

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CENGİZ ÇEKİL YAŞAMI VE SANATI

Hazırlayan
Damla İRİCAN

Danışman
Yrd. Doç. Sevgi AVCI

İZMİR - 2013

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Cengiz Çekil'in sergileme pratiklerine yönelik bir değerlendirme aracılığıyla onun sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrının farklı boyutlarıyla açığa vurulması ve bu tavrın, plastik sanatların anlatım dili bakımından belli imkânlar sunan bir sanatsal araştırma pratiği ve yöntemi olarak düşünülebileceğinin gösterilmesidir. Bu yolda ilk olarak, Çekil'in yaşamı ve genel olarak sanat serüveni, onun sanat anlayışının ve sergileme pratiklerine yönelik tavrının biçimlenmesinde etkili olan yönlerine işaret etmek üzere incelendi. Bu incelemenin ışığında sanatçının 'Cengiz Çekil' (2010) başlıklı ilk retrospektif sergisinde yer alan bazı heykel yerleştirmelerinin, onun sanatsal üretim mantığının temel bileşenlerini açığa vuran bir görsel analizi ve değerlendirilmesi gerçekleştirildi. Son olarak, bu değerlendirmeler çerçevesinde Çekil'in sanatsal tavrının ve sergileme pratiklerinin özgün yanları tespit edildi ve onun sanatsal üretim yöntemlerini sorgulamanın sunduğu olanaklara işaret edildi.

ABSTRACT

By revealing the various aspects of Cengiz CEKIL's attitudes (his diverse usage of artistic production methods, his way of questioning art, his attributes about artistic research) through an evaluation of his practices of exhibition display, the purpose of this study is to demonstrate his manners by which offering specific opportunities with regard to the language of the plastic arts, as to be considered as a research and practice method in art. In this way firstly Cekil's life and art experience which indicates his comprehension about art and intends to points out the determinant formation of his attitudes towards the exhibition display practices, was examined in general. In the light of this review a visual analysis and an evaluation exposing the core components of the logic of his artistic production by means of some of his sculptural installations which located in the retrospective exhibition named 'Cengiz CEKIL' (2010) has been carried out. Finally, within the framework of these evaluations Cekil's unique aspects about his artistic style and his practices of exhibition display were detected and the ways in which the questioning of his artistic production methods allow of was pointed out.

ÖNSÖZ

Cengiz Çekil'in yaşamı ve sanatı üzerine bir araştırmayı hedeflediğim bu çalışmaya başlarken, seçtiğim konuda en azından monografik açıdan yeterli düzeyde çalışma yapıldığını düşündüğüm için, betimleyici ve belgeleyici olmanın dışına nasıl çıkabileceğimi, böyle bir tezi nasıl oluşturabileceğimi sorguluyordum. Aslında başta Cengiz Çekil'in tüm çalışmalarını araştırıp belgeleyen bir seyir izlemekteydim. Ama sonuçta ortaya koymak istediğim tez için, özellikle bir problem ele alarak bunu irdelemek gibi bir derdim de vardı. Böylece bir monografi ortaya koymaktan kaçındığım ölçüde bir tez oluşturma arayışına girdim. Bu bakımdan tezi yazarken başlıca derdim, deyim yerindeyse sadece görünür olanı sistematik ve detaylı bir şekilde aktarmak yerine belli sorunlar ortaya atarak bunları takip edebilen ve bu sayede incelediğim konuda görece gizli kalmış olduğunu düşündüğüm bazı noktaları açığa vurabilen, yani bir iddiayı sahiplenen bir çalışma gerçekleştirmektir.

Böylece tezin ana çerçevesini hazırlamak ve izleğini oluşturabilmek adına, çalışmalarına belli sınırlar koyarak başladım. Çekil'in yaşamı ve sanatını ele alırken ve özellikle onun çalışmalarını incelerken eserlerle bire bir iletişim kurabilmiş olmayı önemsedim¹. Bununla birlikte katıldığı toplu sergiler dışında, sanatçının kendi sözünü ortaya koyduğu, onun sanatsal tavrını örnekleyen kişisel sergilerin bana daha fazla ipucu sunabileceğini düşündüm. Sonuçta İstanbul'da Rampa Sanat Galerisi'nde açılan 'Cengiz Çekil' (2010) adlı retrospektif (geriye dönük) serginin özellikle alışılmadık tarzda bir "geriye dönük" sergileme olması nedeniyle bilhassa bu sergiye referansla sanatçının geçmişine bir bakışla metni kurmayı uygun buldum. Aslında bu seçimin ardında, sergide

¹ Böylece onun çalışmaları hakkında bir metin oluşturacaksam izleyici olarak bulunduğum bir sergiden yola çıkmaya karar verdim. Elbette Çekil'in farklı işlerini farklı bağlamlarda izleme olanağı bulmuştum. Onun öğrencisiyken bazı çalışmalarını atölye ortamında, bazılarını da yapım aşamasında iken görme fırsatım olmuştu. Ancak yazık ki onun sergilerini erken tarihlerden itibaren izleme imkânı bulamadım. Henüz sanat konusunda tahsilime başlamamışken 95'teki Gar toplu sergilerinden başlayarak onun çalışmalarının birebir izleyeni olma konusunda hep bir teğet geçme hali yaşadığımı şimdiden geriye bakınca fark ediyorum. Sonuçta bizzat gördüğüm tek kişisel sergisi İstanbul'da Rampa Sanat Galerisi'nde açılan 'Cengiz Çekil' (2010) adlı sergi olması dolayısıyla özellikle bu sergiden yola çıkarak bu metni kurmam, seçtiğim sınırlılıkları karşılama bakımından anlaşılabilir. Elbette daha sonra detaylı bir şekilde açıklayacağım üzere, bu serginin metnin merkezine alınmasının birincil sebebi (teorik sebebi), benim bu sergiye bizzat katılmış olmam değildir.

yer alan çalışmaları değerlendirmeye çalışırken, bu serginin neden farklı olduğuna dair aklıma takılan basit bir ‘‘soru’’nun bulunduğu söylenbilir. Bu sorudan, yani bu serginin farklılık gösteren yönlerinden yola çıkarak, ilk başta bana oldukça basit ama düşündürücü gelen bir fikri takip etmeye ve bu sayede ekil’in sanat anlayışına ve özellikle sergileme pratiklerine dair tavrına ışık tutan bir iddiayı ortaya koymaya çalıştım.

2010’daki Rampa sergisinin farklılığına dair dikkatimi özellikle çeken nokta, daha sonra detaylı bir şekilde ele alınacağı gibi, bazı heykel yerleştirmelerinin, önceki sergilemelerinden farklı biçim ve hâllerde bu sergiye taşınmalarıydı. Dolayısıyla esas olarak ilgin, bu sergide yer alan belli bazı işlerin daha önceki hllerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri üzerine düşünme ve bu sebepleri ekil’in bir sanati olarak tavrına ışık tutabilecek şekilde değerlendirmek yönünde gelişti. Tezin ana bölümlerinde ekil’in söz konusu işlerinin detaylı bir analizi aracılığıyla geliştirilen ve özellikle sanatinin sergileme eğilimlerine yönelen bu değerlendirme, onun sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrını açığa vurmaktadır. Nitekim çalışmamın temel iddiası da, sonuç bölümünde görüleceği üzere, bu tavrın, hem ekil’in sergileme pratiklerindeki ve özellikle hazır nesneyi metaforik çağrışımlarla eşitleyerek kullanımına yönelen farklılıklar üzerine bir değerlendirme aracılığıyla ortaya çıkarılması, hem de plastik sanatların anlatım dili bakımından onun sanatsal üretim tavrının bir araştırma yöntemi olarak düşünülebileceğinin gösterilmesidir.

