.

“1960’lı yıllarda, insan bilimlerine ve yazınsal eleştiriye damgasını vuran yapısalcılık akımı kuşkusuz en yetkin çözümleme olanaklarını göstergebilimde bulmuştur. Saussure kökenli dilbilim öğretisinde yer alan gösterge kuramını, bir yandan Hjelmslev öğretisiyle, diğer yandan da Propp ve Rus Biçimcilerinin tanımladığı anlatıbilimin verileriyle zenginleştirerek bir mantık dizgesi içinde sunan Fransız Göstergebiliminin en üretken ve en ünlü okulu Litvanya kökenli A.-J. Greimas öncülüğünde kurulmuştur.” (Öztoğat, 2005: 71)

Berke Vardar’ın *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*’nde göstergebilim “*toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen dal*” (Vardar, 2002: 106) olarak tanımlanır. Göstergebilim konusu “anlam” ve anlamın oluşma sürecidir. Berke Vardar göstergebilimin iki öncüsü olduğuna dikkat çeker: Mantıkçı Ch. S. Pierce (anamlama göstergebilimi ve F. Saussure (toplumsal göstergebilim)).

“Pierce’ye göre mantık, göstergebilimin bir başka adıdır. Saussure’ün öngördüğü incelemeyse toplumsal niteliklidir ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını ele almayı amaçlar. Bu iki öncüden sonra ve onların özelliklerine uygun olarak başlıca iki doğrultu izlenecek, karma nitelikli yaklaşımlara da rastlanacaktır. Mantıkla dil arasındaki çeşitli bağıntıları inceleyenler göstergebilimden bilimsel bilgiye ulaşılmasını sağlayacak üstdiller, kavramsal simge dizileri oluşturmasını beklerler. Ch. Morris, göstergebilim içinde üç bölüm ayırır eder: Göstergelerle konuşan bireyler arasındaki ilişkiyi inceleyen edimsel bölüm, göstergelerle gösterilen nesnelere arasındaki bağıntıyı ele alan anlamsal bölüm ve göstergelerin kendi aralarındaki biçimsel bağlantılar üstüne eğilen sözdizim. Özellikle yapısal dilbilim dilin gösterge dizgeleri içindeki yerini belirlemeye çalışmıştır. L. Hjelmslev, göstergesel alanı, dile benzer bir yapıyla karşılaşılan tüm düzlemleri kucaklayan salt nitelikli bir bütün olarak yorumlamıştır. Ona göre göstergebilim, konuludil bilimsel olmayan bir dil, üstdildir. Konudillerini göstergebilimlerin oluşturduğu bilimsel bir üstdil bir üstgöstergebilimle özdeşleşir.

Yöntemlerin, yorum biçimlerinin çeşitliliği birlik sağlanmasını engellemektedir. Bu durum genellikle bildirişim kavramının değişik yönlerde yorumlanmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de kimi göstergebilimciler bilinçli ve amaçlı bildirişim olgusunun sınırları içinde kalırken (E. Buysens, G. Mounin, L. Prieto, J. Martinet) kimileri (R. Barthes) toplumsal yaşamın sunduğu çok geniş olgular bütünü, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyıcıları, anlamlama eylemine konu olmaları bakımından göstergebilime bağlamışlardır. A. J. Greimas (Paris Göstergebilim Okulu) da olguları geniş bir açıdan değerlendirmiş, göstergebilimi, hem dünyanın insan, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal olarak yorumlamıştır. Burada göstergebilim, dilbilimle (yapısal dilbilim) mantıktan yararlanarak yöntemsel önerilerde bulunan, yorumlama örnekleri sunan bir üstbilim niteliği taşır (...) Greimas göstergebilimi mantıksal çerçeveyi aşarak, özellikle J. Petiot aracılığıyla matematiksel örnekçelere

yönelmeye, bu arada matematikçi R. Thom'un *altüstölüşler* kuramından yararlanmaya başlamıştır." (Vardar, 2002: 106)

Prof. Dr. Berke Vardar'ın göstergebilim tanımlamasından ve kısa göstergebilim tarihçesinden yola çıkarak, Prof. Dr. Tahsin Yücel'in de deyişiyile göstergebilim alanında yapılmış çalışmalara bakıldığında, bir değil, birkaç göstergebilim olduğunu görürüz. (Onat, Yıldırım, 2001: 9) Tahsin Yücel'e göre tüm bu yönelimlerin "en alçakgönüllüsü" Greimas göstergebilimidir.

" Greimas 1966 yılında yayımladığı *Sémantique structurale*'de göstergebilimi anlambilimin ve mantığın kesişme noktalarında tasarlayan bir bilim adamı kimliğiyle karşımıza çıkar. Bu temel yapıtında dilsel göstergeyi söylem boyutunda anlamlama süreci içinde incelerken, yapısal dilbilim yaklaşımına bağlı kalarak dilsel birimlerin dil dizgesi içinde diğer birimlerle benzerlik ve farklılıklarına göre değerler üstlendiğini ve bir bütüne ilişkin temel anlam yapısının ancak ilişkiler ağı içinde betimleneceğini belirtir; benzerlik, karşıtlık ya da çelişkinlik gösteren iki terim arasında anlam boyutunda kurulabilecek ortak paydayı "anlamsal eksen" olarak tanımlar. Anlamlı öğelerin ancak bir anlam eksenini üzerinde birbirleriyle ekleneneceğini belirten Greimas, sesbilimsel betimleme modelinden esinlenen diğer dilbilimciler (Lyons, Walter, vd.) gibi 'anlambirimcik çözümlemesine'ne, daha açık bir deyişle, anlamlı birimlerin çekirdeğini oluşturan anlamsal ulamların ancak bir yapı içinde varolma koşulunu vurgular. Anlamlı birimlerin gerçekleşme düzeyi olan söylemde ise sözlükte yer alan ve anlam potansiyeli taşıyan her birimin değişik ulamlara bağlı olarak gerçekleştiğini belirten Greimas her anlamlı birimin bir anlamsal çekirdeği, bir de bağlamdan bağlama değişkenlik gösteren bağlamsal içeriği bulunduğunu belirtir." (Öztoğat, 2005: 71)

Görsel göstergebilim, bu disiplinin yazınsal alanda kuram ve uygulama açısından doygunluğa ulaşmasıyla yeni bir yönelim olarak 1960'lardan başlayarak karşımıza çıkar. Greimas'ın geliştirdiği çözümleme modelinin resim ve diğer görüntülü yapıtlara (sinema, reklam, video vb.) uygulanmaya başlar. Bu alanda en önemli çalışma Roland Barthes'in *Communication 4*'te yayımlanan resmin retoriğini konu alan "Rhétorique de l'image" başlıklı makalesidir. (Barthes, 1964: 40) Yine bu öğretinin izleyicisi olan Félix Thürlemann'ın Paul Klee ve Jean Marie Floch'un Kandinsky çözümlemeleri önemli çalışmalar olarak kayda geçer. Bu çözümlemeler tıpkı yazınsal incelemelerdeki gibi görsel yapıtın bileşenlerini saptayarak yüzey yapısından anlamın derin yapısına ulaşmayı amaçlar.

Çalışmamızda konumuzu oluşturan Cengiz Çekil'in yapıtları göstergebilimsel yaklaşıma uygun olarak önce biçimsel açıdan incelenmiş, plastik ve figüratif düzeylerdeki betimlemenin ardından yapıtların anlamsal katmanları ele alınmaya



alışılmıştır. Cengiz ekil üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış olan Necmi Sönmez'in kitabına ise sanatçının tüm sanat serüvenini kucakladığından yer geldikçe araştırmamızı desteklemek üzere başvurulmuştur.

### 3. CENGİZ ÇEKİL'İN GÜNCEL SANAT İÇİNDEKİ KONUMU

#### 3. 1. Sanatçının Eğitim Süreci ve Sanatsal Esinlenmeler

Cengiz Çekil 1945 yılında Niğde'nin Bor ilçesinde doğmuştur. İlkokulu bitirdikten sonra Konya Ereğli İvriz'de öğretmen okuluna gitmiştir. Yatılı okul sanatçının resme olan yeteneğinin keşfi ve gelişmesi için önemli bir basamak olmuştur. Cengiz Çekil'in sanatsal anlayışı, eserleri ve yaşamöyküsüyle ilgili en geniş bilgiye Yapı Kredi Yayınları'nın René Block editörlüğünde yayımladığı Türkiye'de Güncel Sanat Dizisi içinde yer alan Necmi Sönmez tarafından yazılan *Cengiz Çekil-Bir Tanık* (2008) kitabından ulaşılmaktadır. Kitabın içinde ayrı küçük bir kitapçık olarak bulunan, Necmi Sönmez'in 10.10.2007 tarihinde Cengiz Çekil'le yaptığı söyleşide, sanatçı şunları dile getirmiştir.

“Resim yapmak hoşuma gidiyordu. İnsan bir şeyi becerince hep yapmak istiyor. Öğretmen okullarında resim, müzik dersleri en az diğer dersler kadar önemlidir. Resim öğretmenimiz Mehmet Bey yetenekli olduğumu hissetmiş olacak ki beni her zaman yüreklendirdi. Bana boyalar, malzemeler verdi; onlarla resim yapmaya başladım.” (“Hislerimle keşfe çıkıyorum”, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Görüşme, Necmi Sönmez, 10.10.2007)

1950'lerin sonlarında, *Hayat Dergisi*'nin *Büyük Ressamlar* kitabı aracılığıyla tanıştığı modern sanatçıların (Van Gogh, Gauguin ve Cézanne) etkisiyle yağlı boya doğa resimleri yapar. Yaz tatillerinde memleketine döndüğünde boyalarını, diğer malzemelerini alarak doğaya çıkar ve resim çalışmalarını sürdürür. Öğretmen okulu mezuniyetinin hemen ardından 1963-1965 yılları arasında Niğde'nin köylerinde ilkokul öğretmeni olarak görev yapar. Bu yıllarda da sanat ve resimden kopmaz. Akademik eğitim almaya karar verir.

1965'te parasız yatılı Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne girer, üç yıl sonra mezun olur. Mecburi hizmet gereği Van'a resim iş öğretmeni olarak atanır. Çocukluk ve gençlik yıllarının Anadolu'nun kasaba ve köylerinde geçmesi, sanat hayatının biçimlendiği büyük merkez şehirlerden uzak, sakin bir yaşam sürdürmesi Cengiz Çekil'in sanatının oluşumunda önemli bir etken olarak belirir.

“Çekil’in kısaca özetlediğim gençlik ve eğitim sürecinde ön plana çıkan temel olgu, yalnızlığın, sessizliğin hâkim olduğu Anadolu hayatıdır. Bu durum Çekil’in içine dönük (*introvert*) bir çalışma tarzı geliştirmesinin temel nedenlerinden biri olarak yorumlanabilir.”(Sönmez, 2008: 15)

1970’te aldığı devlet bursuyla Paris’e giden sanatçı Paris Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Heykel Bölümü’nde öğrenim görür. Sanatçının ilk büyükşehir deneyimi olan Paris, 68 öğrenci olaylarının hemen sonrasını yaşamaktadır ve siyasi düzenin yeniden yapılanması talebiyle üniversitelerin en hareketli olduğu dönemdir. Henri Étienne-Martin gibi hocalarla çalışma olanağı bulduğu verimli bir dönem başlar.

Ancak, Mayıs 68 olaylarının ardından egemen olan özgürlük ortamında bile muhafazakârlar etkilerini yitirmemişti. Bununla birlikte işçilerin örgütsel ve özlük hakları korumaya alınmıştı. Avrupa’da bu gelişmelere diğer devletler de kayıtsız kalmamış, çok çeşitli sesler yükselmeye başlamıştı. Hak, adalet arayışının bilinçli bir tercih olarak kullanıldığı bu dönemlerin etkisi sadece Avrupa ile sınırlı kalmamış, tüm dünyada ve Türkiye’de de etkisini göstermiştir. Hak, adalet, eşitlik ve sınıfsal mücadele Türkiye için gençlerinin kurban edilmesiyle (devrimci mücadelenin ilk başladığı yılların ölümsüz sembolleri Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan, Sinan Cemgil ve diğerleri) son bulmuş gibi görünmekle birlikte, günümüzde de şekil değiştirerek devam etmektedir. Böyle bir ortamın ve zamanın yetiştirdiği sanatçı, eserlerindeki imgelere politik duruşunu, sanatçıyı sanatçı yapan muhalif, sorgulayıcı ve soru soran/sorduran tavrını yansıtmaktadır.

Paris deneyimi sırasında Cengiz Çekil bir sanatçı olarak kendini var etmek için çok çalışır; Fransızca bilmemekte ancak bu sanat ortamından olabildiğince yararlanmak istemektedir. Bu arada her zaman yakın durduğu resimden daha farklı olarak üçüncü boyutun etkisiyle, heykel öğrencisi olmaya karar verir. (10.10.2007 Necmi Sönmez röportajı) Resim ve heykel birbirinden apayrı ama birbirini her zaman takip eden, besleyen, yineleyen sanatlardır. Sanatçı heykele yönelirken, desendeki ilerlemesi ve çalışmaları sürer.

Ülkelerin geçirdiği değişimler, önce aydınlarını, sanatçıları, yazarlarını, felsefecilerini, ressamlarını, düşün ve yaratım dünyasının ileri gelenlerini harekete geçirir. Cengiz Çekil, Paris’te olduğu yıllarda, Paris sanat ortamında çeşitli akımlar etrafında birleşen sanatçıları takip etmiş, akımlardan ve sanatçılardan etkilenmiştir. Bugün izleme olanağı bulduğumuz sanatını besleyen geçmiş, bu tanıklıkların ifadesidir.

“Situationist International” filozof Guy Debord ve ressam Asger Jorn’un öncülüğünde, Marks’ın sosyalizminden esinlenen, kapitalizm karşıtı bir grup avangart sanatçıdan oluşmuş önemli bir harekettir. (Sönmez, 2008: 18)

Bu akımın sanatçılarının radikal çıkışlarından sonra, en çok ses getiren hareket Pierre Restany’nin (1930-2003) 1960’ta manifestosunu yazdığı ve Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, François Dufrêne, Raymond Hains ve Jacques de la Villeglé tarafından da imzalanan “Yeni Gerçekçilik” “Nouveau réalisme”dir.

“Bir yandan modern çağın içine düştüğü olağanüstü bitkinlik, öte yandan sanat tarihinin kazandığı ivme karşısında telaşlanan ağırbaşlı akademisyenlerin ya da namuslu insanların güneşi durdurmak veyahut saatin gösterdiğinin tersine yönelerek zamanın ilerleyişini yavaşlatmak çabaları boşunadır... Peki, biz onun yerine neyi öneriyoruz? Biz, gerçeğin kendisini öneriyoruz: kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesnelere seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masasının artıkları olsun nesnelere cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabilenin de ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin rastlantının yardımına koşacaktır... Dolayısıyla Dada’nın sıfır derecesinden kırk derece yüksekte, boyunlarımıza kadar doğrudan ifadeye batmış durumdayız; bizi temize çıkaracak gerçekliğimizden başka bir saldırganlığımız, belli bir polemik niyetimiz yok. Ve bu durum lehimize işlemekte. İnsan, gerçeklikle yeniden bütünleşmek için kendi payına düşeni yaparsa, kendi aşkınlığıyla bir tuttuğu gerçeklikte duygu, duyarlılık ve şiirle karşılaşacaktır.” (Antmen, 2008: 178)

Şunu da belirtmek gerekir: Sıradan, gündelik hayata ait nesnelere kutsanarak sanat yapıtı haline getirildiği “Yeni Gerçekçilik”, aslında klasik sanatın “*mimesis*” kavramına karşı gelişen özel bir tepkiydi. Sanatın görüleni, gözün algıladığını yansıtması fikri artık bir nostaljiydi ve bu nostalji yirminci yüzyılın dünya görüşüyle bağdaşmaktan uzaktı.



**Resim 1:** Raymond Hains, La valise, 1965, 16-1/2x12-1/4x13-3/4 cm, Museu D'Art Contemporani De Barcelona, (<http://www.artnet.com/artist/raymondhais>)

Cengiz Çekil'in Paris döneminde dünya sanatına yön veren akımlardan biri de "Minimalizm"dir. "Ne görüyorsan sanat odur" anlayışıyla yola çıkan minimalistlerin en önemli temsilcisi Dan Flavin ve onun bu akımın öncüsü eseri "Tatlin Anıtı"dır. Simetri ve düzen, akımın en önemli iki temel taşıdır. Bu anlayışla Flavin, eserini üretirken, günlük endüstriyel bir malzeme olan floresanları kullanmıştır. Minimalistlerin kullandığı diğer gündelik malzemeler arasında sunta, tuğla, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas sayılabilir. Minimalizmin bir tarifi için Ahu Antmen'in *20 yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* kitabına gönderme yapılabilir.

"Minimalizmin 'spesifik nesnesi', ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve 'biçimi belirleyen işlevdir' söylemini, "beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir" gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır... Elbette ki bir diğer etken, Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere...Bu açıdan bakıldığında Minimalistler, seri üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış

bir biçimselliğe önem vermişler, mekansal yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekanı görünür kılmışlar, üç boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır.” (Antmen, 2008: 184)

Çengiz Çekil’de gerek malzeme kullanımı, gerek yaklaşım olarak onu minimalist bir çizgide değerlendirmemize olanak tanır.



**Resim 2:** Dan Flavin, Monument to Vladimir Tatlin, 1969, 96x30 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, (<http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=17>)

Yine 1960’lı yıllarda, sanatın malzemeyle ve nesneyle olan ilişkisi konusunda tartışmalar başlamış, düşünce akımlarından, felsefi, siyasal, toplumsal gelişmelerden, oluşumlardan etkilenen hatta beslenen sanatçılar ve eleştirmenler arasında sanat başka boyutlara taşınmıştır. Görsel algının yeni dilsel dizgelere, dizgelerin de kavram alanlarına açıldığı, dönüştüğü, giderek katmanlaştığı zihinsel ve ruhsal tüm yaratıcı süreçler ve izleyicinin bu süreçlere katkısı üzerine söylemler geliştiren sanatçılar “Kavramsal Sanat”ın tanımını da yapmışlardır.

“Kavramsal Sanat’ın önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth’un Bir ve Üç İskemle çalışmasını örnek olarak değerlendirelim: Düzenleme; katlanabilir bir iskemle, iskemlenin bir fotoğrafı ve sözlükten alınmış ve iskemleyi açıklayan bir metinden oluşmaktadır. İskemle, bir ‘gösterge nesne’ olarak konumlandırılırken, arkada duvara asılı duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneyle ilgili farklı çağrışım noktalarını açıklamaktadır. Nesnenin kendisi, fotoğrafik imgesi ve tanımıyla, onu farklı açılardan irdeleyen bir gösterge dizgesidir gördüğümüz. Bu kavramsal alan, kendisi olarak karşımızda duran gösterge (iskemle), onun herhangi zamana ait ama artık kendi olmayan fotoğrafı ve yine aynı nesneyi çağrılmayan tanımla, nesneye ilişkin göstergesel bir zincir oluşturmaktadır. Böylece nesneye ilişkin tüm düz ve yan anlamlar dögüsel olarak kapanımlı bir hal almakta ve deşifre edilmektedir. (Şahiner, 2008: 148-149)

Cengiz Çekil’in de yapıtına baktığımızda, kavramsal sanatın ana/temel yönelimlerini gözlemleriz. Tezin uygulama/çözümleme bölümünde de altını çizdiğimiz üzere, ilk yerleştirmelerinden başlayarak Cengiz Çekil sanatsal üretimini kavramsal temele oturtmayı tercih etmiştir.



**Resim 3:** Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965, Sandalye 82x37.8x53 cm, Fotoğraf paneli 91,5x61.1 cm, Metin paneli 64x61.3 cm, The Museum of Modern Art, New York, ([http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria))

Cengiz Çekil’in yapıtında “Fluxus” (1960...1970...) akımından da etkilendiğini görmek mümkündür. Fluxus’un sözcük anlamı “akış”tır. Terim ilk kez 1961

yılında, akımın önde gelen temsilcisi George Maciunas tarafından gerçekleştirilen bir konferans dizisinin başlığı olarak kullanılmıştır. Maciunas 1964'te Tomas Schmit'e yazdığı mektupta bir anlamda "fluxus"un manifestosunu aktarmıştır. Bu belgeyi Ahu Antmen *20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* kitabında aşağıdaki gibi aktarır.

"FLUXUS'un amaçları toplumsaldır, estetik değildir, Fluxusçular, ideolojik olarak 1929 yılında Sovyetler Birliği'nde kurulan (NOVI) LEF grubuyla bağlantılıdır ve amacı, güzel sanatların (müzik, tiyatro, şiir, resim, heykel, vs. vs.) zaman içinde yok edilmesidir. Bunun nedeni, malzeme ve (senin gibi) insan kaynakları konusundaki ziyarı durdurmak ve bunları sosyal anlamda yapısal amaçlara yönlendirmektir." (Antmen, 2008: 208)

"Fluxus" sanatçılarının önde gelen ve en popüler adları arasında George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young ve Yoko Ono sayılabilir.

Kuşkusuz "Fluxus" sanatçıları arasında Joseph Beuys özel bir yer tutar. Sanatçı hayatını da bir Fluxus etkinliği gibi yaşar; sergilediği her performansta ya da konferansta sanatın iyileştiriciliğini vurgular ve sanatın toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olduğunu dile getirir.

Beuys'a göre herkes sanatçıdır ve nesne, malzeme sanat yapmak için kullanılabilir. Doğanın katledildiği, insana ve doğaya saygının azaldığı zamanlarda sosyal sorumluluk ve duyarlılığın artması gerekliliği üzerinde durur. Sanatçının tavrı, kapitalizmin yarattığı çevre kirliliğine karşı bir eylemdir. Bu eylemi Esra Yıldız Radikal'de yayımlanan yazısında Steiner'in yapıtı üzerinden şöyle yorumlar.

"Rudolf Steiner'in "Arılar Hakkında Ders"i, Joseph Beuys'un sanatın toplumsal rolüne ilişkin düşüncelerini geliştirmesinde önemli rol oynadı ve işçi, erkek, kraliçe arının kovandaki işbölümü, sanatı tek bir kişinin, sanatçının tekelinden kurtarıp tüm toplum fertlerini sanat yapıtına dâhil etmeye çalıştığı, sanat yapıtını ortaklaşa yapılan bir yaratımın sonucu olarak gördüğü işlerine örnek oluşturdu." Yıldız, E, *Sanat Çevre İçindir*, Radikal, 13.03.2005, ([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=4472](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4472))

Joseph Beuys, "Process Art" olarak adlandırılan süreç sanatının da en güzel örneklerini vermiştir. Etkinliklerinde her zaman sanatçı-izleyici arasındaki transferin birbirini besleyeceğini ve sanatın bu ortaklıktan doğacağını savunmuştur.



Doğanın korunmasının, sanat ve insanlık için birincil önemini her eserinde vurgulamıştır.

“Beuys'un kendi sanat tanımına yönelik fikirlerini gerçekleştirme olanağı bulduğu heykeli, 1982 yılında yapılan 7. Documenta için tasarlanan ve hızlı endüstrileşme sonucunda ekolojik yapısı tahrip olan Kassel şehrinin tekrar ağaçlandırılmasını amaçlayan 7000 Eichen (7000 Meşe) projesidir. Heykelin gerçekleştirildiği 7. Documenta'ya gönderme yapan yedi sayısının katı olan 7000 sayısının seçilmesi, Beuys'un sosyal heykel projesinin bir parçası olarak yapıtın yararlılığını ve etkisini daha geniş bir alanda göstermesini sağlamak içindir. Ekolojik sorunlara olan duyarlılığı artırmak için yapılan ve tüm Documenta tarihinde de özel bir yeri olan çalışma Beuys'un "Sosyal Heykel" kavramının en büyük ölçekli uygulamasıdır. Sanatçı 7000 Eichen'in günlük çalışmayı, insanların yaşamını kapsayan bir heykel olduğunu ve sanatın genişletilmiş tanımı olarak adlandırdığı kavramı, sosyal heykel sanatını örneklendirdiğini belirtir. Tüm Kassel halkının ağaç dikerek heykelin oluşumuna katılması amaçlandı. Büyüyüp gelişen ağaçlarla heykel, sürekli değişim halinde olan, zamana temellenmiş bir heykeldir ve meşe ağacının yavaş büyüyen bir bitki olması bu zamana yayılmış yenilenme projesinin daha iyi gözlenmesini sağlar.” (Yıldız, E, *Sanat Çevre İçindir*, Radikal, 13.03.2005, [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=4472](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4472))

Cengiz Çekil Türkiye’de ilk Beuys sergisini düzenleyen sanatçıdır. Bu açıdan düşündüğümüzde, Çekil’in yapıtında Beuys izlerini sürmek mümkündür. Çözümlemede de andığımız kimi işlerde de belirgin olan, nesnelere kullanımında doğrudan Beuys izleklerine götürür bizi. (Rampa’daki sergide yer alan Tabaklanmış Ceketler (2010), Ölümsüzler (2010), Şeyler (1998) gibi) Necmi Sönmez de bu etkiyi şöyle ele alır:

“Çekil’in Paris’te kullandığı malzemeler bu transit olma haline gönderme yaptığı gibi, onun Joseph Beuys’u yakından takip ettiğini de gösterir. Çekil nesnelere gerilim yükler. Özellikle Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri (1974) isimli çalışmasında adeta bir el bombası izlenimi uyandıran bir atmosfer dikkati çeker. Gerilim oluşturma Çekil’in Paris’te açtığı ilk kişisel sergide belli bir mizansenle kurguladığı bir öge olarak üzerinde daha derinlemesine durulmasını gereken bir eğilimdir.” (Sönmez, 2008: 26)

Cengiz Çekil’in yapıtı 1960 sonlarında ortaya çıkan “Arte Povera” (Yoksul Sanat) akımıyla da ilişkilendirmek olanaklıdır. Gündelik hayat içinde kullanılan tüm nesnelere bu akımın sanatçıların malzemesi olmuştur. Akımın sanatçıları arasında Germano Celant, Giovanni Anselmo, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto

sıralanabilir. Kullandığı malzeme çeşitliliğiyle öne çıkan akım, yirminci yüzyıl sanatında yeni deneyimlerin ve açılımların ivme kazanmasını sağlamıştır. Sanatçıların birer simyacı (gündelik malzemeyi sanat eserine dönüştürme) olarak gören akımın eserleri, Cengiz Çekil'in Paris'te bulunduğu dönemde sanatçı ve aydın kesim tarafından ilgiyle izlenmiştir. Cengiz Çekil'in kullandığı malzemeler (tel, taş, ip, kullanılmış ceketler vb.) bizi Arte Povera'nın sorunsallarına götürmektedir.

“Arte Povera akımı, Germano Celant'ın dediği gibi, doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyümlü varoluşunun sanat aracılığıyla keşfi ve sunumudur: ‘Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin akışı, kar yağışı, otların ve toprağın hali, bir ağırlığın yere düşüşü...’ Bunların hepsinde, doğal varoluş yasalarının sırrı saklıdır. Arte Povera, piyasada satılmayacak kadar elle tutulamaz olan bu sırrın peşinde olan bir grup genç İtalyan sanatçının sanat tarihine mirasıdır.” (Antmen, 2008:216)



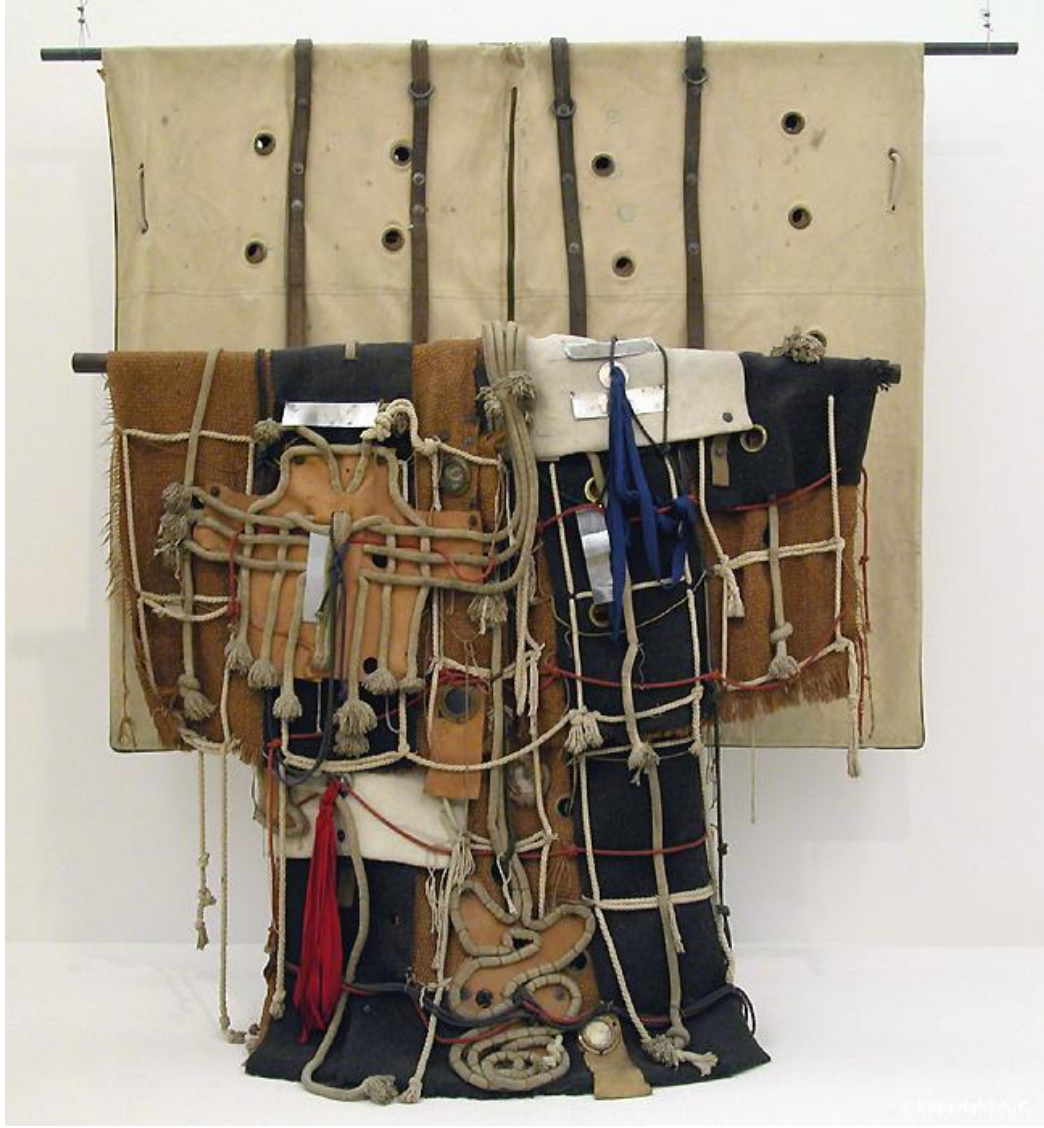
**Resim 4:** Michelangelo Pistoletto, Venere degli stracci, 1967, 130x100x100 cm, Museo Madre, (<http://www.museomadre.it/it/opere.cfm?id=260>)

Bu bölümünde başında belirttiğimiz gibi, Cengiz Çekil, 1970-1975 yılları arasında Paris'te bulunmuştur. Bu ayrılık süreci, kendi deyimiyle Türkiye'ye uzaktan

bakması, ülkesini ve ülkesinin siyasi nedenlerle değişen yüzünü yeniden ve farklı biçimde okumasını sağlamıştır.

Paris'te tüm bu kavramsal ve yeni sanat akımlarıyla tanışma, yakınlaşma ve yapıtında kullanma olanağını bulurken, klasik sanatın en önemli eserlerini de bu kentin müzelerinde inceler. Uzun zamanını geçirdiği müzelerde görsel belleğini zenginleştirir; sanat anlayışını ve üretimini tamamlayıcı, geliştirici yeni estetik öğeleri yapıtına katar, sanatsal kavrayışını giderek olgunlaştırır.

Cengiz Çekil bu dönemde Henri Étienne- Martin'in (1913-1995) öğrencisi olmuştur. Sanatçı eserlerinde özellikle tekstil ürünleri, iplik gibi organik malzemeler kullanmıştır. Ünlü *Le Manteau* adlı kolaj asamblajında klasik heykel anlayışının çok ötesinde yer alan yeni deneyimlerini sanatına aktarır. Malzeme arayışı ve çeşitliliğiyle Cengiz Çekil'i etkiler. Böylece sanatçının Paris eğitimi ilk meyvelerini 1973'te vermeye başlar.



**Resim 5:** Henri Étienne-Martin, *Le Manteau*, 1962, 250x230x75 cm,  
Centre Pompidou, (<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/Actualites/>)

Cengiz Çekil'in *Korkuluk* (1972), *Kilit Üstüne Kilit* (1973), *Buğday Üstünde Ekmek* (1973), *İçeride mi? Dışarıda mı?* (1973), *Saplantı* (1974), *Birikim* (1974), *Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri* (1974), *Enerji Sehpası* (1974), *Direnç: Ölü Bir Somyanın Anısına* (1974), *Servise Hazır* (1975), *Dirençli Alanlar* (1975), *Yer Demir Gök Bakır* (1975) adlı eserleri hep bu dönemin ürünleridir.

Bu eserlerde doğal malzemeler, tahta blok, taş, toprak, ip, bakır, kâğıt, ip, bez kullanılır. Ayrıca pil, bazı elektronik aksamlar ve güç kaynakları da yapıta katılır. Sanatçı bu yaşayan/yaşanmış malzemelerdeki enerjinin izleyiciye geçişini sağlayan bir transformatör işlevi üstlenir. İzleyiciye geçen bu enerji, onu sanat, yaşam,

Üretim, düşünce, kısaca yaşamımızı kuşatanlar üzerine düşünmeye ve sorgulamaya yöneltir. Kaldı ki; yirminci yüzyıl sanatçısı, izleyicisine bizzat kendisinin de içinde yer aldığı bir deneyim vaat etmektedir. Bu bağlamda Cengiz ekil ağdaş sanat ikliminde kendi duruşunu, yerini belirlemekte, sanatını biçimlendirmektedir.

### **3. 2. Sergiler**

Cengiz ekil ilk kişisel sergisini Paris'te açar. Bu sergi onun sanatçı duruşunun ilk kez izlendiği, kendini sanat izleyicisinin karşına ilk kez çıkardığı önemli bir adımdır.

#### **3.2.1. Paris'te İlk Kişisel Sergi**

“Rorganisation pour une exposition” adlı ilk sergisini 8-31 Temmuz 1975 tarihleri arasında aan Cengiz ekil, oluşturduğu atmosfer ve yerleştirmeleriyle sanat yaşamının nasıl şekilleneceği ile ilgili ilk elden bilgilendirme yapar. Sergi mekânı Paris'te Le Mtronome adlı bir kahvenin bodrum katıdır. Seçilen mekân ve serginin ismi aslında Cengiz ekil'in amacını açıklar. Yeni bir sergileme ve düzenleme biçimi önerisidir.

Sergi beş ayrı üniteden oluşur. *Direnç: l Bir Somyanın Anısına* (1974) adlı yerleştirmede, yer karoları zarar görmüş zemine serilmif beyaz bir sergi bezi, üstüne yerleştirilmif eski bir somya ve bir ışık nitesi vardır. Somyanın ortası ışıklandırılmıştır. Ölüm ve yaşam, karanlık ve aydınlık gibi kavramlara gönderme yapan bu iş, aynı zamanda bu kavramların imgelere dönüşmesini de sağlamıştır.



**Resim 6:** Cengiz Çekil, *Direnç: Ölü Bir Somyanın Anısına*, 1974,  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

Bir diğerk düzenleme olan *Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri* (1974) yerleştirmesinde on bir adet kola şişesi kullanır. Şişelerin içlerine ampuller, piller yerleştirir. Şişeleri ipler ve bantlar birbirine bağlar. İlk bakışta dinamit görünümünde olan bu yerleştirme, patlamaya hazır bir bomba gibidir. İnsanın hayatının en saklı, en tehlikeli dönemi olan çocukluğa gönderme yapar. İnsan olgunlaştıkça çocuklukta yaşanan her şey, her an ortaya çıkabilir ve olgun hayatı etkileyebilir.