Temel olarak ekil’in çalışmalarının incelenmesi ve değerlendirilmesiyle ilerleyen böylesi bir çalışma, bir açıdan sanat eleştirisi yazmayla da örtüşüyordu. Ben de ekil’in çalışmalarına yönelik bir görsel analiz aracılığıyla onun çalışmalarını incelemeye yöneldim. Bu incelemeyi yaparken, sergi değerlendirme ve genel olarak sanat hakkında yazma konusundaki kaynakları ve bu kaynaklarda bahsedilen yöntem ve ele alış biçimlerini göz önünde bulundurdum. Elbette ‘Cengiz ekil’ (2010) sergisinde yer alan ve daha önce birbirinden farklı zamanlarda sergilenmiş olmasından yukarıda bahsedilen çalışmalara yönelik incelemelerde, tezin amaçlarıyla ilişkili olarak, bu sergiyi

kendi içinde bir bütün olarak düşünmeye çalıştım. Ayrıca bu çalışmaları önceki sunumlarıyla beraber düşünerek karşılaştırmalı bir şekilde ele aldım. Sanat eleştirisinde hiçbir analizin, değerlendirmeyi yapanın sanata, sergilenme pratiklerine dair kendi - içinde bulunduğu kültür ve çağda edindiği- kabullerinden tamamen bağımsız olamayacağı söylenebilir. Bununla beraber mümkün olduğunca eleştirel bir şekilde, çalışmaları inceleyip değerlendirmeye ve yaptığım görsel analizleri uygun ispatlarla destekleyip geçerli yollar, örnekler ve detaylar üretmeye çalıştım². Dolayısıyla sanatın mahiyeti, sınırları ve sergileme pratiklerinin günümüzdeki açmazlarına dair kendi perspektifimi de tezin her aşamasında sorgulamam gerekti. Bu açıdan belli bir sanatçı hakkında, onun plastik sanatlar açısından incelenen çalışmaları üzerinden, kendi anlayışımı da içeren -ama eleştirel olmayan bir şekilde dayatmaktan kaçınan- bir çalışma ortaya koymaya çalıştım.

Nitekim bu tezin esas amacının Cengiz Çekil'in yaşamı ve sanatı üzerine kapsamlı ya da tüketici bir çalışma ortaya koymak olmadığına en başta değinmiştim. Bu açıdan sanatçıyla yapılmış yeni görüşme ve röportajları, onun sanat yaşantısıyla ilgili bağlantısız kimi detaylar için arşiv ve kaynak oluşturacak kapsamlı bir incelemeyi bu çalışmada bulamayacağını meraklı okuyucuya şimdiden bildirmeliyim. Dolayısıyla bu çalışmada, Çekil'in sanat anlayışına, özellikle onun sergileme pratiklerine dair tavrına ışık tutan bir iddiayı sahiplenen bir metin oluşturmaya gayret ettim. Bununla beraber bu iddiayı betimleyici bir şekilde takip etmenin de ötesine geçerek, mümkün olduğu ölçüde çağdaş sanat pratiklerinin önemli tartışmalarını artalanında düşünmeye yönelen; en azından, böyle bir düşünmenin sunabileceği imkânlarla işaret etmeye çalışan bir metin oluşturduğumu düşünüyorum. Bu yolda, metnin temel iddiasını seçmeyi zorlaştıracak detaylardan ve bilgi bolluğundan özellikle kaçınmak adına, elimden geldiği ölçüde sade, özlü ama incelikli bir metin oluşturmaya çalıştım.

² Sanat çalışmalarını görsel değerlendirme için Sylvan Barnett, 'A Short Guide to Writing About Art', The Short Guides Series, Longman. Ayrıca Eczacıbaşı'nın Sanal Müze adlı internet sitesinde 'Araştırarak Öğrenmek' bölümüne göz atmak önerilebilir. Bununla beraber deneme yazısı, eleştiri yazısı yazma konusunda çeşitli kaynaklar ek okuma gibi düşünülmelidir.

Son olarak, bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, elbette başta teze çok değerli katkılarından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Sevgi Avcı olmak üzere, sanat ve heykel üzerine dūřüncelerimin gelişmesinde büyük katkıları olan bölüm hocalarım Yrd. Doç. Arzu Atıl'a, Yrd. Doç. Gökçen Ergür'e ve Yrd. Doç Oktay şahinler'e çok teşekkür ederim. Çalışmam boyunca destek ve yardımlarını esirgemeyen hayat arkadaşım Özgür Soysal'a ayrıca teşekkür ederim.

Damla İRİCAN

İzmir - 2013

İÇİNDEKİLER

CENGİZ ÇEKİL YAŞAMI VE SANATI

YEMİN METNİ.....	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
TUTANAK.....	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
ÖZET	V
ABSTRACT	Vi
ÖNSÖZ.....	Vii
İÇİNDEKİLER.....	Xi
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	Xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

CENGİZ ÇEKİL'İN YAŞAMI

1.1 Yatılı Okul Yılları ve Öğretmenlik Deneyimi	12
1.2 Üniversite Deneyimi ve Yurtdışı Yılları.....	14

2. BÖLÜM

CENGİZ ÇEKİL'İN SANATI

2.1. Cengiz Çekil'in Sanatsal Serüveni	16
2.2. 'Cengiz Çekil' (2010) Sergisi	18
"Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri"	22
"Tabaklanmış Ceketler"	25
"Ters görüntü"	27
"Saklı Işık"	30
"Şeyler"	33
"1200 Saat"	34
"Paramparça"	37

SONUÇ	39
EKLER.....	53
EK 1. İNCELENEN ÇALIŞMALARIN FOTOĞRAFLARI	54
EK 2. ADI GEÇEN DİĞER ÇALIŞMALARIN FOTOĞRAFLARI	68
EK 3. ADI GEÇEN SERGİDEN GENEL GÖRÜNÜM FOTOĞRAFLARI	71
EK 4. CENGİZ ÇEKİL'İN KRONOLOJİK SANAT SERÜVENİ	75
KAYNAKÇA.....	82
FOTOĞRAF KAYNAKÇASI	84
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Aksi belirtilmedikçe listedeki çalışmalar sanatçının İstanbul'daki atölyesinde kendi koleksiyonunda ve Rampa İstanbul Sanat Galerisi'nin koleksiyonundadır.

1	Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri.....	54
2	Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri.....	55
3	Tabaklanmış Ceketler.....	56
4	Tabaklanmış Ceketler.....	57
5	Ters Görüntü.....	58
6	Ters Görüntü.....	59
7	Saklı Işık.....	60
8	Saklı Işık.....	61
9	Şeyler.....	62
10	Şeyler.....	63
11	1200 Saat.....	64
12	1200 Saat.....	65
13	Paramparça.....	66
14	Paramparça.....	67
15	Korkuluk.....	68
16	İçeride mi? Dışarıda mı?.....	68
17	Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji.....	68
18	Yazısız.....	69
19	Evet No.6.....	69
20	Kargo.....	70
21	12 Şahide.....	70
22	Ölümsüzler.....	70

GİRİŞ

Günümüz Türkiye’inde heykel yapmaktan anlaşılan, halen, genellikle anıt-heykel yapmaktır. Bu bakımdan kamusal alanda heykelin geçmiş tarifleri ve bunlar içinde özellikle üniter bir ulus-devlet anlayışından kaynaklanan tarihsel bağlamda bir takım açmazlar, kaçınılmaz olarak sanatsal alanına taşınmaktadır³. Özeldede anıt-heykelin ulusal bağlamda paylaşılan bir takım ideallerin göstergesi niteliğiyle algılanması, genelde heykelin sanatsal bağlamda izlenmesi ve algılanışıyla ilgili bir açmazı da beraberinde getirmektedir⁴. Özerk varlığıyla gündelik hayatın pek de içinde bulunmayan ama resmi varlığıyla her yerde hissedilen heykelin bu algılanışında, konu hiçbir zaman bir metafor olarak değil, hep bir betimleme olarak ön planda bulunmuştur. Heykel burada anma niteliğiyle, dolayısıyla betimleyici niteliğiyle öne çıkmıştır. Bu açıdan heykel sanatı, anıt işlevi dışında sınırlı bir varoluş alanına sahiptir. Bu durumda bahsedilen anıt-heykel algısının heykel sanatının yanlış algılanmasına yönelik bir tutuma katkı sağlamaktan başka bir işlev taşımadığı dile getirilmektedir⁵.

Tam da bu noktada Çekil’in çalışmalarından yola çıkmak önem kazanır. Cengiz Çekil, bahsedilen açmazdan çıkış yolları önerebilen sanatçılardan biridir. Zira onun, Türkiye’de yakın toplumsal tarihin politik bir duyarlılık oluşturma bakımından yaşanan dönüşümlerine karşılık gelebilecek sanatsal bir duruş sergilediği söylenebilir. Tüm bu bakımlardan Çekil’in, Türkiye’de sanat alanında yeni görsel ve biçimsel tanımlar arayan çalışmalar üretmekle Türkiye toplumunda hem anıt heykel yapmaktan hem de heykel sanatından ne anlaşıldığı üzerine –heykelde anıtsal niteliği vurgulamanın sebeplerini de çalışmalarında irdeleyerek- sanatsal bağlamda sorgulamalar içeren çalışmalar üretmiş anahtar isimlerden biri olduğunu rahatlıkla

³ Sanat ve politika ilişkisi bağlamında Bkz. ‘Kamusal Alanda Heykel’ tezinde Mert Taşkın Demir heykelin politik anlamdaki söz içerimlerinin doruk noktasına ulaştığı bir dönemin ardından politik olandan özerkleşmekle kamusal alanda heykelin tamamen apolitikleştiği bir yönelime işaret eder. (Mert Taşkın Demir, Kamusal Alanda Heykel, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İzmir, 2004.)

⁴ Ayrıca James E. Young ‘Memory/Monument’ kitabında dünya savaşlarının ardından günümüzde anıt heykelin anma işlevinin ulusal bağlamda paylaşılan ideallerin göstergesi niteliğinde ele alınmaktan tamamen özgürleştiğini, tarihsel bağlamda bir takım açmazları algılamaya dair toplumda bir duyarlılık ortaya koyacak farklı bir bağlam kazandığını ifade eder. (James E. Young, Memory/Monument, Critical Terms for Art History, The University of Chicago Press.)

⁵ Bkz. Ahu Antmen, Türkiye’de heykelin durumuna ilişkin yazılarıyla dikkat çeken eleştirmenlerden biridir.

ifade edebiliriz. Necmi Sönmez'in Cengiz Çekil monografik incelemesinde özellikle üzerinde durduğu gibi Çekil'in sanatsal serüveni, Antmen'in ifadesiyle "verili ödünç alınmış formlarla kendi yerelliğini bağdaştıran bir modern zihniyet" in değil (Antmen, 2012); modernleşme deneyiminin siyasal ve kültürel anlamda sancılarını yaşamış bir ülkede sanat ortamındaki sorgulamalar ve yeni arayışlar ortaya koyan sanatçı bireyin serüveni olarak okunabilir⁶. Böylece Türkiye'de günümüz sanatını anlamlandırmak açısından, Kosova'nın işaret ettiği gibi, 1970 ve 1980'lerin dramatik dönüşümlerine karşılık gelebilecek bir şekilde sanatta yeni görsel ve biçimsel tanımlar arayan Cengiz Çekil'in (Kosova, 2003) çalışmalarından yola çıkmak bu bakımdan önemlidir. Çekil'i bu açmazdan çıkış yolları önerebilen sayılı sanatçılardan birisi olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu açmazın temelinde genel olarak, modern sanatın gelenekle olan ikili ilişkisinin, özel olarak ise bu ikiliğin Avrupa dışında ya da farklı modernleşme süreçlerine sahip olan coğrafyalarda yaşanma tarzlarıyla ilgili sorunların yattığı söylenebilir. Hem gelenekle mücadele eden -hatta ondan kopuşunu ilan eden, hem de gelenekten beslenen modern sanatın bu ikili, hatta çift-değerli yapısını, modernite süreçlerinin bir sonucu olarak okumak gerekir. Zeynep Yasa Yaman'ın ifadesiyle "Avrupa modernleşmesi bir alıntılama kültürüdür. Bu alıntılama sadece öteki ülkelerden değil (Afrika'dan, Avrupa'nın doğusundaki ülkelerden değil) kendi içinden kendi geleneğinden de bir alıntılama kültürüdür ve onunla beslenir [bu] modernliğin(in) aslında önemli göstergelerinden biridir. (...) Çok örnek verilebilir. Hem eşzamanlı olarak hem geçmişte yapılan işlerle Avrupalı sanatçı [geçmişle] son derece bir bağ içindedir. Bunu kendine mal etmesini, bunu yaparken kendine göre bir tarz oluşturmasını bilmiştir" (Yasa Yaman, 2012). Zeynep Yasa Yaman, modernliğin bu önemli göstergesinin bu coğrafyada pek anlaşılmadığını; kendine mal etme çabalarını Türkiye'de sürdüren sanatçıların özgünlük ve tarz oluşturma yorumlarından ziyade kopyacılıkla suçlandıklarını özellikle belirtir.

⁶ Türkiye'de çalışan her heykel sanatçısının öyle ya da böyle içinde bulunduğu bu açmazdan kaynaklanan üretimlerinde de görülebileceği üzere Çekil'in sanat yaşamında kamusal alanda bulunan birkaç anıt-heykeli mevcuttur. Bununla beraber onun çalışmalarında, özel bir mekâna özgü (site-specific) yerleştirme çalışmaları ve heykel-yerleştirmelerinde, anıt-heykele dair duyarlılık oluşturabilen bir sanatsal sorgulama izlenebilmektedir.

Bu sorun çerçevesinde yapılan tartışmalarda güncel sanatın Türkiye coğrafyasındaki koluna dâhil edilecek önemli isimlerden birisi olan Cengiz Çekil'in özgün konumuna daha yakından bakmak gerekir. Çekil, ilişki kurduğu gelenekleri ve genel olarak sanatın neliğini sürekli sorgulayan ve çalışmaları evrensel temelde ele alınabilecek problemlere dair okumaları içeren Yüksel Arslan, Altan Gürman, Sarkis, Füsun Onur gibi sanatçılarla anılan bir kuşaktan gelmektedir. Her şeyden önce Çekil, Avrupa sanat geleneğini ve bu gelenekten beslenen plastik dili sahiplenmekle beraber yalnızca bir akımlaşmanın etkileriyle açıklanamayacak, ayrıca tamamen tesadüfî denemeler diye nitelenemeyecek, yoğun siyasi gerilimlere tanıklığıyla anılan çalışmalarıyla, mesela, bu çerçevede figürün resmi bir propaganda aracı olarak kullanımı dışındaki farklı yaklaşımları sahiplenmesiyle, bu coğrafyada alternatif sanatsal söylemler üretmiş bir sanatçıdır.