*Servise Hazır* (1975) adlı yerleştirme ise on bir adet cam konserve kavanozundan oluşur. Kavanozların içi yarısına kadar çakıl taşı, metal ve su doludur. İçlerine yerleştiren ampullerin enerji veren bir düzenek sayesinde ışıklanması sağlanır. Yerden bir metre yükseklikte duvara asılarak sergilenir. Yerleştirmenin ne olduğu ve ne anlattığı meselesi, seyirciye soru sorduran/ sorgulatan yanıyla da Cengiz Çekil'in bundan sonra oluşturacağı sanatsal söylemini duyurur.

Cengiz Çekil'in ilk sergisinde yer alan diğerk işler ise mekânın ortasına yerleştirilmiş bir pusula ile pusulayı aydınlatan ve eski bir sütun üzerinde yer alan bir ışıktır.

Sergideki tüm işlerde izleyicinin yer, yön ve zaman algısı tartılmakta, kültürel ve görsel inançları ve alışkanlıkları sorgulanmaktadır. Bu sergi, sanatçının da amaçladığı gibi yeni bir sergileme önerisidir. Yerin altında, küflenmiş ve sıvaları dökülmüş duvarlarla çevrili, yer karoları hasarlı bir mekânda yaşam/ölüm,

bilinçaltı/bilinç, karanlık/aydınlık gibi kavramlara yeni bir söylem geliştirilmiştir. Dönemin eleştirmenlerinin de dikkatinden kaçmayan bu yeni söylem, sanatçının da istediği gibi enerjisini seyirciye ulaştırabilmiş, yapıyla izleyici arasında transfer gerçekleşmiştir.

Kullanılan malzemeler Arte Povera'yı düşündürmekte, minimalist yaklaşım ve Fluxus'un etkisini örneklemektedir.

### 3.2.2. Yurtiçi Sergiler

Cengiz Çekil, 1975'te Türkiye'ye döner. 68 olaylarıyla başlayan çalkalanma devam eder. Taşlar bir türlü yerine oturmaz. Düşünce ve üretkenlik üzerine baskılar sürmekte ve Yıldırım Türker'in deyişiyle “*bir sansür tarihi olan Cumhuriyet tarihinde*” (Türker, Y, Dikkat Sansür!, *Radikal* 2, 14.02.2010) süregeldiği üzere her şey yasaklar çerçevesinde yaşanmaktadır. 1977'deki “Kanlı 1 Mayıs” yaşanır. Taksim meydanı 1977 Mayıs'ında çok sayıda kişinin öldürülmesine sahne olmuştur.

1978'de yaşanan “Maraş Katliamı” resmi rakamlara göre 111 kişinin ölümüyle sonuçlanmıştır. Mezhep çatışmalarının ilk en büyük gerginliği 13 ilde sıkıyönetim ilan edilmesine sebep olmuştur. Başbakan Ecevit'tir ve askerden yana duruş sergileyen politikası daha da vahim sonuçlar doğurmuştur.

Ülkenin aydınlarına yönelik suikastlar seri cinayetler gibi sürer. Bunlardan bazıları Bedrettin Cömert (1940-1978), Abdi İpekçi (1929-1979), Cavit Orhan Tütengil (1921-1979), Ümit Kaftancıoğlu (1935-1980), Nihat Erim (1912-1980), Kemal Türkler (1926-1980) suikastlarıdır. Sağ-sol çatışmaları, mezhep çatışmaları durdurulamaz, ülke sıkıyönetimle idare edilmeye çalışılır. Cengiz Çekil bu denli yoğun bir dönemde, ülkesine dönmüş, tüm bu etkileri birey olarak yaşamış bir aydın olarak deneyimlerini/izlenimlerini sanatına katmıştır.

Çekil Şubat 1976'da İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde heykel öğretmeni eğitmeni olarak göreve başlar. Aynı yıl 3. Heykel ve Seramik Sergisi'ne *Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji* başlıklı yerleştirmesiyle katılır.

Yerleştirme çarpıcı bir anlatım diline sahiptir. Demir çubuklardan yapılmış bir kúpün içine ana rahminde büzülmüş bir bebek gibi duran, kafası olmayan, alçıdan yapılmış bir insan figürü koyar. Bunun yanına da briketten yapılmış, mezarı andıran bir yapı yerleştirir. Necmi Sönmez kitabında bu yapıtı aşağıdaki gibi yorumlar:

“Çekil’in İstanbul’da gerçekleştirdiği bu ilk çalışmasında metaforlara bağlı olarak kurduğu soyut bir dil, onun daha sonra gerçekleştireceği birçok işinde ısrarla kullanacağı laytmotiflere gönderme yapması bakımından ilginçtir. Bu laytmotifler arasında mezar, mezarlık olgusu, 1976’nın Türkiye’sindeki günlük yaşamdaki zorluklardan, birey olmanın terk edilmişliğinden doğan usanç, sanrı ve sıkıntılara gönderme yapmakla beraber, gerçekte sanatçının daha gençliğinden beri üzerinde düşünceler ürettiği üst irade kavramıyla ilgilidir.” (Sönmez, 2008: 39)



**Resim 7:** Cengiz Çekil, Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji, 1976,  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

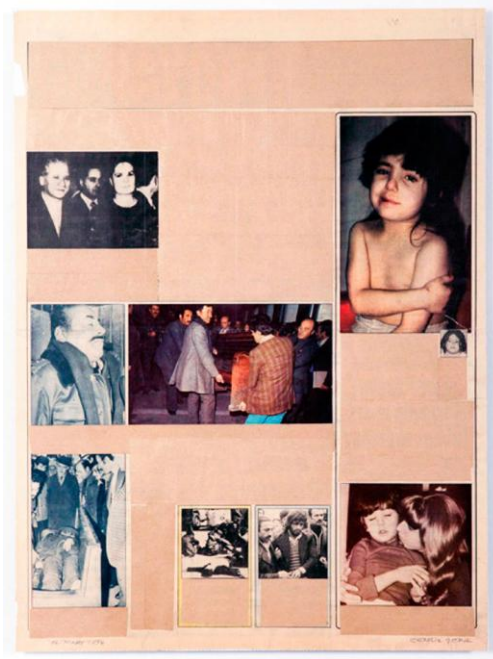
Sanatçının 1976-78 yılları arasında yaptığı çalışmalar “Mühür-Kaşe-Klişe”, “Kapatmalar” başlıkları altında toplanabilir. Gazete basımında kullanılan klişeleri kullanarak çeşitli işler üreten sanatçı, sanatında kullandığı gündelik/güncel malzeme çeşitliliğini o günlerden beri sürdürmüştür. 1976’da *Günce* başlıklı yapıtını üretir. Döneme ait bir hatıra defterine her gün bastığı “Bu gün de yaşıyorum” mühründen oluşan eser, “yaşam/ölüm” “zaman” gibi izleklere gönderme yapar. Eser 2010’da MOMA tarafından satın alınmıştır.





**Resim 8:** Cengiz Çekil, Bu gün de yaşıyorum, 1976,  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

“Kapatmalar” başlığı altında bir seri hazırlayan Çekil, dönemin gazetelerinden sayfalar üzerinde çalışır. Gazete sayfalarındaki yazıları koli bantlarıyla kapatır, fotoğrafların öne çıkmasını sağlar. Galeri Rampa’daki sergide yer alan Yazısız (1977) başlıklı yapıt bu serinin bir parçasıdır.



**Resim 9:** Cengiz Çekil, Yazısız, 1977  
(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

Aynı yıllarda, İsmet Zeki Eyüpoğlu'nun *Cinsel Büyüler* kitabından esinlenerek *Yaşanmış Bir Yılın Takvimi* (1977) ve *Ayin için Bir Levha* (1977) gibi yapıtlarını da gerçekleştirir.

Cengiz Çekil ikinci kişisel sergisini Taksim Sanat Galerisi'nde açar. *Ele Geçirilmiş Mektuplar* başlıklı sergi bir gazetede yayımlanan, cinsel sorunlar hakkında okuyucu mektuplarından oluşur. Sanatçı mektupları beyaz karbon kâğıdı üzerine yazar ve tersten okunmayacak bir şekilde sergiler.

1978'de Cengiz Çekil, İzmir Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde asistan olarak akademik kariyerine başlar. İstanbul'un çalkantılı yaşamından uzaklaşır ancak daha sakin bir ortamda çalışmalarını sürdürür. İzmir'de fotoğrafa merak duyar. Yaşamaya başladığı şehri tanımak için o güne ait görüntüleri arşivler. İzmir'e yakın antik kentler gelecekteki çalışmalarını için önemli ilham kaynakları olacaktır.

Bölümün başında belirttiğimiz gibi 12 Eylül 1980 darbesi toplumun her kesiminde kapanmayacak yaralar ve izler bıraktığı gibi dönemin sanatçıları da derinden etkilemiştir. Cengiz Çekil de bu olaylar bağlamında sanatçı duruşunu yapıtlarındaki izlekler aracılığıyla izleyiciye aktarır. Sanatçının 1980 yılında ürettiği *Ters Görüntü* yapıtında dönemin karışık, toplumu alt-üst eden atmosferini olduğu gibi yansıttığını gözlemleriz. Yapıt, sanatçının içinde bulunduğu toplumun geçirdiği sancılı evrelere tanıklığı ve bu tanıklık karşısında duruşunun ifadesidir. Eser İzmir'de Aygıt Galerisi'de sergilenir. Çekil, kendi ürettiği "camera obscura"<sup>1</sup>ya benzer bir düzenekle sokağın görüntüsünü sokağa yansıtır. O dönem için sokağın sesinin duyulması çok ironiktir çünkü toplumda son derece baskıcı ve sansürcü bir düzen hâkimdir. Bu eserin 2010'da Galerisi Rampa'daki sergide yeniden sergilenmesi de 80'lerden bu yana süregelen bu düzenin pek de bir gelişim

---

<sup>1</sup> Latince'de "kamera" "oda", "obscura" da "karanlık" anlamlarını taşır. Güneşli bir günde, üzerinde minicik bir deliği olan bir odadan girdiğinizde, deliğin karşısındaki duvar yüzeyinde bir görüntünün oluştuğuna tanıklık edebilirsiniz. Bir sihir gibi görünmekle birlikte bu oluşum, eskiden beri bilinen basit bir fizik kuralına dayanır. Doğru boyunca yol alan ışık yansıtıcı bir objeye çarptığında, bazı ışık ışınları geri yansır. Yansıyan ışık ışınları çok ince bir malzemenin yapılmış çok küçük bir delikten saçılmaksızın geçebilirler. Bu ışık ışınları deliğe paralel tutulan bir yüzey üzerine düşürüldüklerinde yansıtıcı cismin ters bir görüntüsü elde edilir. (<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm>)

göstermediğinin kanıtı olarak yorumlanabilir. Aynı sorunlarla mücadele hala devam etmektedir. 2010'da da güncelliğini yitirmemiştir.

1982-1986 yılları arasında sanatçı "EVET" başlıklı dizisini üretir. 10 adet Anadolu ressamı tarzıyla hazırlanan tuval üzerine akrilik çalışmalarlardır. Yapıtlarda Anadolu inançlarına ait bazı semboller (göz-nazar) ve yapıldığı yıllar tabela usulüne göre yer alır. Bu yapıtlarda öne çıkan büyük harflerle yazılmış EVET yazısı, kayıtsız, şartsız sorgulanmadan, büyük bir çoğunlukla kabul edilen 1982 anayasasına bir göndermedir.



**Resim 10:** Cengiz Çekil, Evet, 1985, (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Çekil 10-21 Mart 1986 tarihleri arasında "Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat, Toplu Sergi Gösteri" başlıklı bir sergi düzenler. Bu karma sergiye yirmi dört sanatçı katılmıştır. Ocak 1986'da ölen *fluxus* akımının öncü sanatçısı Beuys için düzenlenen ilk anma sergisidir.

Güncel sanat açısından çok önemli olan bu sergi Türkiye sanatında bir dönüm noktası olarak nitelendirilebilir. Serginin broşüründe sunulan Cengiz Çekil'e ait

yazı adeta bir manifesto niteliği taşır. Çekil bu yazıda “*Sanat yapıtı/çalışması yalnızca süs eşyası, duvara eşyalara uyan tamamlayıcı dekoratif unsur olmasının ötesinde sanatsal/kültürel bir iletişim aracıdır.*” der. (Sönmez, 2008: 65) Sanat yapıtının önemli bir iletişim aracı olma fikri, sanatçının tüm yapıtlarında rastladığımız “transit olma” halini de destekler. Cengiz Çekil Beuys ile ilgili düşüncelerini Necmi Sönmez ile 12.09.2007 tarihli söyleşide açıklar.

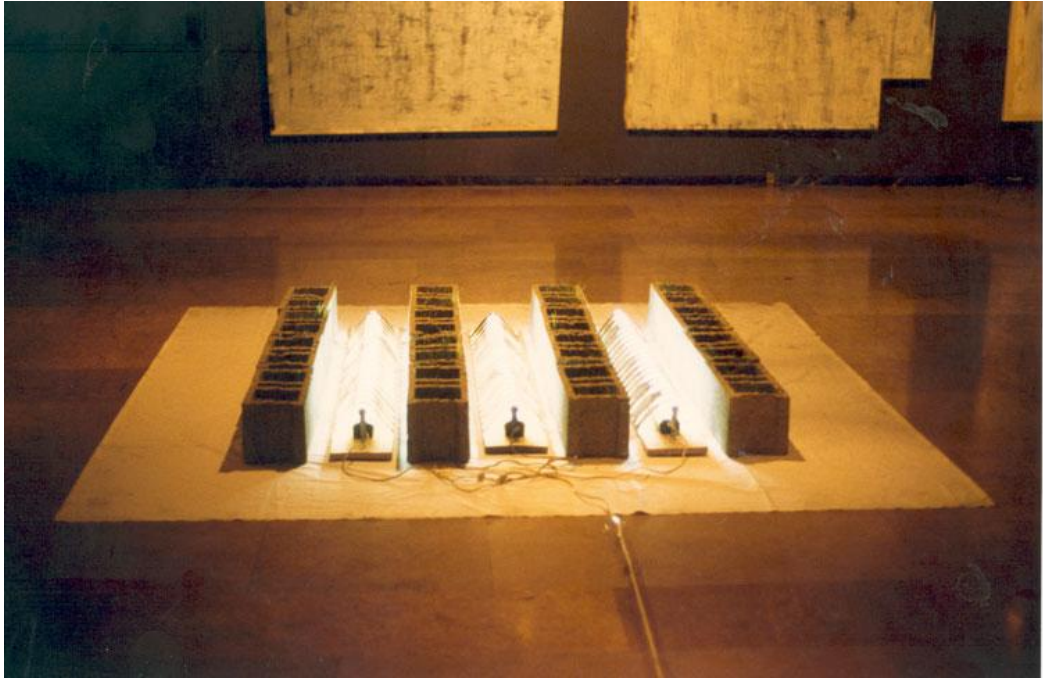
“Almanya’ya seyahatim sırasında onun atölyesine, Düsseldorf’da ders verdiği atölyeye gittim, ziyaret ettim. Öğrencileriyle tanıştım. Benim Beuys’la Beuys’un yaptığı işlerle karşılaşmam 74’lü yıllardır. 74-75 Beuys’u anlamaya çalıştığım yıllardır. Nasıl Marcel Duchamp’ı anlamaya çalıştıysam. Benim için iki çağdaş sanatın nirengi noktası vardır. Bunlardan birisi Marcel Duchamp bir tanesi de Beuys’tur. Bu iki sanatçıyı ve yaptıklarını anlamaya, onların işlerini görmeye, onlar üzerine düşünce geliştirmeye ve kendi işlerimi onların üzerinden sınınamaya çalıştım. Dolayısıyla Beuys benim için çok önemli biriydi; eylemleriyle, düşüncesiyle, sanatıyla.” (Sönmez, 2008: 67)

Beuys sergisi o dönem için ses getirmiş, farklı deneysel bir sanat tavrı olarak algılanmıştır. Kendisinden sonra art arda açılan birçok grup sergisine öncülük etmiştir.

Çekil 1987’de *Yerleştirme No: 4* başlıklı çalışmasıyla AKM’de düzenlenen “3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisine katılır. Sanatçının ifadesiyle Kanlı 1 Mayıs’a gönderme niteliği taşıyan bu yapıt üstü beyaz bezle kaplanmış, floresandan yapılmış bir konstrüksiyondan oluşur.

Sanatçı üçüncü kişisel sergisini 29 Nisan-12 Mayıs 1986 tarihleri arasında, İzmir Türk-Amerikan Derneği’nde “Düzenleme No: 2” başlığıyla açar. Galeri mekânını bir mezarlık gibi düzenler. Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Hezarfen Ahmet Çelebi, Man Ray, babası M. Durmuş Çekil gibi hayatında önem verdiği kişi ve sanatçılar için geleneksel anıt mezar örneklerini temsil eden replikalar yapar. Bu sergide de öne çıkan özelliklerin başında malzeme çeşitliliği gelir. Kullandığı malzemeler arasında beyaz bez, briket, örtü plastiği, taş, bakır levha, elektrik malzemeleri sayılabilir. Bu malzemeleri her döneminde tekrar tekrar kullanır. Sönmez bu sergide, Cengiz Çekil’in izleksel vurgularına dikkat çekmiştir.

“Sanatçı hiç kuşkusuz özel yaşamından kaynaklanan olayların etkisiyle araştırmalarını ölüm temasının belirleyici olduğu mezar konusu üzerinde yoğunlaştırmıştı. Bu çalışmaların malzeme açısından ortaklık gösteren özelliklere eşlik eden farklı öge ise, sanatçının sürekli olarak sergilerinin açılış-kapanış tarihlerini çalışmalarına eklemesidir. Bu eğilim Çekil’in sadece zaman kavramına verdiği önemin altını çizmekle kalmıyor, heykellerinde geçicilik, belli bir süre sonra yok olma, ortadan kalkma kavramlarına da gönderme yaptığını vurguluyor. Geçici Anıtlar, sanatçının deyimiyle söylersek fani anıtlar, sergi bitiminde kullanılan malzemenin özelliği nedeniyle saklanması mümkün olmayan karaktere sahiptir. Sergi bittikten sonra ortadan kalkan bu çalışmalar, bir anlamda insan yaşamının inişli-çıkışlı kırılma noktalarına gönderme yaparak şimdiki zamanın ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır.” (Sönmez, 2008: 83)



**Resim 11:** Cengiz Çekil, Düzenleme No.5, 1987,

(<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

90’lı yıllarda Çekil’in işlerinde göze çarpan tema “*sunak*”tır. “Ölüm”, “mezar” gibi izleklerin ardından gelen “sunak” “zaman” izleğinin yinelenmesini sağlar. “Z” *Sunağı* (1991) ve *Z Sunağı No: 2* (1992) isimli çalışmaları bu döneme aittir.