Dolayısıyla Çekil'in, Yasa Yaman'ın belirttiği suçlamacı anlamında Batılı sanatın salt misyoneri olmayan bir sanatçı diye değerlendirmek mümkündür. Bu açıdan Türkiye'deki sanatı izlemek ve anlamlandırmak ve günümüz Türkiye'sinde halen önemini kaybetmemiş sanatsal gerilimleri daha iyi algılayabilmek adına Cengiz Çekil'in heykele ve sanata yaklaşımını; çalışmalarında sorgulamakta olduğu bir takım problemleri incelemek önemlidir. Çünkü Batılı değerleri ülkeye getirme amacıyla gelenekten tümünden bir kopuş ilan eden, ya da tamamen böylesi bir reddi miras peşinde olan, yaklaşımlara karşı eleştirel duran Çekil, deyim yerindeyse temkinli ilerleyen, bir takım ikiliklerin –yerel/evrensel, gelenek/yenilik vb.- ötesine geçebilen bir dil oluşturabilmiş sanatçıların iyi bir örneğidir. Bu anlamda Çekil'in çalışmaları, modern sanatın geçmişle bağı konusundaki tartışmaları karakterize eden ikiliklerden sıyrılan bir dilin olanaklarını haber verir. Çekil'in işlerini takip eden bir izleyicinin, genelde sanatı, özelde plastik sanatlar alanında heykeli anlamlandırmak üzere bir takım bildik cevapları ortaya çıkarmanın ötesinde kendine sorular sormak ihtiyacı duyduğunu söylemek mümkündür. Onun çalışmaları, adeta izleyiciyi heykel sanatıyla özel bir ilişki kurmaya ve karşılaştığı her heykelle birlikte plastik sanatları yakından tanımaya davet etmektedir.

Böylece Türkiye'de heykel sanatının genel sorunlarıyla ilişkili tartışma ve Çekil'in bu tartışma içindeki özgün konumu göz önünde bulundurulmak suretiyle gerçekleştirilecek bu çalışmada, genel olarak Cengiz Çekil'in sanat yaşamı, özel

olarak ise sanatçının İstanbul Rampa Sanat Galerisi'nde açılan 'Cengiz Çekil' adlı retrospektif sergisine ve hatta bu sergide yer alan ve sanatçının sergileme pratiklerindeki yönelimlerini açığa vuran belli bazı çalışmalara odaklanılacaktır. Bu çerçevede, birinci bölümde Cengiz Çekil'in yaşamı, onun sanatsal serüvenindeki önemli anlara işaret etmek ve sanatsal üretim alanındaki etkilerini ortaya koymak üzere konu edilecektir. Çekil'in yaşamından, sadece onun sanata yaklaşımı konusunda ipuçları edinmek üzere kesitler sunmayı hedefleyen bu bölümü ise, onun hem genel olarak sanat serüvenine, hem de -metnin temel iddiasıyla ilişkili olarak- bu serüveni anlamada ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu düşünülen 'Cengiz Çekil' (2010) retrospektif sergisine tahsis edilmiş olan ikinci bölüm takip edecektir.

Bu bölümde, özellikle retrospektif sergide bulunan bazı çalışmaların değerlendirilmesi, tezin amaçlarıyla ilişkili olarak merkezi bir konuma sahiptir. Hatta metnin, bilhassa bu sergiye ve bu serginin açığa vurduğu sergileme pratikleri tartışmasına referansla Çekil'in sanatsal serüvenine yönelerek inşa edildiği söylenebilir. Bu açıdan metnin iddiası, bu sergiye alışılmadık bir retrospektif sergi niteliği kazandıran yönlerinin, yani sergide yer alan bazı heykel yerleştirmelerinin, önceki sergilenişlerinden farklı biçimlerde bu sergiye taşınmasının, tam da Çekil'in sanat anlayışına ve özellikle sergileme pratiklerine yönelik tavrına ışık tutabilecek bir değerlendirmeye temel teşkil ettiğiidir. Bir başka deyişle, bu çalışma esas olarak bu sergide yer alan belli bazı işlerin daha önceki hallerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri üzerine düşünme ve bu sebepleri Çekil'in bir sanatçı olarak tavrına ışık tutabilecek şekilde değerlendirmeyi hedeflemektedir. Hemen belirtmek gerekir ki, tezin ana bölümlerinde Çekil'in söz konusu işlerinin detaylı bir analizi aracılığıyla geliştirilen ve özellikle sanatçının sergileme eğilimlerine yönelen bu değerlendirme, onun sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrını açığa vuracaktır. Nitekim bu çalışmanın temel iddiası da, sonuç bölümünde ele alınacağı üzere, bu tavrın, Cengiz Çekil'in sergileme pratiklerindeki farklılıklar üzerine bir değerlendirme aracılığıyla ortaya çıkarılması kadar plastik sanatların anlatım dili bakımından belli imkânlar sunan bir sanatsal araştırma pratiği ve yöntemi olarak düşünülebileceğinin de gösterilmesidir. Önsözde belirtildiği üzere, bu tezin birincil hedefi, Cengiz Çekil'in yaşamı ve sanatı üzerine kapsamlı ya da tüketici bir çalışma ortaya koymak yerine onun sanat anlayışına ve özellikle

sergileme pratiklerine dair tavrına ışık tutan bir iddiayı sahiplenen ve bu iddiayı, betimleyici bir şekilde takip etmenin de ötesine geçerek mümkün olduğu ölçüde çağdaş sanat pratiklerinin önemli tartışmaları artalanında düşünmeye ya da en azından, böyle bir düşünmenin sunabileceği imkânlarla işaret etmeye yönelen bir metin oluşturulmasıdır.

Yine önsözde belirtildiği gibi Cengiz Çekil'in yaşamı ve sanatına yönelik bir inceleme olarak bu tezde, bir "soru"dan, ve bu soruyla beraber yapılan değerlendirmelerde, Çekil'in özellikle öne çıkarılan bir sergisi, 'Cengiz Çekil' başlıklı retrospektif sergisinin, hem Çekil'in daha önceki sergilerinden hem de retrospektif sergi geleneğinde oluşturulan daha önceki sergilerden farklılık gösteren yönlerden yola çıkılarak, basit, ama düşündürücü görünen bir fikri takip etmeye, ve bu sayede Çekil'in sanat anlayışına, ve özellikle onun sergileme pratiklerine dair tavrına ışık tutan bir iddia ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bahsedilen serginin farklılığına dair bilhassa dikkat çekilen nokta, Çekil'in bazı heykel- yerleştirmelerinin, önceki sergilenişlerinden farklı biçim ve hâllerde bu sergiye taşınmış olmasıdır. Dolayısıyla tezin esas olarak ilgisi, bu sergide yer alan belli bazı işlerin, daha önceki hallerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri üzerine düşünmek ve bu sebepleri Çekil'in bir sanatçı olarak tavrına ışık tutabilecek şekilde değerlendirmek yönünde gelişmiştir. Bu noktadan itibaren serginin, tezde gösterildiği yönlerden alışılmadık bir tarzda "geriye dönük" sergileme olması nedeniyle, bu sergiye referansla sanatçının geçmişine bir bakış atarak tez metni oluşturulmuştur.

Böylece Cengiz Çekil'in yaşamından ve onun sanatından, özellikle problem edilen farkı ortaya koyacak kimi detaylar seçilip, konuyu bu bakımdan sınırlandırarak ele almak tercih edilmiştir. Mesela yaşamından, onun resim ve heykel çalışmalarındaki disiplinlerarası yaklaşımını örnekleyen, genel olarak sanat anlayışının biçimlenmesini anlama açısından önem taşıyan kimi sekansları seçilmiştir. Bununla beraber Cengiz Çekil'in sanatından, onun genel bir sanat serüvenini sunarak, sınırlı ölçüde bahsedilmektedir. Sanatı bölümünde, onun gerçekleştirdiği kişisel ve toplu sergilerinden bahseden kaynaklar hakkında, belli başlı referans bilgileri sunmakla birlikte, aslen onun sanat serüvenini anlamak açısından 'Cengiz Çekil' sergisinin nasıl bir imkân sunabileceği üzerinde durmaya gayret edilmiştir. Sanatı bölümünde ağırlıklı olarak, Çekil'in ilk retrospektif sergisi

olması bakımından, sanatçı hakkındaki temel kaynaklardan birini oluşturduğu belirtilerek, retrospektif sergisi öne çıkarılmaktadır. Bu sergiden seçilen bazı çalışmaları değerlendirmenin, tezin amaçlarıyla ilişkili olarak merkezi bir konuma sahip olduğuna dikkat çekilmiştir. Kısaca bu serginin çeşitli yönlerine değinerek, bunun farklı bir retrospektif sergileme anlayışına sahip olduğu vurgulanmaktadır. Zira bu retrospektif sergide sanatçıyı saygıyla anmak adına geçmişini yeniden inşa edici bir anlayışla oluşturulan bir yaklaşım yerine, Çekil'in çalışmalarının, bir kısmının yeniden sergilenirken mekânla ilişkilendirme bakımından yeniden ele alınıp yerleştirilmiş olduğunu, bir kısmının ise farklılaşmış ve hatta önceki haline göre epey değişmiş olarak sergilenmiş olduğunu görmek mümkündür. Zaten, sergiden seçilen çalışmaları incelerken gösterildiği gibi, bunların belli ölçülerde değiştirilerek sergiye taşınmasının, tam da Cengiz Çekil'in genel olarak sanat anlayışının ve özellikle sergileme pratiklerine yönelik tavrının farklı boyutlarını açığa vurabilen bir değerlendirmeye olanak sağladığı iddiası savunulmaktadır. Kısacası, tezin başlangıç noktası diye işaret edilen sorunun, yani daha önce sergilenmiş olan heykel-yerleştirmelerinin yeniden sergilenmelerinde oluşan farkın aslında neyi görünür kıldığı şeklindeki sorununun, retrospektif sergi çerçevesinde nasıl ve ne amaçla ortaya atıldığı açıklanmaya çalışılmaktadır. Böylece seçilen çalışmaların görsel analiziyle beraber, bu serginin retrospektif sergilere dair oluşan geleneği de sorunsallaştıran boyutlarına, ve böylelikle Çekil'in sergileme pratikleri konusundaki tavrını anlamaya nasıl imkan sağladığına dikkat çekmek amaçlanmaktadır.

Bu iddia çerçevesinde, sergide yer alan belli bazı işlerin, daha önceki hallerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri ve sonuçlarına dair görsel bir analiz ve eleştiri gerçekleştirilmiştir. Bu analizde, incelenen her bir çalışma hem kendi başına bağımsız olarak, hem sergi içindeki konumuyla, hem de daha önceki sergilenme biçimiyle arasındaki farkı dikkate alarak değerlendirilmeye özen gösterilmiştir. Bu anlamda bir analiz ve yorumlama için, görsel bir çalışmaya sorulabilecek temel sorulardan başlayarak, çalışmaların her birine bir grup soru sorulmaktadır. Sorulardan elde edilen cevaplar ve bu soru-cevap sürecinde ortaya çıkan düşüncelerin bir takım değerlendirme ve yorumlarla birleştirilmesi aracılığıyla tez kapsamında seçilip incelenen her çalışma ayrı başlıklar altında ele alınmıştır. Elbette daha önceki sergilenmeleriyle ilişkilendirilen, tam da böylesi bir

karşılaştırmayı temele alan, geriye dönük bir plastik analiz için ‘Cengiz Çekil’ sergisinden seçilen bu heykel-yerleştirmeleri, tezin ana iddiasına; yani Çekil’in sanatsal sergileme pratiklerine dair bir değerlendirmenin, onun, sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrını açığa vurabildiği iddiasına uygun olarak değerlendirilmiştir. İkinci bölümün ikinci kısmında ‘Cengiz Çekil’ sergisinde görülen ‘Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri’, ‘Tabaklanmış Ceketler’, ‘Ters Görüntü’, ‘Saklı Işık’, ‘Şeyler’, ‘1200 Saat’, ‘Paramparça’ adlı çalışmalar⁷, görsel bir analiz ve değerlendirme için sırayla ele alınır. Ama, bu çalışmaların, tezin temel iddiasına ilişkin ortak bir perspektiften fakat ayrı başlıklar halinde, yani kendi başlarına değerlendirildiği bu bölümde elde edilen bulguların yeniden değerlendirilmesi ve Çekil’in heykel-yerleştirmelerinden yola çıkılarak onun özellikle hazır ve buluntu nesneyi kullanarak oluşturduğu anlam evreniyle ulaştığı metaforik anlatım diline ve yerleştirmeyi heykele ait bir teknik olarak kullanımıyla ilgili tavrına ilişkin bir sonuca ulaştırılması, son bölümde, yani “Sonuç” bölümünde gerçekleştirilecektir.

Yapılan analizde retrospektif serginin bütünlüğü içinde örneğin, sergide ayrı birer mekân tahsis edilmiş, ‘Ters Görüntü’ ve ‘Saklı Işık’ adlı çalışmaların arasında bir bağ kurulabildiği düşünülerek, ana galeri mekânında bulunan diğer çalışmaların bu aralıkta değerlendirilebileceği belirtilir. Böylece serginin tamamı, İstanbul’da bu muhite yapılan bir yerleşim halinde algılanabilmektedir. ‘Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri’ adlı çalışmanın, Çekil’in sanat serüveninde, geçmişi bugüne bağlayan bir çalışması olmak bakımından sergide öne çıktığı vurgulanmaktadır. Ayrıca bu çalışma, Çekil’in sanat anlayışının köklerine ışık tutan bir çalışmadır. Zira onun çalışmaları bağlamında sık görüldüğü üzere, matematikte sayılarla ve dilde kelimelerle oluşturulan sembolik soyutlama dilinin daha karmaşık metaforlar üretme potansiyeli, görsel bir çalışmada buluntu ve hazır nesnelere oluşturulmaktadır. ‘Tabaklanmış Ceketler’, Çekil’in Paris yıllarındaki bazı çalışmalarıyla Türkiye’ye dönüşte gerçekleştirdiği kimi çalışmalarını, insan figürünün yokluğu ile (buluntu nesnenin Çekil’in çalışmalarında öne çıkışını figürün bu yokluğuna bağlantılı olarak) ele alınabilecek bir izlekte değerlendirilebilir. ‘Şeyler’, Çekil’in, eşyayı niteliksiz

⁷ Bahsedilen çalışmalar bu sergide yer alan onbeş çalışma arasından tezde değerlendirilmek üzere seçilen çalışmalardır. Bahsedilen tüm çalışmalara ait fotoğraflar ektedir.