4. Uluslararası İstanbul Bienali (1995) Cengiz Çekil’in önemli dönüm noktalarından biridir. Bienalin düzenleyicisi René Block araştırmalarında Cengiz Çekil’i keşfetmiş ve Aya İrini Kilisesi’nin avlusunda *Sağır Çığlık* (1995) adlı yapıtın sergilenmiştir. Daha önce *Ters Görüntü* (1980) yapıtında rastlanan “ses” olgusu bu yapıtta da izleyicinin karşısına çıkar.

Çekil 1994'te dördüncü kişisel sergisini açar. "Sergileme/Yerleştirme" adlı serginin mekânı da ilginçtir. Yapıtlar mimar Merih Dönmez tarafından yapılan bir binanın şantiyesine yerleştirilir. Çekil yeni işlerinin yanında daha önce ürettiği işlerine de yeni öğeler (ışık, ses, farklı renkte bezler) ekleyerek sergiler. Bu sergide *Ses 1*, *Ses 2*, *Ses 3*, *Ses 4* adlı yapıtların yanında Galeri Rampa'daki sergide de yer alan *Kazananlar* izleyiciyle buluşur.



**Resim 12:** Cengiz Çekil, *4. Ses*, 1994,

(<http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

*Kazananlar* adlı yapıtında sanatçı üniversite sınavlarında kazananlar listelerini kullanmıştır. *4. Ses* adlı yapıtında ise öğrenciye ait malzemeleri kullanmış ve *Kazananlar*'ın tam karşısına yerleştirmiştir. Yapıtlar sınav sisteminin sorgulanması, devletin genç bireyin birey olma çabasına getirdiği engelleri vurgulayan bir söylem olarak okunabilir.

15-29 Şubat 1996 tarihleri arasında Çekil “Yerleştirme 96” adlı beşinci kişisel sergisini İzmir İletişim Sanat Galerisi’nde açar. Üçü dikey, dördü yatay yerleştirilmiş yedi adet sesli ışıklı heykelden oluşan sergide Necmi Sönmez’in deyişiyle “törenselleşmiş bir dil” oluşturulmuştur.

1997 yılında sanatçı Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin kampüsünde *Fani Olan* başlıklı yapıtını gerçekleştirir. Deneysel bir çalışma olan bu yapıt prefabrik bir şantiye binasının Çekil’in sanatsal anlayışıyla yeniden şekillendirilmesidir. Geçici bir anıt mezara dönüştürülen prefabrik bina geçiciliğe gönderme yapar.

“Şeyler” İzmir Mazhar Zorlu Sanat Galerisi’nde 1998 yılında açılır. Sanatçının altıncı kişisel sergisidir. 144 adet teneke kola kutusu ve demirden yapılan bir yerleştirmedir. Teneke kola kutularının içinden ve çevresinden bükülerek geçirilen demirle kutuları ayakta tutan bir düzenek tasarlar. Her biri birbirinin aynısıdır. Parçalar belli bir nizamla yere yerleştirilir. Bir üçgen oluşturacak biçimde dizilen parçaların her birinin birbirlerine uzaklıkları da aynıdır. Teneke kutular ve demirlerin yangından çıkmış gibi isli görünmesinin sebebi siyaha boyanmış olmalarıdır. Necmi Sönmez *Şeyler* yapıtıyla ilgili aşağıdaki değerlendirmeyi yapar.

“1990’lı yıllarda Türkiye’deki yaratıcı sanatçıların gündemine giren kimlik sorunu yüzeysel olarak etnik, dinsel tanımlamalar üzerinden kendini duyurmuş olsa da Türk toplumu bu yıllarda Liberal Ekonomi’nin yarattığı kaybedenler-kazananlar gruplaşmasıyla bulmuştu kendini. Çekil’in masum gibi duran bir yaklaşımla “Şeyler” olarak tanımladığı, birbirinin aynısı olan bu nesnelere gerçekte bireyleri temsil ediyorlardı. Çekil belli bir değer karmaşası gündeme getirmeden, hepsi birbirinin aynısı olan bu nesnelere yardımcı bir noktadan birey duyarlılığının önemine gönderme yapıyordu bu çalışmada. Anlam avcılığına çıkmadan bunu gerçekleştirmesi onun taviz vermeyen bir sanatçı olduğunun kanıtı olarak değerlendirilmelidir.” (Sönmez, 2008:110)



**Resim 13:** Cengiz Çekil, Şeyler, 1998,  
(<http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/works-in-exhibition/>)

Cengiz Çekil, 1998 yılında “Sınırları Aşmak/ Le Passage de Frontiéré/ Grenzüberschreitung” adlı karma bir sergiye katılır. Figür sorunsalı üzerine yeniden düşündüğünü gösteren *Paramparça* yapıtını üretir. *Paramparça* 2010’da Galeri Rampa’daki sergide de yer alır. 288 adet sarı (bronz) mulaj, gazete kağıdı ve çelik raf malzemeler kullanılarak yapılmış yerleştirmedir. İnsan bedeninin bölümlerinin kalıpları çıkarılmış, daha sonra parçalanarak bronz boyayla boyanmıştır.



**Resim 14:** Cengiz Çekil, Paramparça, 1998,  
(<http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/works-in-exhibition/>)



1999 yılında yedinci kişisel sergisi olan “Mumlamalar” İzmir İletişim Sanat Galerisi’nde açılır. Sergi 50x50 cm boyutlarında on beş adet tuvalden oluşur. Çekil, tuvalerde mum isisi, mum eriyiği, sıcak tutkal, maskeleye bandı, düğme, ip, bakliyat gibi farklı malzemeler kullanır.



**Resim 15:** Cengiz Çekil, Mumlamalar, 1999,  
(<http://www.rampaistanbul.com/artists/cengiz-cekil/selected-works/>)

Yaşam öyküsüne baktığımızda Cengiz Çekil’i sanatçı kişiliğinin yanı sıra akademisyen kimliğiyle de değerlendirmemiz gerekir. 2001-2007 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Dekanlık görevinde bulunur. Bu dönemde sanatçı daha az üretir, ancak yeni yapıtlar zihninde hazırlanmaktadır.

2005 yılında yedinci kişisel sergisi “1200 Saat” izleyiciye sunulur. Mekân İstanbul X Galeri’dir. 1200 adet saat ve beş adet sergileme masasından oluşan bir yerleştirmedir. Saatler sanatçı tarafından biriktirilir ve hassasiyetle toplanır. Her bir saatin yanına sanatçının adının ve soyadının yazdığı şiltler iliştilir. Saatler sanatçı tarafından tasarlanan 90x90 ölçülerindeki tahta camekânlarda sergilenir.

2007 yılında sanat hayatı için çok önemli bir karar alır ve İstanbul'da yaşamaya başlar. Atölyesini taşır, 2008'den itibaren Beykent Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü'nde Bölüm Başkanlığı ve Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Yardımcılığı görevini sürdürür.

Sanatçının son kişisel sergisi 2010'da Galeri Rampa'da kendi adını taşıyan sergisidir. Cengiz Çekil sergisi bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur.

Bu çalışmaya konu olan yapıtların (Galeri Rampa, 2010) günümüz sanatının ayrıcalıklı alanı olan yerleştirme/enstalasyon sanatında kendine özgü bir yer tuttuğunu görüyoruz. Bu yapıtlarda kullanılan çoğul kodlar, yapıtların anlamsal alanlarının çoğul düzlemlerden oluştuğuna işaret etmektedir. Bundan sonraki bölümde Cengiz Çekil'in yapıtındaki imgesel ve anlamsal evrenin çözümlemesi yer almaktadır.

## 4. CENGİZ ÇEKİL SERGİSİ (11 MAYIS-10 TEMMUZ 2010- GALERİ RAMPA) ESERLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL OKUMASI

### 4.1. Sergiden Genel Görünüm



**Resim 16. ve Resim 17.** Rampadaki Sergiden Genel Görünüm, (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Sergi planı için bkz. Ek: 1.

Galeri Rampa 2010'da izleyicileri buluşan sergide yer alan işlerin başlık, tarih, tür, kullanılan malzeme ve ölçüleri açısından sınıflandırılması aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

### 3.2. Eser Bilgileri Tablosu

Eser adı	Yapım yılı	Türü	Malzemeler	Ölçüler
Yer Demir Gök Bakır	1975	Yerleştirme	Demir, bakır, mika (ısıya dayanıklı yalıtkan) rezistans, 4 adet demir çubuk, vida	34x10x10 cm
Paramparça	1998	Yerleştirme	288 adet sarı yaldız boyalı mulaj, gazete kağıdı, çelik raf	200x280x30.5 cm
Mumlama Dağılama	1976	Resim	Karton, mum	59x40 cm
1200 Saat	2005	Yerleştirme	1200 adet kol saati kadram ve etiket, 5 adet 90x90x2 cm çinko kaplı camlı tahta küvet ve taşıyıcı	90x90x2 cm
Kazananlar	1994	Yerleştirme	1994 üniversiteyi kazananlar listeleri, gazete kağıdı üzerine mühür baskı	74.5x58 cm
Saklı Işık	1987	Yerleştirme	Beton, floresan, bez, elektrik, kablo	130.5x130.5x26 cm
Ölümsüzler	2010	Yerleştirme	24 adet dergi sayfasi, pleksiglas	55x38 cm
Evet	1985	Grafik resim	Tuval üzerine akrilik	140x100 cm
Tabaklanmış Ceketler	1994	Yerleştirme	12 adet ceket, beyaz plastik boya	*
Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri	1974	Yerleştirme	12 adet coca-cola şişesi, üçlü pil (4,5 v.), ip, ağaç dalı, ampul, kablo, elektrik bandı	34x10x10 cm
Bildiriler I-IV	1977	Yerleştirme	Teksir kağıdı üzerine mühür baskı	30x21 cm
Şeyler	1998	Yerleştirme	144 adet yakılmış coca-cola kutusu, demir çubuk, konstrüksiyon	*
Yaşanmış Bir Yılın Takvimi	1977	Yerleştirme	Bez üzerine balmumu ve is boya	213x103 cm
Ayin İçin Bir Levha	1977	Yerleştirme	Bez üzerine balmumu ve is boya	107x104 cm
Uyandırma	1987	Yerleştirme	Taş, bez, polyester çember, boya	10.5x9.9 cm
Yazısız	1976	Yerleştirme	Gazete sayfasi, koli bandı	57.5x42.5 cm
Ters Görüntü	1980	Yerleştirme	Karakutu, objektif, buzlu cam, hoparlör, amplifikatör	51x44.2x44.2 cm

\* Sanatçı tarafından ölçü belirtilmemiştir.

### 4.3. Sergiye İlişkin Genel Gözlemler

Cengiz Çekil'in son sergisi, Vasıf Kortun küratörlüğünde ve Merve Elveren'in katkılarıyla, İstanbul Akaretlerdeki Galeri Rampa'da açılmıştır. Sergi 11 Mayıs-10 Temmuz 2010 tarihleri arasında izleyicisi ile buluşmuştur. Sergi basın bülteninde belirtildiği üzere “sanatçının güncelliğini koruyan ve yapıldıkları dönemin üretim biçimleri ve sorunlarıyla örtüşen işlerini kamu belleğine yeniden sunmayı” amaçlar. Galeri Rampa'nın açılış sergisi olması dolayısıyla da özel bir önem taşır. İstanbul izleyicisi Cengiz Çekil'in “Bildiriler I-IV”, “Yer Demir Gök Bakır” ve “Paramparça” gibi tarihsel işlerini ilk defa bu sergi sayesinde görür.

Galeri Rampa Leyla Tara Suyabatmaz ve Murat Arif Suyabatmaz tarafından Mart 2010'da, İstanbul Akaretlerde kurulmuştur. İki mekâna sahip galerinin 100 m<sup>2</sup>'lik birinci bölümü Şair Nedim Caddesi'nde yer alan tarihi binanın zemin katındaki dükkân sırasının son iki binasından oluşur. Cengiz Çekil'in “Ters Görüntü” adlı işi bu bölümde sergilenir. 890 m<sup>2</sup>'den oluşan ana galeri bu iki mekânın karşısında ve galeriye ismini veren “rampa”nın bitiminde yer alır. Akaretler Sıraevler'in sona erdiği ve Beşiktaş'ın başladığı yerdeki konumu nedeniyle galeri, farklı kentsel bağlamların kesiştiği kavşak noktasında yer alırken, Rampa'nın bu konumu şehrin kültürel çeşitliliğini de yansıtmaktadır.

Cengiz Çekil sergisindeki işlerin on altısı galerinin 890 m<sup>2</sup>, girişin iki kat altında bulunan alanına yerleştirilir. “Ters Görüntü” ise işin özüne/anlamına çok uygun şehrin karmaşasında, cadde üstünde bulunan alanda izleyiciyle buluşur.

Küratör Vasıf Kortun, serginin yerleştirmesinde işlerin kronolojik olarak düzenlendiğini; sergi salonunun ortasında yer alan ve salonu ikiye ayıran *Saatler* ve ayrı bir odada sergilenen *Saklı Işık* yapıtlarının ise seyirci için birer durak olarak düşünüldüğünü belirtti. (20.09.2011, Vasıf Kortun'la görüşme)

Serginin ışıklandırması tavana asılan floresanlarla yapılır. Çiğ ve her şeyi en ince ayrıntısına kadar yansıtan beyaz ışık, sergilenen eserler için çok uygun bir atmosfer yaratır. Cengiz Çekil'in ilk işlerinde “ölüm”, “yaşam”, “zaman”, “işkence”, “politik

deformasyon”, “tek tipleşme” gibi temalar kullanılır. Bu kavramları vurgulamak üzere yumuşatma ve gölgelemeye başvurmayan, olanı olduğu gibi gösteren bu ışıklandırma türü tercih edilir. Bilindiği gibi Türkiye’de 70’li yılların sonunda enerji tasarrufu başladığında floresan lambaların kullanımı özendirilir. 1939 yılında bulunan, Türkiye’de yakın geçmişe ait gündelik hayat nesnesi olan floresan, sanat nesnesi olarak ünlü sanatçı Dan Flavin’in yapıtlarıyla özdeşleşmiştir. Sanatçı heykel ve yerleştirmeleri floresan ile yapar.

Rampa’daki sergide, Vahap Avşar tarafından Cengiz Çekil ile yapılmış iki röportaj videosu da izleyiciye sunulmuştur. Bu iki röportajın videosu, sanatçının yaşamı ve sanatına ilişkindir; eserlerin anlam evrenleriyle ilgili değerlendirmelerde kaynak olarak kullanılacak toplam 17 işten oluşan sergideki eserlerin dökümü aşağıdaki gibidir:

***Yer Demir Gök Bakır*** (1975) demir, bakır ve çelik levhalardan yapılan bir yerleştirmedir. Üç ayrı metalden hazırlanmış, kesilmiş 1 m<sup>2</sup>’lik bloklar, üst üste aralıklı ve paralel bir şekilde dört demir çubuk sayesinde ayakta durur.

***Paramparça*** (1998) 288 adet sarı (bronz) mulaj, gazete kağıdı ve çelik raf malzemeler kullanılarak yapılmış yerleştirmedir. İnsan bedeninin bölümlerinin kalıpları çıkarılmış, daha sonra parçalanarak bronz boyayla boyanmıştır.

Eser, ilk olarak 1998 yılında, İzmir İzfaş Sanat Galerisi’nde açılan ‘Sınırları Aşmak/ Le Passage de Frontière/ Grenzüberschreitung’ başlıklı grup sergisinde yer alır. Eserin bu ilk sergilenişinde büyük beyaz bir bez üzerine beden parçalarının kalıpları tek tek yerleştirilir. Kafa hariç tüm parçalar mevcuttur.

Rampa’daki sergide ise tüm parçalar toplanır, gazete kâğıtları yardımıyla devlet dairelerinde sıkça rastlanan çelik evrak raflarına konulur. Sanatçının atölyesinde de ilk sergiden sonra bu haliyle korunur.

***Mumlama Dağlama*** (1976) sanatçının 70cmx40cm ölçülerinde bir kartonun üzerinde mumu eritmesiyle hazırlanır. Duvarda sergilenen ve sanatçının eserleri arasında en resme yakın duranıdır. 1976 yılında düzenlenen bir devlet sergisi için yapılır fakat sergilenmesi uygun bulunmaz, reddedilir.

**1200 Saat** (2005) 1200 adet saat ve beş adet sergileme masasından oluşan bir yerleştirmedir. Saatler sanatçı tarafından biriktirilir ve titiz bir koleksiyoner hassasiyetiyle toplanır. Her bir saatin yanına sanatçının adının ve soyadının yazdığı şiltler iliştilir. Saatler sanatçı tarafından tasarlanan 90x90 ölçülerindeki tahta camekânlarda sergilenir. Camekânlar demirden ve çapraz biçimindeki yerden 1 m. yüksekliğindeki ayaklar üzerine, sergi salonunun tam ortasına yerleştirilir.

Sanatçının *1200 Saat* eseri, ilk olarak aynı isimli ikinci kişisel sergisi İstanbul Galeri X'te 2005 yılında izleyiciyle buluşur. İlk sergilendiğinde yan yana duran camekânlar, Rampa'daki sergide çapraz, baklava dilimleri gibi durur.

**Kazananlar** (1994) 1994 yılında yapılan üniversite sınavı sonuçlarının yayımlandığı gazete sayfalarından oluşur. Eser, ilk defa sanatçının İzmir'de Şantiye Sanat Galerisi'nde açtığı "Sergileme/Yerleştirme" adlı dördüncü kişisel sergisinde yer alır. İlk sergilendiğinde on iki parçadan olan eser, Rampa'daki sergide dört parça yani dört sayfa kazananlar listesinden oluşur. Duvarda yan yana ve çerçevelenmiş olarak sergilenirler. Bu listelerde sadece aday numaraları yer alır. Öğrencinin adı, soyadı gibi kimlik bilgileri yerine, onları ÖSYM için tanımlayan numaralarla sıralanırlar.