bırakıp çalışmalarına katma eylemini, onun, çalışmalarını üretim ve isimlendirme aşamalarında birlikte düşündüğü unsurları açık eden bir çalışma olarak vurgulanabilmektedir. ‘Şeyler’ ve ‘1200 Saat’ çalışmalarının iki farklı sergilenme haline değinirken, Çekil’in çalışmalarını yerleştirdiği mekânla ilişkili olarak sergileme yöntemlerinde değişim arayışına dikkat çekilebilir. Bu iki çalışmada, yeniden sergilenişte fark edileceği üzere, hem birimlerin dizilimiyle, hem de önceki sergilenişten farklı olarak mekâna yerleşimdeki değişikliklerle, seyirliği çoğalan, izleyeni yaklaştırmaya davet eden sergileme biçimini tercih eden Çekil’in, bu çalışmaların etkisini güçlendirdiğini vurgulanmıştır. Bunların yanında Çekil’in ‘Paramparça’ isimli çalışmayı, bir önceki sergilenişinden sonra, ‘Cengiz Çekil’ sergisine atölyesinde sakladığı biçimde, doğrudan galeriye taşımayı tercih ettiğini belirtilmektedir. Böylelikle bu çalışmanın önceki sunumdaki öneriminden, şimdiki sunumuna bağlanan bir araştırma sürecini, bir nevi kanıt niteliğinde öne süren Çekil’in, aynı çalışmanın bir varyasyonunu üretmedeki ustalığı, onun çalışmalarını sergileme pratiklerine geriye dönük bakışı öne çıkarılarak vurgulanmıştır. ‘Paramparça’ adlı çalışmanın değerlendirilmesi sonucunda Çekil’in galeri mekânını, aynı zamanda atölyedeki sanatsal araştırma süreçlerinin ve çalışmaların bu süreçteki dönüşümünün sergiye taşındığı, belgeleme ve sunum arasında ilişki kuran, bir ortam olarak düşündüğü gösterilmiştir.

Bu çalışmalarda izlendiği gibi, özellikle Paramparça adlı çalışmada doğrudan örneklendiği üzere, Çekil’in incelenen çalışmalarında galerinin işlevi, atölye pratikleri dışında sanatçının araştırmalarına yönelik bir mekân oluşturmaktır. Tezde görsel analize konu olarak seçilen tüm bu çalışmalar, öne sürülen iddiayı açımlayan yönleri bakımından her bir çalışmada teze dair iddiaları araştırma arayışıyla değerlendirilmektedir. Bu sırada ‘Cengiz Çekil’ sergisinden seçilip incelenmiş bu çalışmaların bir kısmının, yeniden sergilenirken mekânla ilişkilendirme sonucu, örneğin ‘1200 Saat’ gibi, biçimsel değişikliğe uğrayarak yerleştirilmiş olduğu, bir kısmının ise, örneğin ‘Paramparça’ gibi, yapısal olarak farklılaşmış ve hatta önceki haline göre, epey değişmiş olarak sergilendiği gösterilmiştir. Nitekim bu yolda gerçekleştirilen bütün değerlendirmelerin ortak olarak işaret ettiği nokta, en temelde, Çekil’in, ürettiği her çalışmayı, aradan ne kadar süre geçerse geçsin, yeniden ele alarak düşünüp değerlendirmekten ve böylece gerekli gördüğü değişiklik

ve gncellemeleri yapmaktan geri durmayan, bir sanatsal tutuma sahip oluğudur. Bu sırada ortaya çıkan bir başka nokta, Çekil'in çalışmalarında, yıllarla ilişkili olarak pek göze batmadan kendini hissettiren, çalışmaların isimlendirilmesi tutumu, asıl olarak sergileme pratiklerinin incelenmesinde kendini göstererek ortaya çıkmaktadır. Yani onun çalışmaları, bu çalışmaların sergilenme pratiklerine bağlı olarak isimlendirilmektedir. Bununla beraber her çalışmaya ister istemez işin isimlendirilmesinde bir unsur olarak çalışmanın sergileme tarihleri de katılmaktadır. Ayrıca, çalışmalarını üretme yöntemleriyle ilgili Çekil'in de belirttiği gibi bu çalışmaların bazıları "yeri ve zamanı geldiğinden" dolayı retrospektif sergide de önceki sergilenişlerinden başka şekilde gündeme getirilmiştir. Bu anlamda kanımca 'Cengiz Çekil' sergisi, retrospektif bir nitelik taşımakla beraber sanatçının 10. kişisel sergisi olma yönüyle de öne çıkmaktadır.

Çekil'in bu sergide izlenebilen, sergileme mekânlarını böyleli araştırmalarının deneme mekânına dönüştüren sanatsal yönelimi, onun, sergileme pratiklerine yönelik araştırma yöntemine işaret etmekte yeterli bir bağlam oluşturur.

Böylelikle sonuç bölümünde, Çekil'in 2010 retrospektif sergisindeki heykel-yerleştirmelerinin önceki hallerinden farklı olarak sunulması; bu değişiklikleri ve yeniden düzenlemeleri değerlendirirken, tüm bunlar, onun denemeci, araştırmacı tavrının ve sürekli, plastik anlatım dilini mekânla birlikte geliştirmeye, çeşitlemeye çalışan bir sergileme pratiğini benimsediğinin işaretleri olarak okunmuş ve bu işaretler görünür kılınmaya çalışılmıştır. Mesela çalışmaların izleyici ve katılımcı özne arasında dinamik bir etkinlik-edilginlik ilişkisini ortaya koymakla kendi seyircisini talep eden ve onu kışkırtan yönleri vurgulanmıştır. İşlerin buldukları mekânla girdikleri ilişkileri ve bu çalışmaların isimlendirilmesine dikkat çekilmiştir. Ayrıca Çekil'in, yeniden sergilenişte çalışmaların işaret ettiği anlam katmanlarının yenilenişi üzerine düşünömlerine yer verilmiştir. Onun heykel-yerleştirmelerinde yaptığı gösterilen farklılıkları göz önünde bulundurmasıyla kendi sanatsal pratiklerine yönelik geriye dönük bakışı öne çıkarılmıştır. Hatta galeri mekânına ticari anlamda kullanımdan farklı bir işlev yükleyişi ve burayı geçmiş çalışmalarından yola çıkarak daha sonra gelecek çalışmaları için yeni önermelerde bulunmayı tercih ettiği bir araştırma alanı olarak değerlendirmesine işaret edilmiştir.

Bu açıdan Çekil'in önceden sergilenmiş heykel-yerleştirmelerinde galeri mekânıyla birlikte yeniden düşünerek geliştirmeye, çeşitlemeye çalışan bir sergileme pratiğini benimsemesi, onun, heykelin anlatım olanaklarına ait bir teknik olması bakımından yerleştirmeyi, kendi plastik anlatım dilinin ve sergileme pratiklerine yönelik tavrının ayrılmaz bir parçası haline getirdiği anlamına gelir. Bununla birlikte Çekil'in buluntu ve hazır nesnelere heykel-yerleştirmelerinde malzeme olarak kullanım ve sergileme tavırları onun heykelin plastik anlatım diline ait olanakları metaforik çağrışımlara gebe bir sembolik dil evreni oluşturarak genişletme arayışına işaret eder.

Başta belirtildiği üzere Türkiye'de günümüz sanat ortamında çalışan ve dünyadaki çağdaş gelişmeleri takip eden her heykeltıraş gibi, Çekil'in de kendi coğrafyasında yakın geçmişin getirdiği bir takım açmazları sorgulamaya girişmek durumunda kaldığı sanatçı tarafından dile getirildiği gibi onun çalışmalarını takip edenlerce de gözlenebilen bir gerçektir. Bu çerçevede Çekil'in, Türkiye gibi üniter bir ulus-devlet anlayışının hâkim olduğu ve sıkıntılı bir modernlik geçmişi olan bir ülkede yaşayan bir sanatçı olarak heykelde anıtsal niteliği vurgulamanın sebepleri üzerine sanatsal bağlamda sorgulamalar içeren çalışmaları bulunan, anahtar isimlerden birisi olduğuna dikkat çekilmişti. Dolayısıyla, Türkiye toplumsal tarihinde 1970 ve 1980'lerin dramatik dönüşümlerine karşılık gelebilecek bir şekilde sanatta yeni görsel ve biçimsel tanımlar arayan Cengiz Çekil'in çalışmaları Türkiye coğrafyasında günümüz sanatının temel sorunlarını anlamlandırmak açısından da önemlidir. Çekil'in sanatsal tavrı, Türkiye'de icra edilen sanatı izlemek ve anlamlandırmak, günümüz Türkiye'sinde halen önemini kaybetmemiş sanatsal gerilimleri daha iyi algılayabilmek ve yerel/evrensel, gelenek/yenilik gibi bir takım ikiliklerin ötesine geçebilen bir dil oluşturmanın imkânları üzerine düşünmek açısından da önemli bir örnek oluşturur. Elbette bu tartışma, daha geniş bir bağlamda, Türkiye sanatında modernliğin görünümleriyle ilgili bir tartışma olarak bir başka incelemede ele alınmak durumundadır.

şimdi gelinen noktada, tezde Çekil'in, sergileme pratikleri üzerine güçlü ve sürekli bir düşünüşe işaret eden sanatsal tavrının, onun çalışmalarına yönelik gerçekteştirilecek bir görsel analiz işığında düşünülmesi, onun sanatsal üretim mantığının daha açık bir şekilde değerlendirilmesine olanak sağlar. Sonuç olarak,

Çekil'in sanatsal tavrının sorgulanması ve onun sanatsal üretim ve sergileme pratikleri bakımından açtığı olanakların gösterilmesi, Türkiye'de plastik sanatların kendine özgü sorunlarının çağdaş boyutları içinde tartışılması için önemli bir kaynak da teşkil etmektedir. Özetle, sergileme pratikleri bağlamında ve plastik anlatım dili kullanımında bir yöntem oluşturan kimi unsurları; Çekil'in seçilen sergi ve çalışmalarında ortaya koymak, sanatçıyla ilgili sanatsal araştırma yöntemi öneren bir tavır olması bakımından önemlidir. Bu tezde, Çekil'in üslubu, sanatsal üretim süreçleri, seçimleri gibi yönelimlerinin, tam da onun sanatsal pratiği ele alışı nedeniyle, sanat alanındaki pratik araştırma süreçleri için yol gösterici bir tavır ve yöntem olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılacaktır.

Sonuçta Çekil'in sergileme pratikleri üzerine bir değerlendirme aracılığıyla, onun sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrının farklı boyutlarının açığa vurulmasını üstlenmiş olan bu çalışma, bu sanatsal tavrın, plastik sanatların anlatım dili bakımından belli imkânlar sunan bir sanatsal araştırma pratiği ve yöntemi olarak düşünülebilmesi yoluna ışık tutmaya çalışmıştır.

1. BÖLÜM: CENGİZ ÇEKİL'İN YAŞAMI

Cengiz Çekil, 1976'da Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul ve İzmir'de geçirdiği yaşamında sanat çalışmalarını ve üniversite öğretim üyeliğini sürdürmüştür. Halen İstanbul'da yaşayan Çekil'in sanat hayatına yönelik bir kronolojik yaşamöyküsü tezin ekler bölümüne konulmuştur.

Elbette Çekil'in yaşamında yer alan bazı kesitlere dair bu bölümde bahsedilecek kısa sunumdan, onun yaşamı ve sanatı arasındaki ilişkiler üzerine kapsamlı bir anlatım beklenemez. Ama daha önce de belirtildiği üzere, bu bölümde esas olarak Çekil'in yaşamının, onun sanat anlayışının biçimlenmesinde etkili olan bazı yönlerine tezin amaçlarına hizmet ettiği ölçüde değinilmesiyle yetinilmiştir. Dolayısıyla bu bölümün, esas olarak onun doğrudan sanat yaşamına odaklanan ve sanatsal sergileme pratiklerine ilişkin özgün konumunu belli eserlerinin değerlendirilmesi yoluyla açığa çıkarmaya çalışan metnin şimdi geçilecek olan bölümüne, "Cengiz Çekil'in Sanatı", belli ipuçları temin eden, yani bir zemin sağlayan, bir geçiş ya da hazırlık bölümü olarak görülmesi mümkündür.

Zira bu bölümde Cengiz Çekil'in yaşamı, onun sanatsal serüvenindeki önemli anlara işaret etmek ve sanatsal üretim alanındaki etkilerini ortaya koymak üzere sınırlı bir şekilde ele alınacaktır. Dolayısıyla Çekil'in yaşamından, sadece onun sanatçı kişiliğinin ortaya çıkması ve sanata yaklaşımı konusunda ipuçları edinmek üzere belli kesitler sunmakla yetinilecektir. Bu kesitler, sanatçının ilk gençliğinden başlayıp sanatsal olgunluk sürecine dek kronolojik bir sıra içinde ele alınmıştır. Ama Çekil'in kapsamlı bir hayat hikâyesi yerine, sadece onun yaşamında tezin hedefi ve gidişatı açısından önemli görülen iki durağa işaret edilme yoluna gidilmiştir. Zira sanatçıyla ilgili ana kaynaklardan birini oluşturan Necmi Sönmez'in incelemesinden (Sönmez, 2008) de yola çıkılarak Çekil'in sanatsal ifade biçiminin oluşumunda iki önemli kırılma anı tanımlanabilir. Nitekim "Yatılı Okul Yılları ve Öğretmenlik Deneyimi" başlıklı birinci alt bölümde, Çekil'in resim çalışmalarıyla yoğun geçen yatılı okul yılları ve Çekil'in sanat üzerine düşüncelerine önemli bir zemin sağlayan öğretmenlik deneyimi konu edilmiştir. "Üniversite Deneyimi ve Yurtdışı Yılları" başlıklı ikinci alt bölümde ise genel olarak, onun olgun çalışmalarına zemin oluşturan üniversite deneyimi ve daha özel olarak ise bu sırada aldığı bir yurtdışı bursu sayesinde Fransa'da geçirdiği yılların sanat anlayışının biçimlenmesinde etkili olan yönleri üzerinde durulacaktır. Sonuç olarak bu bölümde, Çekil'in benimsediği ekoller, katıldığı oluşumlar ya da yaklaşımlar tezin ana iddiasına ve gidişatına hizmet ettiği ölçüde konu edilecektir ve dolayısıyla esas olarak onun doğrudan sanat yaşamına odaklanan sonraki bölüme belli dayanaklar sağlayan bir geçiş bölümü niteliği taşıyacaktır.

1.1 Yatılı Okul Yılları ve Öğretmenlik Deneyimi

Yatılı okul yılları ve öğretmenlik deneyiminin tezin gidişatı açısından önemi, Çekil'in de kendisiyle yapılmış bir röportajda belirttiği üzere, onun bireysel gelişim sürecinin başlamasına dair ipuçlarının bu süreçte bulunmasından ileri gelir (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 2).