**Saklı Işık** (1987) yirmi adet 1 m<sup>2</sup>'lik beton plaka ve ışıklandırma sistemi kullanılarak hazırlanan bir yerleştirmedir. 1 m<sup>2</sup>'lik beton blokların dördü yan yana konularak bir kare oluşturulacak şekilde düzenlenir ve beş tanesi üst üste getirilir. Sergide tek bir odada yer alır. Yerde beyaz bir bezin üzerinde bir heykel, bir anıt gibi durur. Cengiz Çekil'in laymotiflerinden "ölüm" ve kaybedilenlerin unutulmaması için insan çaresizliğinin ürünü "anıt" bu eserde de izleyicinin zihinsel birikimini göz önüne alır. Eser ilk sergilendiğinde ayrı bir mekânda değil, sergi alanının ortasında yer alır. Yayıdığı ışık çok da belirginleşmez.

**Ölümsüzler** (2010) ilk defa bu sergide izleyicisiyle buluşur. Serginin en etkileyici eserlerinden biridir. Yirmi dört dergi sayfasının üçerli dikey gruplar halinde yan yana sergilenmesiyle oluşur. Dergi sayfalarının tümünde tekstil ürünleri reklam fotoğrafları bulunur. Fotoğraflarda tümü ince uzun silüetlere sahip, zamanımızın

güzellik anlayışına göre kusursuz kadın ve erkek mankenlerin görüntüleri pleksiglasla çerçevelenir. Hepsi ölümsüzlük şurubunu içmiş gibi görünür.

**Evet** (1985) sanatçının farklı malzeme arayışının tersine klasik akrilik bir grafik resimdir. Resmin ortasında büyükçe bir “Evet” yazısı, onun gölgesi ve resmin yukarısında da tabelalardaki numaralar gibi 1985 bulunur. Sanatçının gözleri resmin üst sağ ve sol köşesinde resme dâhil olur. 1982 anayasasının halk oylamasıyla kabul edilmesini eleştiren bir eserdir. Anadolu’da tabelacıların kullandığı bir tipografiyle hazırlanmıştır.

**Tabaklanmış Ceketler** 1994 yılında üretilmiştir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde tabaklamak “Hayvan postlarını kullanılabilir duruma getirmek amacıyla değişik kimyasal maddelerle işlemek, terbiye etmek” anlamına gelir. On iki adet ceketin içleri beyaz plastik boya ile boyanır ve her bir ceket beş çivi ile duvara iliştilir. İlk defa sanatçının 1994’te “Sergileme/Yerleştirme” adlı sergisinde yer alır. Fakat ilk sergide eser duvara çivilenen yedi ceketten oluşur.

**Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri** 1974 yılında üretilmiştir. Sanatçının “Réorganisation pour une Exposition” adını verdiği ilk kişisel sergisinde yer alan eserde, on iki adet kola şişesi, mantar, ip ve odun parçaları kullanılır. Bu malzemelerle dinamite benzeyen düzenekler hazırlayan sanatçı, düzenekleri yere dört şişeden oluşan üç grup halinde yerleştirir. Şişelerin içlerine yerleştirdiği elektrik aksamı sayesinde şişelerin ışıklandırılmasını sağlar.

**Bildiriler I-IV** (1977) ilk defa Rampa’daki sergide sergilenir. Sanatçının klişeler üzerine yaptığı bir dizi çalışmalarından biridir. Dört adet teksir kâğıdı üzerine mühür baskıyla yazılan, sırasıyla “Mutluluklar dilerim.” “Maşaallah” “Ömür biter yol bitmez.” “Allahın dediği olur.” gibi klişe sloganlardan oluşur. 30x21 cm. ölçülerinde kâğıtlara basılarak pleksiglasla kaplanan bildirilerin her birinde sanatçıya ait “Cengiz” mührü bulunur. Bildirilerin üzerine sırasıyla “15 Ocak 1977” “21 Ağustos 1977” “21 Ağustos 1977” “15 Eylül 1977” tarihleri basılmıştır.

**Şeyler** (1998) 144 adet teneke kola kutusu ve demirden yapılmıştır. Teneke kola kutularının içinden ve çevresinden bükülerek geçirilen demirle kutuları ayakta tutan



bir düzenek tasarlar. Her biri birbirinin aynısıdır. Parçalar belli bir nizamla yere yerleştirilir. Bir üçgen oluşturacak biçimde dizilen parçaların her birinin birbirlerine uzaklıkları da aynıdır. Teneke kutular ve demirlerin yangından çıkmış gibi isli görünmesinin sebebi siyaha boyanmış olmalarıdır.

***Yaşanmış Bir Yılın Takvimi*** (1977) beyaz bezin üzerine çalışılmıştır. Üzerindeki işaretler ve şekiller iki bölüme ayrılabilir. Üst kısımda karenin içinde bir daire, dairenin içinde bir “x” ve karenin dört ucunda birer “x” vardır. Ayrıca karenin hemen altında on bir küçük “x” bulunur. Alt kısımda ise dört büyük “x” ile dörde bölünmüş gruplar halinde 320 adet küçük “x” yer alır. Sanki her gün için, ya da yapılan her iş için takvime bir “x” işlenir. Afiş gibi iki yanı tahta ile tutturulan bez duvarda sergilenir.

***Ayin İçin Bir Levha*** (1977) kare beyaz bir bezin üzerine çizilmiş büyük bir kare ve içindeki dört üçgenden oluşur. Beyaz bezin iki ucu tahtayla gerilir ve duvara asılı olarak sergilenir. İçindeki üçgen sarıya boyanmıştır ve ortasında beyaz bir çizgi vardır.

***Uyandırma***, 1987 yılında üretilmiştir. İlk olarak beyaz bir bezin üzerinde yerde sergilenir. Bir köşesinde 1 rakamı yazılan küp şeklinde bir taşın üzerine, siyah polyester çemberle kefen bezi tutturulmuştur. Rampa’daki sergide kaidenin üzerinde pleksiglas bir vitrinin içinde sergilenir. Eser, izleyiciyi bir heykel gibi çevresinde döndüren bir düzenleme içerir.

***Yazısız*** 1976 yılında üretilmiştir. Sanatçı o dönemde aynı yöntemle bir dizi çalışma yapmıştır. Sanatçı, 1976 yılında on iki gün art arda yayımlanmış *Günaydın Gazetesi*’nin ilk sayfalarının yazılarını kâğıt paket bandıyla kapatır. Böylece gazete sayfalarının fotoğraflarını ön plana çıkarır. Rampa’daki sergide “Yazısız” dizisinden sadece bir çalışma sergilenir. 1976 yılında yayımlanmış *Günaydın Gazetesi*’nin ilk sayfasındaki tüm yazılar kâğıt paket bandıyla kapatılmış, haberlere ait dokuz adet fotoğraf ön plana çıkarılmıştır.

***Ters Görüntü*** 1980 yılında üretilmiştir. İlk defa aynı yıl İzmir’de Galeri Aygıt’ta sergilenmiştir. “Camera obscura” yı andıran bir düzenek ile sokağın görüntüsü ters

çevrilerek sergi mekânına yansıtılır. Rampa'daki sergide eserlerin toplu olarak bulunduğu 890 m<sup>2</sup>'lik alanda değil de, yolun diğer tarafında bulunan 100 m<sup>2</sup>'lik bölümde tek başına sergilenir.

11 Mayıs-10 Temmuz 2010 tarihleri arasında Rampa'da sunulan sergide, 17 işin değişik malzeme, değişik teknik, değişik gösterim biçimlerine başvurduğu ve bu yoldan günümüz sanat çerçevesinde özgün bir sanatsal söylem sunduğu gözlemlenmektedir.

#### 4. 4. Çözümleme

Görsel göstergebilim alanında uygulamalar yapan Félix Thürlemann, 2004'te yayımlanan "Blumen-Mythos (1918) de P. Klee" (Thürlemann, 2004: 15) incelemesinde görsel yapıtların iki temel düzey barındırdığına dikkat çeker. Bunlar resmin plastik düzey ve figüratif düzeyleridir. Thürlemann'a göre betisel düzey dış dünyada gördüğümüz "şeyler" in yerini tutan, bunları yansıtan öğelerden oluşur. Plastik düzey ise belimleme düzeyinde bu doğal dünyayı resimleştirmeye yarayan öğeleri (renk, ışık gibi görsel nitelikler) kapsar. Bu iki düzeyi belirleyen Thürlemann daha sonra resimde yer alan öğeleri, nesnelere, görsel nitelikleri saptayarak en son aşamada görsel okumanın dinamizasyonunu ortaya koyarak, bağlantılar yoluyla "anlama" ulaşmanın yolunu göstermiştir. Aşağıdaki çözümleme bu incelemenin ışığında düzenlenmiştir.

Çözümlemeye konu olan Cengiz Çekil'in 11 Mayıs-10 Temmuz 2010 tarihleri arasında Galeri Rampa'da gerçekleşen son sergisiyle ilgili genel bilgiler (sergi planı, yerleştirme düzeni, sergi atmosferi ve ışıklandırma, eser bilgileri) çalışmanın 3. 1 Sergi Planı, 3. 2 Eser Bilgileri Tablosu ve 3. 3 Sergiye İlişkin Genel Gözlemler bölümleri başlıkları altında sunulmuştur.

*Yer Demir Gök Bakır* (1975) demir, bakır ve çelik levhalardan yapılan bir yerleştirmedir. İzleyici tarafından ilk anda algılanan plastik (biçimsel) düzeyde üç ayrı metalden hazırlanmış, kesilmiş 1 m<sup>2</sup>'lik bloklar, üst üste aralıklı ve paralel bir şekilde dört demir çubuk sayesinde ayakta durur. Metallerden üç paralel alan yaratılmış, dört adet dikey çubuk bu alanların ayırıcı olmuştur. Şunu da belirtelim demir çubuklar sadece ayıraç görevi görmez, aynı zamanda üç paralel alanın boşlukta durmasını da sağlar.

Yerleştirmenin öğelerini yatay/dikey öğeler karşılıklarından yararlanarak aşağıdaki gibi sınıflandırabiliriz.

Yatay Ögeler	Dikey ögeler
1 adet demir levha	Üç adet demir çubuk
1 adet çelik levha	On iki adet conta
1 adet bakır levha	

Yerleştirmenin topolojik organizasyonunda üç paralel alan saptayabiliriz. Paralel duran metallerin aralarında oluşan boşluklar da üç boşluk alanı oluşturur. Yerleştirme, düzeni gereği, izleyiciyi hareket etmeye yönlendirir ve düzenlemenin etrafında dönerek bu kurgulanmış yapıyı algılamasını sağlar.



**Resim 18.** Cengiz Çekil, Yer Demir Gök Bakır, 1975, Galeri Rampa (2010), 50x50x50 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yerleştirmenin plastik öğelerini temellendirdikten sonra dış dünya ile kurduğu analogi üzerine söz söyleyebiliriz. Figüratif düzeyin tanımlanması, anlam alanının oluşması ve “bağlantı”nın (anlamın oluştuğu yer) oluşması için önemlidir. Sanatçının yapıta verdiği isimle başlayabiliriz. Eserin başlığı, Yaşar Kemal’in ilk baskısı 1966 yılında yapılan *Yer Demir Gök Bakır*’a gönderir, metinlerarası bir

ilişkiyi de akla getirir. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin (*Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu*) ikincisi olan kitap, Çukurova insanının çaresizliğinin, aldatılmışlığının, emeğinin karşılıksız kullanılmışlığının temsilidir. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde bir Anadolu deyimini olarak yer alan “Yer Demir Gök Bakır”, çorak ve sıcak bir coğrafyası, mecaz anlamında ise şartların zor, imkânların kısıtlı olduğunda söylenen bir sözü ve hiçbir yardım ve umut olmadığında kullanılan bir sözü anlatır. Bu bağlamda izleyenin belleğinde Yaşar Kemal'in önemli temalarından birisi vurgulanmış olur. İki söylem arasındaki metinlerarası ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz.

Yaşar Kemal	Cengiz Çekil
Yazınsal söylem	Görsel söylem
Doğa/insan/yaşam ilişkisi	Doğa/insan/yaşam ilişkisi

Cengiz Çekil'in 1975'te ürettiği bu yapıt sanatçının ilk işlerindedir. Paris döneminde takip ettiği, etkilendiği sanat yönelimlerinin (Fluxus, Arte povera gibi) malzeme anlayışını yansıtır. Bu yapıtta kullanılan malzemelerin tümü iletkendir. İletken malzeme kullanımı, ironik olarak düşünüldüğünde kullandığı imgenin izleyiciye geçişini kolaylaştırıcıdır. Anadolu insanının gökyüzü ve toprağa bağlı hayatına bir gönderme olarak da okuyabileceğimiz yapıtın başlığı, sadece bir Anadolu deyimini değil, izleyicinin zihnindeki ortak belleğe de bir saygı duruşu gibi yorumlanabilir. Düzanlam ve yananlam ilişkisinden burada söz edilebilir.

**Paramparça** (1998) 288 adet sarı (bronz) mulâj, gazete kâğıdı ve çelik raf kullanılarak yapılmış yerleştirmedir. İnsan bedeninin bölümlerinin kalıpları çıkarılmış, daha sonra parçalanarak bronz boyayla boyanmıştır. Sanatçının öğrencileri kendi bedenlerinin kalıplarını alarak bu yapıtın oluşturulmasını sağlamışlardır.

Paramparça ilk olarak 1998 yılında, İzmir İzfaş Sanat Galerisi'nde açılan ‘Sınırları Aşmak/ Le Passage de Frontière/ Grenzüberschreitung’ başlıklı grup sergisinde yer alır. Eserin bu ilk sergilenişinde büyük beyaz bir bez üzerine beden parçalarının kalıpları tek tek yerleştirilir. Kafa hariç tüm parçalar mevcuttur. Rampa'daki

sergide ise tüm parçalar toplanır, gazete kâğıtları yardımıyla devlet dairelerinde sıkça rastlanan çelik evrak raflarına konular. Sanatçının atölyesinde de ilk sergiden sonra bu haliyle korunur.

Yerleştirmeyi oluşturan sekiz raf, sekiz ana düzlemle örtüşmektedir. İzleyicinin gözü plastik düzeyde iki dikey, sekiz yatay alan algılar. Yapıtın merkez noktası yoktur. Eşit aralıklarla bir düzen oluşturulmuştur. Bu bölümlenme çelik raflar sayesinde sağlanır. Her raf ayrı ayrı bir bütündür. Her rafta aynı öğeler yinelenir. Her rafın içinde parçalanmış bedenleri gösteren mulajlar (kalıp) ve gazete kağıtları kalıpları bulunmaktadır. Beden parçaları sarı boyayla kaplanarak bronzlaştırılmıştır. Yapıtta kullanılan yinelenen/yinelenmeyen ve algılanan/algılanmayan öğelerin bir aradalığını şu şekilde gösterebiliriz.

<b>Yinelemeli öğeler</b>	<b>Yinelemesiz öğe</b>
Beden parçaları kalıpları	Çelik dolap
Gazete kâğıdı	
Çelik raflar	
<b>Formu algılanan öğeler</b>	<b>Formu algılanmayan öğe</b>
Beden parçaları kalıpları	Gazete kâğıtları
Çelik dolap rafları	



**Resim 19.** Cengiz Çekil, Paramparça, 1998, Galeri Rampa (2010), 200x280x30.5 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yerleştirmenin sekiz ana eksenden oluşması dinamik okumada, izleyici için görsel bağlamda eşitliği gözeten bir denge kurulmasını sağlar. Fakat bu parçalanmış beden kalıplarının elik rafların içine hapsolmuş, gazete kâğitleriyle sıkıştırılmış hali bir gerilim üretir. İzleyici simetrimin yaratabileceği rahatlık duygusundan çok izlenen sıkışmışlığın uyandırdığı gerilimi daha açık algılar.

Yapıtın anlam alanı hakkında bir kanıya varmak için başlığına baktığımızda parçalanmış “insan bedeni” kavramıyla karşılaşırız. Necmi Sönmez’in deyişiyle fiğur üzerine tekrar düşünen sanatçı, bu eylemin gerçekleşmesi için gerekli olan beden parçası kafayı yapıta katmamıştır. Çağımızda kapitalist düzenin birer neferi olan insan, hiyerarşi ve devlet düzeni içinde kaybolmuş, sıkışmış, tektipleştirilmiştir. İnsanı insan yapan en önemli yetisi olan “düşünebilme” ve “sorgulama” yok edilmiştir. Yapıt, sadece bedensel bir varlık, devlet için sayısal bir veri olarak görülen insanı değersizleştirme çabasının bir simgesidir. Birey olarak değer görmeyen insan, devlet için arşivlenecek birer veriden ibarettir. Yapıtın izleyicide oluşturduğu gerilim bu noktada başlar. Sanatçı sorgulamaların, kanıtların, yok edilmiş olmasını sorgulatacak ve kanıtlayacak bir yapıtla önemli siyasal bir eleştiriye yapıtında kurgular.

**Mumlama Dağlama** (1976) sanatçının 70cmx40cm ölçülerinde bir kartonun üzerinde mumu eritmesiyle hazırlanır. Duvarda sergilenen ve sanatçının eserleri arasında resme en yakın duranıdır. 1976 yılında düzenlenen bir devlet sergisi için yapılır fakat sergilenmesi uygun bulunmaz, reddedilir.

Plastik düzeyde yapıtın öğeleri kara kalemle kartona çizilmiş bir erkek bedeni resmi ve üzerine eritilmiş mumdur. İlk anda algılanmayan bu kara kalem resim çalışmanın iki katmanlı olmasını sağlar. İkinci katmanı mumlanan zemin oluşturur. Kullanılan malzemelerin oluşturduğu katmanlı doku, izleyicinin yapıtın önünde bir resimden daha fazla vakit geçirmesine sebep olur.

Kâğit ve mum arasında karşıtlık temelinde bir bağlantı vardır. Kâğit mumun temsil ettiği ateşe dayanıklı bir malzeme değildir. Mumun yanar duruma gelmesiyle kâğit yok olur ya da deformasyona uğrar. Bu iki zıt malzeme yapıtta bir araya gelir. Yaratılan bu biraradalık izleyici için tekinsiz bir gerilim alanı oluşturur. ekil

malzemenin doğasından yola çıkarak bir karşıtlık kurmakta ve izleyiciyi bu karşıtlığın yarattığı gerilim alanına çekmektedir.

Kâğıt	Mum
Yakılan	Yakan

Yakma/yanma ilişkisi Çekil'in söyleminde simgeselleşir:

Figüratif alan sorgulaması bu yapıt için imgeseldir. Sanatçı tarafından kâğıdın gördüğü kötü muamele, yine onun gözüyle, 70'li yıllarda görüşleri dolayısıyla işkence gören bedenlerin imgeleridir. Sanatçı bu yapıtıyla ilgili anlam alanını *Milliyet Sanat Dergisi*'ne verdiği bir söyleşide belirtmiştir. 70'li yıllara ait yakın tarih okumalarında "işkence" izleği ortak bellek için önemlidir. Çekil bir kez daha yakın tarihe önemli bir eleştiri getirmektedir.

Yakan	Yakılan
İktidar	Halk



**Resim 20.** Cengiz Çekil, Mumlama Dağlama, 1976, Galeri Rampa (2010), 59x40 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)



“...Mesela mumlama işim var. İşkencelerin olduğu, haberlerin gırla gittiği bir dönem. Devlet sergisine arkadaşlar işlerini veriyorlar. Ben de bir arkadaşım evinde misafirim; bir tane de ben vereyim, bana bir karton bir de mum verin dedim. Mumu kartonun üzerine eriterek o işi yaptım. Gönderdim tabii kabul edilmedi, reddedildi. Reddedilme kralıyım ben. Niye mum kullandım? Çünkü mum bir dağlama malzeme. Kâğıda eziyet ediyorum, yakıyorum.” (Yasemin Bay ile söyleşi, Milliyet Sanat Dergisi, Haziran 2010, sy. 56)

**1200 Saat** (2005) 1200 adet saat ve beş adet sergileme masasından oluşan bir yerleştirmedir. Saatler sanatçı tarafından biriktirilir ve titiz bir koleksiyonerin yapacağı gibi hassasiyetiyle toplanır. Her bir saatin yanına sanatçının adının ve soyadının yazdığı şiltler iliştilir. Saatler sanatçı tarafından tasarlanan 90x90 ölçülerindeki tahta camekânlarda sergilenir. Camekânlarda demirden ve çapraz biçimindeki yerden 1 m. yüksekliğindeki ayaklar üzerine, sergi salonunun tam ortasına yerleştirilir. Mazemelerin kullanımına baktığımızda yatay/dikey karşıtlığına göre kurgulanan ana yapı dikkat çeker:

Yatay Öğeler	Dikey öğeler
5 adet sergileme masası	20 adet demir çubuk
1200 adet saat	
10 adet demir çubuk	



**Resim 21.** Cengiz Çekil, 1200 Saat (detay), 2005, Galeri Rampa (2010), 90x90x2 cm, (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yapıtta dikey öge/yatay öge karşıtlığına ek olarak işlevsel olan/ işlevsel olmayan karşıtlığı da öne çıkar. Saat zamanı işaretleyen bir göstergedir. Çalıştığında işlevseldir. Oysa Cengiz Çekil'in yapıtında yer alan saatler durmuş, işlevsel olmayan bir boyuta geçmiş sadece gösterilen olarak yapıtta bulunur.

Çalışan saat	Durmuş saat
zamanlılık	zamansızlık

Yapıt kendi içinde beş ana eksenden oluşur. Saatleri sergileyen camekânların her biri bir eksen olarak kabul edilir. Biçimleri baklava dilimi gibi olan camekânlar sivri uçlarından birleştirilmiştir.

Figüratif düzeyde yapıtın dış dünya ile kurduğu ilişki, sanatçının sıkça tekrarladığı izleklerinden biri olan “zaman” üzerinden aktarılır. Sanatçının birçok eserinde bazı sayıların ön plana çıktığı, kurgularında bazı sayılara (7, 12, 24 vb.) daha fazla önem verildiğini gözlemliyoruz. Bu yapıtta da 12'nin türevi olan 1200 adet saat sergilenmiştir. Sergilenen tüm saatler durmuştur.

“Sembolik olarak oldukça farklı anlamlarla, metaforlarla yüklü olan saat, hem nesne olarak hem de kavram olarak sanatçının biyografisinde özel yeri olan bir araçtır. Kalben bağlı olduğu babasının saat tamircisi olması, sanatçının onun dükkânında çocukken geçirdiği zamanın belleğinden silinmemesi “1200 Saat” çalışmasına özel bir anlam yüklemektedir.” (Sönmez, 2008: 124)

Çekil'in *1200 Saat* adlı eseri, ilk olarak aynı isimli ikinci kişisel sergisiyle, İstanbul Galeri X'te, 2005 yılında ilk kez izleyiciyle buluşur. İlk sergilendiğinde yan yana duran camekânlar, Rampa'daki sergide çapraz, baklava dilimleri gibi durur.



**Resim 22.** Cengiz Çekil, 1200 Saat (detay) 2005, Galeri Rampa (2010), 90x90x2 cm, (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Ahmet Hamdi Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserinde kahramanı Nuri Efendi'nin saat ve zaman hakkındaki görüşlerini aşağıdaki gibi aktarır.

“Sık sık ‘Cenab-ı Hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer icat etti...’derdi. Bu fikri çok defa şöyle tamamlardı: ‘İnsan saatin arkasını bırakmamalıdır. Nasıl ki, Allah insanı bırakırsa her şey mahvolur!’ Saat hakkındaki düşünceleri bazen derinleşirdi: ‘Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur!’ (Tanpınar, 2001: 34)

Cengiz Çekil'in sanatsal evreninde saatlerin özel bir yeri vardır. Hem taşıdığı otobiyografik değer, hem de sanatçının “zaman” algısıyla ilişkisi açısından birçok işinde zamana göndermelere rastlarız. Tanpınar'ın kahramanı Nuri Efendi'ye söylediği gibi zaman ve mekân ancak insan var olduğu sürece vardır. Cengiz Çekil'in bu konuda derinlemesine düşündüğünü ve bu işiyle A.H.Tanpınar'ın romanı arasında metinlerarası ilişki kurduğunu söyleyebiliriz.

**Kazananlar** (1994) 1994 yılında yapılan üniversite sınavı sonuçlarının yayımlandığı gazete sayfalarından oluşur. Yapıt, ilk defa sanatçının İzmir'de Şantiye Sanat Galerisi'nde açtığı “Sergileme/Yerleştirme” adlı dördüncü kişisel

sergisinde yer alır. İlk sergilendiğinde on iki parçadan olan eser, Rampa'daki sergide dört parça yani dört sayfa kazananlar listesinden oluşur. Duvarda yan yana ve çerçevelenmiş olarak sergilenirler. Bu listelerde sadece aday numaraları yer alır. Öğrencinin adı, soyadı gibi kimlik bilgileri yerine, onları ÖSYM için tanımlayan numaralarla sıralanırlar.



**Resim 23.** Cengiz Çekil, Kazananlar, 1994, Galeri Rampa (2010), 74.5x58 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)



**Resim 24.** Cengiz Çekil, Kazananlar (detay), 1994, Galeri Rampa (2010), 74.5x58 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yapıt dört ana eksenenden oluşur. Her bir ana eksen dikey olarak sergilenmektedir. Gazeteye basılan aday numaraları ise yatay dizilmiştir. Fakat her ana ekseninde on iki dikey blok halinde yer alır. Her bir gazete sayfası üzerinde eğik olarak büyük puntolarla, kırmızıyla tek bir numara yazılmıştır. Yapıt uzaktan izlendiğinde sadece bu kırmızıyla yazılan numaralar okunabilir. Arka planda yer alan numaralar belirgin değildir. Birey olan/birey olmayan karşılığı bu yapıtta öne çıkar. İzleyici, isimler, kişiler, kimlikler yerine numaralarla karşılaşır. Numaralar ve listeler düzenlenmeleri gereği aynılık taşır. Birey toplumda ayrışmadığı gibi aynı zamanda bu listeler yüzünden değersizleşmektedir.

Yapıtın figüratif düzeyine baktığımızda, gençler sadece birer sayısal veri gibi algılanır. İsimsiz, tektip yığınlar halinde günlük gazetelerde üniversite sınavı aracılığıyla yer alırlar. Bu yığın içinde olmak bile önemlidir. Çünkü “kazananlar” listesinin dışında kalan binlerce genç burada kendine yer bulamamıştır. Adsızlar alanı olan anonim bir alan oluşmuştur. Yapıt tüm anlamsal yoğunluğunu bu kazanan/varolan ilişkisinden alır, toplumsal yapıda en temel belirleyici olan sınav

sisteminin çarpık bir biçimde bireyi algılama ve değerlendirme biçimi getirdiğine dikkat çeker.

Kazanan	Kaybeden
Varolan	Yokolan

**Saklı Işık** (1987) yirmi adet 1 m<sup>2</sup>'lik beton plaka ve ışıklandırma sistemi kullanılarak hazırlanan bir yerleştirmedir. 1 m<sup>2</sup>'lik beton blokların dördü yan yana konularak bir kare oluşturulacak şekilde düzenlenir ve beş tanesi üst üste getirilir.

Plastik düzeyde iki tür karşıtlıkla karşılaşırız. Karanlık tek bir odada yer alan yerleştirme, beyaz bir bezin üzerinde sunulur. Yerleştirmenin içinde yer alan ışıklandırma düzeneği yapıtın aydınlanmasını sağlayan tek unsurdur. Yapıtın yatay sergilenmesi, zemine paralel ve yakınlığı düşünüldüğünde saklı ışığın daha belirgin algılanmasını sağlar.

Yapıt dört ana eksenden oluşur. İzleyicinin algısı yan yana bir kare olarak yerleştirilen dört kareyi ilk bakışta algılamaz. Önce büyük kare daha sonra onu oluşturan dört küçük kare algılanır. İzleyicinin gözünü kare etrafında çalıştırır. Ayrıca izleyicinin bedenini de yerleştirmenin etrafında dönebilmesi için hareket ettirir. Yapıt izleyicinin hareketi aracılığıyla algılama olanaklarını vurgularken, kullanılan ışığın sınırlı ve dolaylı kullanımıyla da bu algılamayı biçimlendirir.

Yerleştirmenin içinde saklanan ışık, karanlık odada daha belirgindir ve eserin izleyici tarafından etkileyici bulunmasını sağlar. Işık örtülü ve dolaylıdır. Yapıt ve izleyen arasındaki ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

Yapıt: algılanabilir nesne

İzleyen: algılayan özne



**Resim 25.** Cengiz Çekil, Saklı Işık, 1987, Galeri Rampa (2010), 130.5x130.5x26 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Sanatçının “ölüm” “mezar” “anıt” gibi sıkça tekrarladığı izleklerinden her birini yapıtta görmek mümkündür. “Saklı Işık”ın zemininde yer alan beyaz bez kefenin temsilidir. Çekil, 1986-1990 yılları arasındaki çalışmalarında yere yakın, paralel düzenlemeler yapmıştır.

“Her ne kadar Çekil’in öğrenciliğinden beri izini sürdüğü geleneksel mezar, gömme ritüelleri, ölümün kılavuz olarak günlük yaşamı belirleyen yönü, onun sanatının itici güçlerinden biri olsa da 1986-1990 arasında “anıt” teması çalışmalarının en can alıcı özelliklerini oluşturmaktadır. Tamamı beyaz bez, briket, tahta-bakır levha-floresan lamba ile yaratılmış konstrüksiyonlar ve toprak gibi malzemelerin kullanıldığı sergi mekânlarının ortasında, yerde sergilenen bu yerleştirmelerin içi evrimi, melankolinin, izolasyonun, kendi başınlığın doğurduğu şiirsel bir anlamlandırma çabasının altını çizer.” (Sönmez, 2008: 80)

**Ölümsüzler** (2010) ilk defa bu sergide izleyicisiyle buluşur. Serginin en etkileyici eserlerinden biridir. Yirmi dört dergi sayfasının üçerli dikey gruplar halinde yan yana sergilenmesiyle oluşur. Dergi sayfalarının tümünde tekstil ürünleri reklam fotoğrafları bulunur. Fotoğraflarda tümü ince uzun silüetlere sahip, zamanımızın

güzellik anlayışına göre kusursuz kadın ve erkek mankenlerin görüntüleri pleksiglasla çerçevelenir. Hepsi ölümsüzlük şurubunu içmiş gibi görünür.

İlk anda oluşan kaşıtık ölümlü/ölümsüz olma halidir. Ölüm her canlı gibi insan için de ortak sondur. Oysa yapıtta ve kurgulanan dünyada teknolojinin yardımıyla kusursuzlaştırılan bedenler ölümsüzlük ideasının yaratılmasını sağlar.

Plastik düzeyde izleyicinin ilk anda belirlediği karşıtlık kadın-erkek olma halidir. Eseri oluşturan dergi moda fotoğraflarında kusursuz kadınlar ve erkekler bir aradadır. Dört adet erkek manken fotoğrafına karşın yirmi adet kadın manken fotoğrafı sunulmaktadır.

Yapıt üç yatay ve birbirine paralel ana eksen ve yirmi dört küçük eksenden oluşur. Yapıtı seyretmek izleyicinin gözü için epey yorucu bir aktivitedir. Çünkü renk, biçim, cinsiyet, moda gibi birçok uyarıcı zihni meşgul eder. Yapıtı bütün olarak algılamak ise izleyicide bir rahatsızlık, tekinsizlik duygusu da uyandırır. Bilgisayarda, fotoshop yardımıyla mükemmelleştirilmiş bedenler, pürüzsüzleştirilmiş tenler şahane kumaşlar içinde ölümsüz gibi görünürler. Hepsi gençlik, sağlık ve güzelliğe birer övgüdür.



**Resim 26.** Cengiz Çekil, Ölümsüzler, 2010, Galeri Rampa (2010), 55x38 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)





**Resim 27.** Cengiz Çekil, *Ölümsüzler* (detay), 2010, Galeri Rampa (2010), 55x38 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

*Evet* (1985) Cengiz Çekil'in farklı malzeme arayışının tersine klasik akrilik bir grafik resimdir. Resmin ortasında büyükçe bir "Evet" yazısı, onun gölgesi ve resmin yukarısında da tabelalardaki numaralar gibi 1985 bulunur.



**Resim 28.** Cengiz Çekil, *Evet*, 1985, Galeri Rampa, 100x140 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Resmi iki ana ekseninde inceleyebiliriz. “Evet” yazısının tam ortasından geçen sırasıyla yeşil, sarı ve beyaz çizgi resmi paralel olarak ikiye böler. Resmin alt kısmında “evet” yazısının uzatılarak yazılmış bir gölgesini görürüz. Alt bölüm yeşil, üst bölüm mavi boyanmıştır. Ortadaki “evet” mavi ve siyahla renklendirilmiş kontur olarak beyaz kullanılmıştır. “Evet”in gölgesi ise lacivertle renklendirilmiş kontur olarak sarı ve kırmızı kullanılmıştır. Resmin üst kısmında yer alan gözler açık mavi boyanmış ve çerçevelenmiştir. Resmin yine üst kısmında bulunan ve kapı numarası kaligrafisiyle işaretlenen tarih ise “1985”i gösterir.

Figüratif düzeyde resimde simgesel bir anlatım belirleriz. 1982 anayasasının halk oylamasıyla kabul edilmesini eleştiren bir eserdir. Anadolu’da tabelacıların kullandığı bir tipografiyle hazırlanmıştır.

Sanatçının gözleri resmin üst sağ ve sol köşesinde resme dâhil olur.

“10 tuval üzerine karışık malzemeyle gerçekleştirilmiş olan değişik boyutlu resimleri içeren “Evet” dizisi, Anadolu’da tabela ressamlarının stiline göre boyanmış elemanların yan yana gelmesiyle oluşan ironik bir yaklaşım içermektedir. 1982-1986 arasında bu çalışmaları gerçekleştirdiğinde Çekil, aslında resim kompozisyonundan çok, tipografi kurgularıyla ilgilenmişti. “Bildiriler” (1977) dizisinde olduğu gibi popüler halk kültürüyle, batıl inançlarla, kökleri Şamanizme dek inen sembollerle yüklü olan bu dizide sanatçı, üzerinde fazlaca düşünülmeden, hızlı bir şekilde kapatılan Anayasa tartışmalarına ironik bir perspektiften yaklaşır. Anadolu’da özellikle kamyon, minibüs, otobüs gibi taşıtları süslemekte kullanılan motifler arasında “göz” özel bir yere sahiptir. Nazara engel olacağı inancıyla birçok yerde kullanılan göz olgusu Çekil’in “Evet” dizisinde de karşımıza çıkar. Sanatçı burada kendi gözlerini çıkış noktası olarak daha önce kullanmadığı kadar kara mizahla kendisini de çalışmalarının kurgusu içinde değerlendirir...Yüzde 92’lik “Evet” oyu ile anayasanın kabul edildiği bir ortamda bu resimlerin üstlendiği eleştirel potansiyelin ilk bakışta algılanamayan gizli bir açılımı vardır. 1980’ler Türkiye’de sanat piyasasının ilk patlamasını gerçekleştirdiği bir dönemdir.” (Sönmez, 2008: 63)

**Tabaklanmış Ceketler** 1994 yılında üretilmiştir. On iki adet ceketin içleri beyaz plastik boya ile boyanır ve her bir ceket beş çivi ile duvara iliştilir. Plastik düzeyde dörtlü, birbirine paralel üç grup gözlemleriz. Altı adet açık renk ceket, altı adet koyu renk ceket sergilenir.

Yapıtın birbirine paralel üç ana eksenine vardır. Bu eksenleri göz çizgisel yönde takip eder. Yatayın karşıtı dikey dizim de eserin yukardan aşağı gözle takip edilmesini

sağlar. Dikey dört ana ekser saptanır. Her bir dikey ekseninde üç ceket sergilenir. Yukarıdan aşağıya ve sağdan sola oluşturulan bu alanı izleyici gözü sürekli hareketli kılar.

Figüratif düzeyi algılamak için yapıtın başlığından yola çıkabilir. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde “tabaklamak” “*Hayvan postlarını kullanılabilecek duruma getirmek amacıyla değişik kimyasal maddelerle işlemek, terbiye etmek*” anlamına gelir. Ceketler adeta kurban derileri gibi işlenmiş, izleyiciyi anlamlamaya götüren “imge” üzerinde farklı bir kurgu yaratılmıştır. Ceketler bürokrasinin simgeleridir. Bürokratik oyunlar, düzen etrafında yitirilen bireysel kimlik insanın kendini kurban ettiği eski hantal düzenin bir uzantısıdır. İnsanın insani özünün yitirildiği bu yeni yalan zamanlara ironik bir gönderme, huzursuz edici bir imge kodlamasıdır.



**Resim 29.** Cengiz Çekil, Tabaklanmış Ceketler, 2010, Galeri Rampa (2010), (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yapıt, ilk defa sanatçının 1994'te “Sergileme/Yerleştirme” adlı sergisinde yer alır. Fakat ilk sergide eser duvara çivilenen yedi ceketten oluşur. Sanatçının eserlerinde sıkça tekrarlanan “sayı”lar bu yapıtta da önemli bir laytmotif olarak izleyiciye sunulur.

**Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri** 1974 yılında üretilmiştir. On iki adet kola şişesi, mantar, ip ve odun parçaları kullanılır. Bu malzemelerle dinamite benzeyen düzenekler hazırlayan sanatçı, düzenekleri yere dört şişeden oluşan üç grup halinde yerleştirir. Şişelerin içlerine yerleştirdiği elektrik aksamı sayesinde şişelerin ışıklandırılmasını sağlar.

Yapıt üç ana eksene ayrılır. Üç eksen de yere paralel olarak dört cam kola şişesinden oluşur. Kendi işlevlerini görürken tehlikeli olmayan kola şişelerine tehlikeyi ifade eden bomba düzeneği işlevi yüklenmiştir. Tehlikeli olan/tehlikeli olmayan karşıtlıkları kullanılarak anlam alanına ulaşmak mümkündür.



**Resim 30.** Cengiz Çekil, *Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri*, 1974, Galeri Rampa (2010), 34x10x10 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yerleştirmenin anlam alanına ulaşmak için yapıtın başlığına bakmak gerekir. Yapıtın başlığı bizi çocukluğa götürür. Çocukluğun eğlenceli zamanlarının içeceği, sömüren kapitalizmin simgelerinden cam kola şişelerinin içine hapsolmuştur. Eğlence/cinayet karşıtlığı ilk anda izlenebilen izleklerdir.

Çocukluk insan hayatının en belirleyici dönemidir. Tüm hayatı etkiler ve bu etkilerin insan hayatının hangi döneminde ortaya çıkacağı bilinmez. Çocukluk insan için bir saatli bomba gibidir. Fakat bu kurulu düzeneğin patlama zamanı bilinçaltının en derinliklerinde saklanır.

Yapıt, ilk defa, sanatçının “Réorganisation pour une Exposition” (1974) adını verdiği ilk kişisel sergisinde yer alır.

**Bildiriler I-IV** (1977) ilk defa Rampa’da sergilenir. Sanatçının klişeler üzerine yaptığı çalışmalarından biridir. Dört adet teksir kâğıdı üzerine mühür baskıyla yazılan, sırasıyla “Mutluluklar dilerim” “Maşaallah” “Ömür biter yol bitmez” “Allahın dediği olur” gibi kalıp sloganlardan oluşur. 30x21 cm. ölçülerinde kâğıtlara basılarak pleksiglasla kaplanan bildirilerin her birinde sanatçıya ait “Cengiz” mührü bulunur. Bildirilerin üzerine sırasıyla “15 Ocak 1977” “21 Ağustos 1977” “21 Ağustos 1977” “15 Eylül 1977” tarihleri basılmıştır.



**Resim 31.** Cengiz Çekil, Bildiriler I-IV, 1977, Galeri Rampa (2010), 30x21 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yapıt dört ana parçadan oluşur. Dikey/yatay karşıtlığı temelinde kurgulanmıştır. Bildiriler dikey sunulurken, üzerindeki yazılar (“mutluluklar dilerim” hariç, o eğik basılmış), sayılar ve sanatçının mührü yatay basılmıştır. Dört, sanatçının kutsal saydığı sayılardan biridir.

“Sanatçının ‘BİLDİRİLER’(1977) isimli dizisi ise “Mühür Kaşe Çalışmaları” grubunun devamı olarak değerlendirilebilecek özelliklere sahiptir. O yıllarda Anadolu’dan metropollere göçün gündeme getirdiği arabesk-popüler kültürün ürünü olan MUTLULUKLAR DİLERİM, MAAŞALLAH, ÖMÜR BİTER YOL BİTMEZ, ALLAHIN DEDİĞİ OLUR gibi deyişleri bildiri formatında her birini tarihlendirerek saman kâğıtlarına basan sanatçının sınırlı sayıda çoğalttığı bu çalışmaları, estetize edilmiş anonim dil arayışlarının uzantısıdır... Sanatçının 1977 yılı ürünlerinin günümüze dek sergilenmemiş olması, onun üzerinde durulması gereken bir özelliğinin daha altını çizer: Zamanın tekrar değerlendirilmesini, zamanın kendisine bırakmak gerekir.” (Sönmez, 2008: 50)

Yapıtta kullanılan klişeler arabesk kültürle hayatımıza girmiş ve ortak belleğimize damga vurmuştur. Sanatçı bu klişeleri tekrarlayarak zamanın kendisini yenileyen ama aynı zamanda tekrar eden anlamını anımsatırken toplumsal söylemi bireysel bir yapıda, kendi görsel söyleminde tekrar kurgular.

Klişe	Bireysel söylem
Toplumsal söylem	Sanatçı söylemi

*Şeyler* (1998) 144 adet teneke kola kutusu ve demirden yapılmıştır. Teneke kola kutularının içinden ve çevresinden bükülerek geçirilen demirle kutuları ayakta tutan bir düzenek tasarlar. Her biri birbirinin aynısıdır.

Parçalar belli bir nizamla yere yerleştirilir. Bir üçgen oluşturacak biçimde dizilen parçaların her birinin birbirlerine uzaklıkları da aynıdır. Teneke kutular ve demirlerin yangından çıkmış gibi isli görünmesinin sebebi siyaha boyanmış olmalarıdır. Plastik düzeyde incelediğimizde, dikey çapraz düzeneklerin üzerinde yatay olarak yer alan kola kutuları bir gerginlik alanı oluşturur.

Yapıt on dört lineer eksen gözlemlenir. Bu on dört sıranın her birinde farklı sayılarda kutular ve düzenekler bulunur. Tüm eksenler diziliş biçimleriyle bir üçgen oluşturur.

Sergileniş biçimi dolayısıyla bir köşeye konumlandırılan yerleştirme izleyiciye ona yaklaşma, etrafında dolaşma imkânı tanımaz. Uzak durulması gereken, düzenindeki kusursuzluk nedeniyle militarizm hatırlatan, siyah isli rengiyle bir tür silah ya da bomba gibi görünen tekinsiz nesnelere. Tek tipleştirilen insan temsili olarak da okunabilir. Kola kutuları yakılmış, başkalaştırılmıştır. Kapitalizmin kısılcındaki insanoğlu da evrim geçirir; başkalaşan insanoğlu hiçbir zaman eski haline geri dönemez. Hepimiz kapitalizmin şekillendirdiği metalar olarak, yığınlar halinde hayata devam ederiz. Asker/savaş ve tüketim izlekleri burada kapitalist söylemin içinde bir arada kullanılmıştır:

Tüketim:	Savaş
Kola:	Bomba

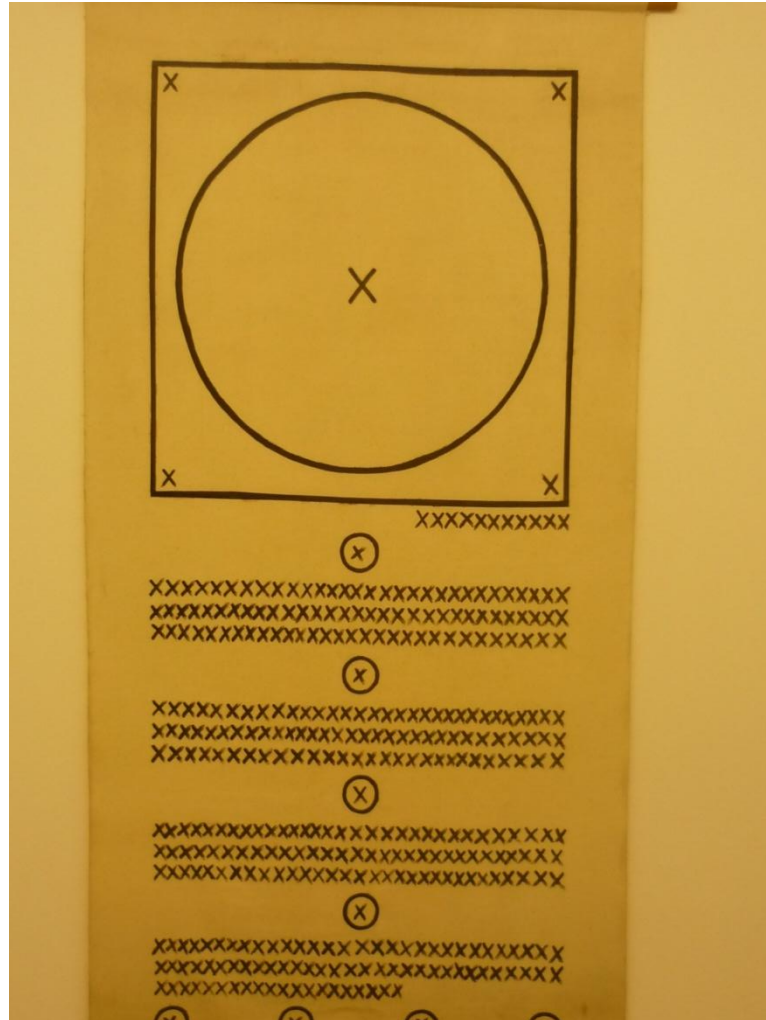


**Resim 32.** Cengiz Çekil, Şeyler, 1998, Galeri Rampa (2010), (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

*Yaşanmış Bir Yılın Takvimi* (1977) beyaz bezin üzerine çalışılmıştır. Bir afiş gibi iki yanı tahta ile tutturulan bez bir duvar üzerinde sergilenir.

Plastik düzeyde bezin üzerindeki işaretler ve şekiller iki bölüme ayrılabilir. Üst kısımda karenin içinde bir daire, dairenin içinde bir “x” ve karenin dört ucunda birer “x” vardır. Ayrıca karenin hemen altında on bir küçük “x” bulunur. Alt kısımda ise dört büyük “x” ile dörde bölünmüş gruplar halinde 320 adet küçük “x” yer alır. Sanki her gün için, ya da yapılan her iş için takvime bir “x” işlenir.

Yapıt dikey olarak sergilenir. İçinde yatay dört alan gözlemleriz. Bunlar “x” lerin işaretlendiği bloklardır.



**Resim 33.** Cengiz Çekil, *Yaşanmış Bir Yılın Takvimi*, 1977, Galeri Rampa (2010), 213x103 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

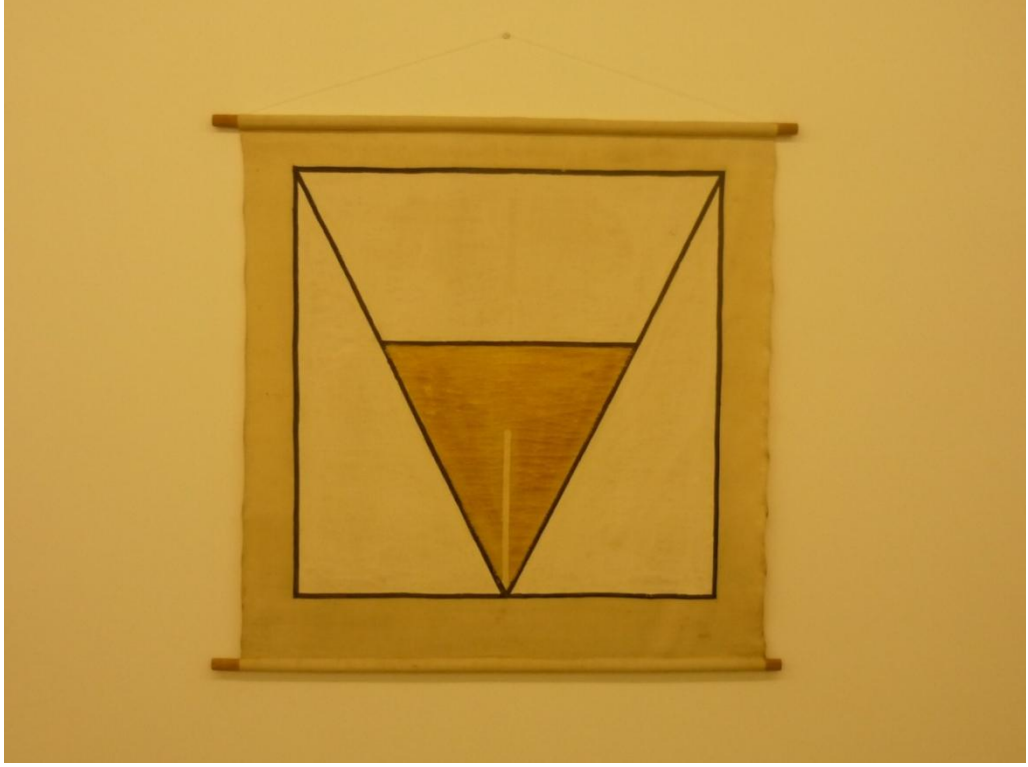


“Yükselen politik tansiyona karşın halkın dinden, batıl inançlardan medet ummasını yakından takip eden sanatçı, öteden beri İstanbul’da önemli bir kitle tarafından uygulanan halk mistisizminin yeni eğilimlerini de yakından takip ediyordu. Bu yıllarda fal, büyü başta olmak üzere hocalara ve tarikatlara karşı ilgi artmıştı. Çekil İsmet Zeki Eyüpoğlu’nun *Cinsel Büyüler* isimli kitabında yer alan büyü diyagramlarından esinlenerek 1977 yılında “AYİN İÇİN BİR LEVHA”, “YAŞANMIŞ BİR YILIN TAKVİMİ” isimli çalışmalarını gerçekleştirir. Soyut bir anlatım diline sahip olan bu iki resimde, diyagramlar, semboller yardımıyla büyü kitaplarındaki şekillerin tanımsız bir dil oluşturmak amacıyla kullanıldığı gözlemlenir.” (Sönmez, 2008:48)

“Zaman”, Cengiz Çekil’in yapıtlarında sorgulanan izleklerden biridir. Sanatçının, zamanın kurgusu ve bölümlenmesi (yirmi dört saat, yedi gün, üç yüz altmış beş gün) üzerine düşündüğünü, iç zaman (algılanan zaman) kavramının felsefesi üzerine çalıştığını, çağdaş düşünürlerden etkilendiğini düşünebiliriz. *Yaşanmış Bir Yılın Takvimi* başlıklı yapıtının tüm bu anılanlara bir gönderme ve insanların oluşturduğu inanç sistemlerinin (buna zaman da dâhil) ironik bir değerlendirmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Kuşkusuz “zaman” sanatla ilgili önemli bir kavramdır: Sanatçı Azade Köker Ayşegül Sönmez ile yaptığı bir söyleşide “*Zaman kavramının hissedilmesi sanatın en önemli vasfıdır. Bakana dur ve bekle demesi. Çalışmanın hızının hissedilmesi. Her şey o kadar hızla ve öyle yüzeysel üretiliyor ki buna karşı gelen tek güç yavaşlık olabilir.*” (Sönmez, A., Her Atık Bir Gün Geri Tepecektir, *Radikal*, 24.05.2011) der. Cengiz Çekil’in zamanla ilgili yaklaşımında da aynı felsefeyi görmek mümkün. Sadece sanat insana “dur ve bekle” diyebilir.

*Ayin İçin Bir Levha* (1977) kare beyaz bir bezin üzerine çizilmiş büyük bir kare ve içine yerleştirilmiş dört üçgenden oluşur. Beyaz bezin iki ucu tahtayla gerilir ve duvara asılı olarak sergilenir. İçindeki üçgen sarıya boyanmıştır ve ortasında beyaz bir çizgi vardır.



**Resim 34.** Cengiz Çekil, *Ayin İçin Bir Levha*, 1977, Galeri Rampa (2010), 107x104 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

Yapıtın topolojik düzenlenmesine baktığımızda dört ana düzlem gözlemleriz. Siyah konturlarla belirlenmiş alanlar, kesin bir biçimde birbirinden ayırır. Etraflarını saran kare şeklinde siyah konturla bir bütünlük oluştururlar. Afişte gözün ilk algıladığı ortadaki sarı üçgen bölüm, etrafını saran beyaz iki üçgen ve bir dörtgen alan sayesinde daha da belirgin kılınır.

Okumanın dinamizasyonunda renkli ve renksiz karşıtlığını belirleriz. Afişin ortasında yer alan sarı alan renklendirilerek belirginleştirilmiş, beyaz alanlar ise sarıyı ortaya çıkarmıştır.

İzleyicide ilk bakışta uyandırdığı soyut imgelem, yapıtın başlığı düşünüldüğünde anlam kazanır. Sanatçının “dinsel ritüeller”, “batıl inançlar”, “geleneksel tabular” gibi izleklerin peşinde olduğu 70’li yıllarda ürettiği işlerinde izlenen “ortak bellek”in oyunları, hatta ironisi bu yapıtta ifade bulur. *Ayin İçin Bir Levha*, Necmi Sönmez’in de belirttiği gibi sanatçının İsmet Zeki Eyüpoğlu’nun *Cinsel Büyüler* isimli kitabında yer alan büyü diyagramlarından esinlenmesiyle üretilmiştir. Afişteki sarı boyalı üçgen vajinanın temsili olarak okunabilir.

*Uyandırma*, 1987 yılında üretilmiştir. İlk olarak beyaz bir bezin üzerinde yerde sergilenir. Bir köşesinde 1 rakamı yazılan küp şeklinde bir taşın üzerine, siyah polyester çemberle kefen bezi tutturulmuştur. Rampa'daki sergide kaidenin üzerinde pleksiglas bir vitrinin içinde sergilenir. Eser, izleyiciyi bir heykel gibi çevresinde döndüren bir düzenleme içerir.

Yapıtın iki ana bileşenden meydana geldiğini gözlemleriz; bunlar kullanılan malzeme ile belirginleşir: Taş ve bez. Bu iki materyal hafiflik ve ağırlık gibi iki zıtlık içerir. Bezin taşa bağlanmasını saplayan polyester çember ise bu hafiflik ve ağırlığın tam ortasında yer alır. Öncelikle bu iki farklı malzemedan oluşan bileşenleri birbirine bağlarken, bir yandan da taş ve bez görüntüsünü görsel olarak ikiye böler. Taşın üzerinde bulunan 1 rakamı ise simgeseldir.

Figüratif düzeyde yapıtın dış dünyayla kurduğu bağlantı otobiyografik değerlere işaret eder. Sanatçının Anadolu'da öğretmenlik yaptığı yıllar, ülke için siyasal alanda baskı, sıkıntı, gerilimle özdeşleşmiş bir dönemdir. Görüşlerinden ve düşüncelerinden dolayı bir sabah evi taranan sanatçı ölümle yüz yüze gelir. Saldırganlar evi taranmadan önce sanatçıyı uyandırmak ve ayağa kalkmasını sağlamak amacıyla içeriye bu taşı atmıştır. Sanatçının yapıta *Uyandırma* ismini vermesinin nedeni budur. Bu sıradan taş, yaşanmış üzücü bir hayat kesitinin simgesidir. O günlerin en sıkıntılı zamanlarına gönderme yapar. O yıllarda ölümün kutsandığını söyleyen sanatçı, taşın üzerine yerleştirdiği kefen beziyle ölüme ne kadar yakın yaşadığını anlatır. Taş saldırıana ait bir nesneyken, kefen saldırılana ait bir nesne olarak tanımlanır ve saldırıana ait bir nesne olarak tanımlanır ve saldırıana ait bir nesne olarak tanımlanır ve saldırıana ait bir nesne olarak tanımlanır. Düzenlenen ölüm listelerinde ülkenin aydınlarının, düşünürlerinin isimleri yer alır. Taşın üzerindeki 1 rakamı bu listelere ve Cengiz Çekil'in listelerdeki sıralamasına atıfta bulunur.

Taş	Kefen
Saldırgan	Kurban



**Resim 35.** Cengiz Çekil, Uyandırma-İletişim Taşı, 1987, Galeri Rampa (2010), 10.5x9x9 cm (02.07.2010 tarihinde Pınar Aygün tarafından fotoğraflanmıştır.)

**Yazısız** 1976 yılında üretilmiştir. Sanatçı o dönemde aynı yöntemle bir dizi çalışma yapmıştır. Sanatçı, 1976 yılında on iki gün art arda yayımlanmış *Günaydın* gazetesinin ilk sayfalarının yazılarını kâğıt paket bandıyla kapatır. Böylece gazete sayfalarının fotoğraflarını ön plana çıkarır. Rampa'daki sergide “Yazısız” dizisinden sadece bir çalışma sergilenir. Bu gazetelerde yer alan haberlere ait dokuz adet fotoğraf ön plana çıkarılmıştır.

Yapıtta en dikkat çekici yönü yazı ve fotoğraf karşıtlığından oluşan ilişkidir. Günlük iletişim araçlarının en önemlilerinden biri olan gazeteler yazıları olmadığı zaman neyi anlatır? Yazıları kapatılan gazete sayfalarında fotoğraflar daha çarpıcıdır.



**Resim 36.** Cengiz Çekil, Yazısız, 1977, Galeri Rampa (2010), 57.5x42.5 cm (<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/>)

Öne çıkarılan görüntülerde esenliksiz bir atmosfer vardır. Küçük bir çocuğun ağlamaklı bakışı, arkadaşlarının tabutunu taşıyan insanlar, kelepçelenmiş bir adam tüm bu esenliksiz ortamın aktörleridir. Görsel öğeler yazılar olmadan da ülkenin günlük durumunu yeterince anlatır.

Resim	Yazı
Var	Yok

**Ters Görüntü** 1980 yılında üretilmiştir. İlk defa aynı yıl İzmir’de Galeri Aygıt’ta sergilenmiştir. “*Camera obscura*”yı andıran bir düzenek ile sokağın görüntüsü ters çevrilerek sergi mekânına yansıtılır. Rampa’daki sergide eserlerin toplu olarak bulunduğu 890 m<sup>2</sup>’lik alanda değil de, yolun diğer tarafında bulunan 100 m<sup>2</sup>’lik bölümde tek başına sergilenir.

Yapıtın görsel ve sessel iki boyutu vardır. Galeriye yansıtılan sokağın ters görüntüsü ülkenin alt-üst olmuşluğunun göstergesidir. 80'lerin bu değerlendirmesi günümüz için hala geçerlidir. Ülkede sıkıntılı, baskıcı ve sansürcü düzen devam etmektedir. Dolayısıyla sanatçının yapıtı güncelliğini yitirmeyen bir imgeler bütünüdür. Sokağı sesi, halkın sesi yöneticiler için gürültüden öteye gidemez. Oysa sokağın sesi ülkenin gidişatını belirleyen en önemli göstergedir. Gürültü/karmaşa anlam eksenini yapıtın algılanmasına yön verir



**Resim 37:** Cengiz Çekil, *Ters Görüntü*, 2010, Galeri Rampa, 51x44.2x44.2 cm (<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/>)

*Ters Görüntü*'nün sergilenişi ve seçilen mekân, izleyicinin aklında eserle ilgili oluşan imgeyi güçlendirir: Sergi mekânında bulunan özne sokağın tekinsiz, gerilimli kısaca esenliksiz ortamını yeniden yaşamaktadır. Ortamın karanlık ve gürültülü olması izleyicideki tekinsiz algıyı güçlendirir.

Necmi Sönmez'in kitabında yer alan Cengiz Çekil'in "80'ler Öncesi" başlıklı (*Manifesta 5 Sergi Kataloğu*) yazısından aktardığı aşağıdaki alıntı o döneme ait yapıtların imgeler üzerine kurulduğunun ifadesidir.

"Söz konusu zamanlarda, plastik sanatlar alanında bazı sanatçılar, özellikle bazı ressamlar toplumcu-gerçekçi temalarla ilgileniyorlardı ve bu çok etkindi. Onlarla aynı görüşleri ve duyguları taşıyordum. Onları reddetmiyordum. Ancak onların

imgeyi üretme tarzlarına karşı bir itirazım vardı. Kitle iletişim araçlarının, örneğin gazetelerin imge yoğunluğu vasıtasıyla toplumsal yaşamı yaygın bir şekilde yansıttığı böyle bir ortamda toplumcu-gerçekçi resimlerin etkin olamayacağını öne sürüyordum. İmgenin güçlü olduğu dönem, yoğun üretilmediği dönemdir. O dönemde de imge, üretimdeki yoğunluk nedeniyle kendi gücünü kaybetmişti.” (Sönmez, 2008: 61)

Cengiz Çekil 2010’da Galeri Rampa’da açılan kişisel sergisiyle yakın tarihimizin ortak belleğine gönderme yaparken, bugün de sıkıntısını yaşadığımız birçok sorunun o günlerin devamı niteliğinde olduğunu yinelemektedir.

Yukarıda betimlenen işlerini göz önüne aldığımızda Cengiz Çekil’in son otuz yıllık siyasal ve toplumsal yaşamışlıklarımıza titiz bir aydın bakışıyla yaklaştığı açıkça gözlemlenmektedir. Bu yapıt üzerinden bugüne baktığımızda, zaman kendini tekrarlayan bir sarmal olarak belirir. Bu sarmalın sonsuz akışında sanatçı kurguladığı söylemle, zamandan kendi anlarını çalabilen ve çaldıklarını izleyenlerine sunabilen bir tarih yazmanı olarak tanımlanabilir.

## Sonuç

Cengiz Çekil'in, Galeri Rampa'da (İstanbul) 10 Mayıs- 11 Temmuz 2010 tarihleri arasında düzenlenen sergisinde toplam 17 yapıt izleyiciye sunulmuştur. Çok çeşitli malzeme, teknik ve sergileme düzeninin kullanıldığı yapıt, Cengiz Çekil'in sanat hayatı boyunca Türkiye siyasal ve düşün tarihine tanıklıklarını içerir. Yapıtlar görsel göstergebilim ışığında çözümlenmiş ve "anlamlandırma" yapılmıştır.

Çalışmamızın ilk aşamasında Cengiz Çekil'in sanat anlayışı, sanatçı bakışını, aydın ve akademisyen kimliğini ele aldık. Daha sonra sanatçının Rampa da sergilenen işlerini tek ele alarak biçim ve içerik bağlamında betimleyerek çözümlenmesine çalıştık.

İncelemenin gösterdiği gibi, Cengiz Çekil'in sanatsal yapıtını kuran öğeler ağırlıklı olarak nesnelere dir. Nesnelere bir araya geliş biçimi, bunların hem göstergeler hem de metinlerarası bir ilişkiler ağı oluşturmasını sağlayan söylem stratejisi gibi belirlerdir.

Bağlandıkları anlamsal alanlar, yaptıkları vurgularla, Çekil'in kurguya yerleşen nesnelere, onları algılayan özneyi yapıtın anlam olanaklarını yorumlamaya davet eder. Nesnelere malzemesi (kâğıt, kumaş ip çelik cam teneke...), yerleştirilme biçimi (dikey/yatay, simetrik, düzenli/düzensiz...) izleyene aktarılan iletinin etkisini daha da güçlü kılan söylemsel öğeler olarak da belirir.

Kurgulanan söylem ise içerdiği çoğul anlam katmanları nedeniyle birden çok alana bağlanır: Eleştirel bir söylemdir, yaşanmış olanı, yaşanmakta olanı sorgular, yaşanacak olanlara gönderme yapar; siyasal bir söylemdir: Sanatçının siyasi duyarlılığını, iletisini aktarır. Toplumsal bir söylemdir: Türkiye'nin son otuz yılına bakan, yaşadığı toplumsal değişim ve dönüşümleri anlatmayı seçmiştir ve son olarak sanatsal bir söylemdir: Estetik kodları kullanan sözcükleri yerine görselliği kullanan bir söylemdir.



Her söylem gibi Cengiz Çekil'in söylemi de öznel dir. Sanatçının her işinde, onun kişisel duruşunu, öznel bakışını, onu kendi çizgisinde anlamlar üretmeye kararlı sanatçı tavrını sezeriz.

Bu çok katmanlı çok yapılı söylem ise bize yaşadığımız toplumu ve dünyayı anlatır: Tekinsiz, gerilimli, tehditkâr bir dünyayı anlatır sanatçı. Bu imgesel evreni taşıyan ve son derece ustalıkla kurgulanmış çok katmanlı yapı incelememizin de gösterdiği gibi zengin anlam olanakları barındırmaktadır.

Yüksek lisans çalışması sınırları içinde bilimsellik ve yöntemsellik kriterlerine sadık kalarak, tümü kapsayıcı olmaya çalışmadan, göstergebilimin amaçladığı gibi ele aldığımız yapıtın anlamlılığı üzerine tutarlı ve nesnel bir üst söylem kurmaya çalışarak Türk çağdaş sanatının önemli bir temsilcisi olan Cengiz Çekil'in imgesel evrenini betimledik. Bu çalışmada yararlandığımız göstergebilimsel yöntem çağdaş sanatsal üretimlerin bu çoklu yapısını daha iyi kavramamızı olanaklı kılmaktadır.

Sanatçı Necmi Sönmez'in kitabında belirttiği "saklı" bir tanık değildir artık. Türkiye'nin ortak belleği için çok önemli bir söylemi kurgulamış ve her öncü sanatçı gibi yaşadığı toplumun evrelerine siyasal, politik ve ideolojik "anlam"lar hediye etmiş, çok katmanlı tutarlı bir sanat dili oluşturmuştur.

## KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu, (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Barthes, Roland, (1990), *Çağdaş Söylenler*, (Çev: Tahsin Yücel), İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Barthes, Roland, (1990), "Eleştiri Nedir?", *Yazı ve Yorum*, Metis Yayınları.
- Barthes, Roland, (1979), *Göstergebilim İlkeleri*, (Çev: Berke Vardar, Mehmet Rifat), Ankara, Kültür Bakanlığı.
- R. Barthes, (1964), *Rhétorique de l'image, Communication 4*, Seuil.
- Erinç, Sıtkı M. (2009), *Resmin Eleştirisi Üzerine (Genişletilmiş Üçüncü Baskı)*, İstanbul, Ütopya.
- Erkman-Akerson, (2005), *Fatma, Göstergebilime Giriş*, İstanbul, Multilingual.
- Göstergebilim Tartışmaları*, Der. Prof. Dr. Esen Onat ve Doç. Dr. Sercan Özgencil Yıldırım, İstanbul, Multilingual, 2001.
- Guiraud, Pierre, (1994), *Göstergebilim*, (Çev ve Terimce: M. Yalçın), Ankara, İmge.
- Günay, Doğan, (2007), *Metin Bilgisi*, Multilingual.
- Öztoğat Tanyolaç, Nedret (2005), *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*, İstanbul, Multilingual.
- Saussure, Ferdinand de, (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual.
- Sönmez, Necmi, (2008), *Bir Tanık A Witness*, İstanbul, YKY.
- Şahiner, Rıfat, (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2001), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul, YKY.
- Vardar, Berke, (2001), *Dilbilimin Temel Kavramları*, İstanbul, Multilingual.
- Vardar, Berke, (2002), *Açıklamalı Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul, Multilingual.
- Vasıf Kortun ile görüşme, 20.09.2011.
- Yücel, Tahsin, (2007), *Eleştiri Kuramları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yasemin Bay ile söyleşi, *Milliyet Sanat Dergisi*, Haziran 2010.

## İnternet Kaynakları

- <http://www.artnet.com/artists/raymondhains/> (Erişim tarihi: 07.01.2011)
- <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm> (Erişim tarihi: 12.10.2010)
- <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/Actualites/> (Erişim tarihi: 13.01.20011)
- <http://www.kimburda.com/cengiz-cekil/> (Erişim tarihi: 16.07.2011)
- <http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=17> (Erişim tarihi: 13.01.2011)
- [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria)  
(Erişim tarihi: 13.01.2011)
- <http://www.museomadre.it/it/opere.cfm?id=260> (Erişim tarihi: 13.01.2011)
- <http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/> (Erişim tarihi: 24.05.2011)
- <http://www.rampaistanbul.com/exhibitions/past/cengiz-cekil/works-in-exhibition/>  
(Erişim tarihi: 23.06.2011)
- Sönmez, A, Her Atık Bir Gün Geri Tepecektir, *Radikal*, (Erişim tarihi: 24.05.2011)  
(<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=105033>)
- Türker, Y, Dikkat Sansür!, *Radikal 2*, (Erişim tarihi: 14.02.2010)  
(<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=980618>)
- Yıldız, E, Sanat Çevre İçindir, *Radikal*, (Erişim tarihi: 13.03.2005)  
([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=4472](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4472))

## Özgeçmiş

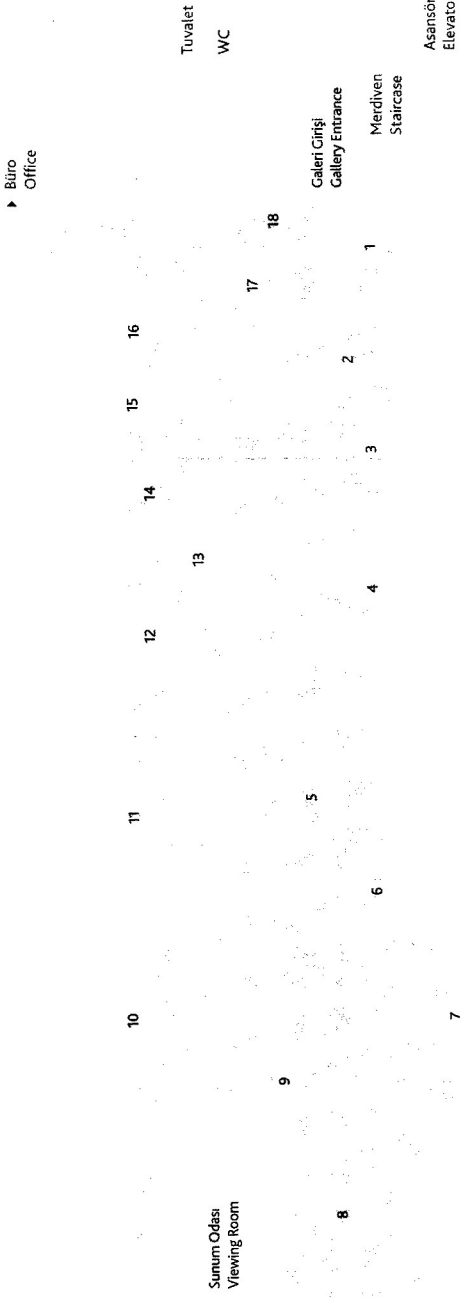
1978'de İstanbul'da doğan Pınar Aygün, İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden 2001 yılında mezun oldu. 2002-2005 yılları arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi Kurumsal Dokümantasyon Bölümü'nde çalıştı. Aygün'ün edebiyat ve sanat tarihi hakkındaki yazıları *96*, *Antik Dekor* ve *Parşömen* gibi dergilerde yayımlandı. 2005 yılından beri İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Türk Dili dersleri vermektedir.

# Cengiz Çekil

Sergi | Exhibition

11 Mayıs 2010 – 10 Temmuz 2010  
May 11, 2010 – July 10, 2010

Küratör | Curator  
Vasif Kortun



- 1) Cengiz Çekil Röportajı - Vahap Avşar / Interview with Cengiz Çekil by Vahap Avşar, 1995  
00:33:32
- 2) Yer Demir Gök Bakır / Iron Earth, Copper Sky, 1975
- 3) Paramparça / Smashed Into Pieces, 1998
- 4) Mumlama Dağılama / Waxing, Etching, 1976
- 5) 1200 Saat / 1200 Watches, 2005
- 6) Kazananlar / Winners, 1994
- 7) Cengiz Çekil Röportajı - Vahap Avşar / Interview with Cengiz Çekil by Vahap Avşar, 2009  
02: 23:50
- 8) Saklı Işık / Clandestine Light, 1987
- 9) Ölümsüzler / Immortals, 2010
- 10) Evet / Yes, 1985
- 11) Tabaklanmış Ceketler / Tanned Jackets, 1994
- 12) Çocukluğa Doğru, Çocuktuktan Beri / Towards Childhood, Since Childhood, 1974
- 13) Bildiriler I-IV / Manifestos I-IV, 1977
- 14) Şeyler / Things, 1998
- 15) Yaşanmış Bir Yılın Takvimi / Calender Of A Year Lived, 1977
- 16) Uyandırma - İletişim Taşı / Awakening - Communication Stone, 1987
- 17) Aynı İçin Bir Levha / Banner For A Ritual, 1977
- 18) Yazısız / Unwritten, 1976
- \*19) Ters Cörüntü / Reverse Image, 1980  
\* Proje Odası / Project Room