Henüz ilkokuldayken portre çalışmaya başladığını anlatan Çekil için, yatılı okul deneyimi, onun sanatsal gelişiminde önemli bir yere sahip olan, kendi kendine araştırıp öğrenme ve öğrendiklerini hayata geçirme yetisini kazanma açısından verimli bir ortam teşkil etmiştir. Nitekim Necmi Sönmez'le yapılan bir röportajında

kendisi de o zamanlardan, mesela Van Gogh hayranı bir resim tutkunu olduğundan ve sürekli olarak desen ve yağlıboya çalıştığından, özellikle manzara resmi yapmaktan keyif aldığından bahseder (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 3). Bu açıdan yatılı öğretmen okulu deneyimi, Çekil'in kişisel eğilim ve yönelimlerini ortaya çıkaran bir zaman dilimi olarak, onun sanatçı kişiliğinin oluşumunun başlangıçlarına ışık tutar.

Çekil, yatılı okulu bitirdikten sonra ise öğretmenliğe başlamıştır. Bundan sonra öğretmenlik onun yaşamının günümüze kadar ayrılmaz bir parçasını oluşturacaktır. Öyle ki sanat alanında deneyimlerini paylaşmak ve öğretim vermek, Çekil'in araştırmacı bir sanatçı olarak çalışmalarını sürdürmesiyle yakından ilişkili olarak görülebilir. Hatta onun açısından öğretmenlik deneyimi bir sanatçıyı kaçınılmaz olarak sanatın ne olduğu üzerine derin bir düşünümeye sevk eden bir deneyim olarak görülebilir. Bir başka deyişle, Çekil için öğretmenlik deneyimi, sanatsal anlamda yaptıklarını farklı bir anlamda düşünmeye, öğretilen bir şey olarak sanatı sorgulamaya yönelik itici bir güç oluşturması bakımından önemli olmuştur. Zira böyle bir tecrübenin sanatçıyı, bildiklerini aktarabilmek üzere daha iyi anlamaya çalışmasına ve pratikle edinilen bir kazanımı bir başkasına aktarmak adına sürekli yeniden yorumlamalara girişmesine sevk ettiği düşünülebilir. Yani öğretim tecrübesi, öğretilenin niteliği üzerinde düşünmeyi besleyen bir deneyimdir. Çekil için tüm bunlar desen ve resim üzerine, disiplinlerin ilişkileri üzerine kafa yormaya dair önemli adımlar oluşturmuş ve onun sanatsal yaşamında, aşağıda Çekil'in sanatsal sergileme pratiklerine yönelik araştırmacı tavrında görüleceği üzere, önemli izler bırakmıştır.

Çekil, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde üniversite eğitimini 1965-1968 yılları arasında tamamlamış ve 1970-1975 yılları arasında Paris Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Heykel Bölümü'nü bitirmiştir. Dolayısıyla şimdi onun yaşamında, sanatsal anlayışının biçimlenmesi açısından ikinci önemli kesiti teşkil eden üniversite deneyimi ve bu deneyimin bir parçası olarak Fransa'da geçirdiği yıllar konu edilecektir.

1.2 Üniversite Deneyimi ve Yurtdışı Yılları

Çekil'in yaşamındaki bu dönem, heykele dair yaklaşımlarını belirleyen ve temel sorgulamalarını gerçekleştirdiği, ilk kişisel sergileriyle sanat alanına ilişkin tavrını ortaya koyduğu bir zaman dilimi olduğu için, onun genel olarak sanat anlayışının biçimlenmesini anlamak açısından önem arz eder. Çekil'in üniversitede çalışmalarını ürettiği 1960'lı ve 1970'li yıllarda, dönemin çoğu sanatçısının çalışmalarının, tanımlanmış sanat disiplinleri içinde yer almadığı görülebilir. Özellikle o dönem Avrupa ve Amerika'da izlenebilen birçok sanat çalışmasının, açıkça tanımlanmış sanatsal pratiklerin, teknik sınırları belli disiplinler yapılarının sınırlarından uzak durmaya çalıştığını; görsel sanatların ortak sorunlarının de ötesine geçen disiplinler üstü bazı problemler etrafında dolaşmakta olduğunu söylemek mümkündür. 1960'ların sonlarında Gazi Eğitim'deki üniversite yılları bu anlamda bir duyarlılığın Çekil'de açığa çıktığı zaman dilimi olarak görülebilir (Sönmez, 2008). Dahası Gazi Eğitim Enstitüsü'nün bu dönemde, plastik sanatlar öğrenimi açısından çok da geleneksel olmayan bir sanat eğitimi verdiğini biliyoruz. Örneğin Gazi Eğitim Enstitüsü'nde o dönemde okumuş Hasan Pekmezci kendisiyle yapılan röportajda Gazi'nin özellikle 1963'ten sonra ve 1968-1970'e dek avantajının her tür anlatım ve tekniği uygulama imkânı ile çeşitli alanları tanıma, yeri geldiğinde bunlarla kendini ifade etme fırsatı sunmak olduğunu belirtir. (Bek, 2007, s. 527). Nitekim Çekil de bir röportajında Gazi'de bulunduğu dönemdeki çalışmalarından şöyle bahseder: "Gazi Eğitim üçüncü sınıftayken de sürekli resmi sorgulayan farklı işler yaptım. Mesela tuval üstüne desen çizerek resim yaptım. Sadece siyah ve beyazı kullanarak resimler yaptım. (...) Gazi Eğitim'de okurken de sürekli yaptığı işi sorgulayan, araştıran bir yanım vardı." (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 8).

Üniversitede sanatında kişisel yönelimleri ve araştırmaları yoğunluk kazanan Çekil, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezuniyeti sonrası iki sene Van'da öğretmenlik yaptıktan sonra 1970'te Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla Paris'e gitmiştir. Çekil'in resim ağırlığında başlayan sanatsal pratiklerini ve sanatı sorgulama girişimlerini, Fransa'da 1970'lerin sanat ortamında, yani bu konudaki sorgulamaların güçlü bir şekilde teşvik edildiği dönemde, heykelle sürdürdüğü söylenebilir. Sanatsal problemleri ısrarlı bir şekilde takip etme hevesi, gördükleriyle yaptıkları üzerinde düşünme tutkusu ve bunları sanatsal pratiğine yansıtma

alışkanlığı Çekil'in daha sonra öğrencilerine defalarca söylediği, “aklına takılanı yapıp ondan kurtul”, tavsiyesinde somutlaşır. Onun genel çalışma prensipleri, geleneksel desen-resim-heykel pratiklerinin sınırları üzerine yoğunlaşan bir sanatçının bu alanları sorgulama çeşitliliğini yansıtır. Bu çeşitlilik, disiplinler arası ilişkileri sorgulama yöneliminde; kaçınılmaz olarak mekân ve zamanla girilen ilişki ve fotoğraf ile sinemaya açılan işlerinde kendini gösterir.

Sonuçta Avrupa sanat dünyasının hareketli ortamlarından biri olan Paris'e yolculuk ve orada geçirilen verimli zaman dilimi, Çekil için sanatsal duruşunu her açıdan sorgulamaya adanmış bir evre olmuştur. 1970'li yılların ortasında sanat alanında kendini bulan birçokları gibi o da kendi sanatsal pratiklerini sorgulama girişimlerine soyunmuştur. Bu anlamda sanatçının çalışmalarının üslup ve anlatımındaki olgunlaşma onun bu dönem çalışmalarını ele alan Necmi Sönmez'in kitabından da takip edilebilir (Sönmez, 2008).

Böylece Cengiz Çekil'in sanat pratikleri belirlenmiş disiplin ve mecralarla sınırlı kalmaz. O, henüz 1970'li yılların ortasında “sanat pratiğini kabul gören malzemelerden arındırmış[tır]” (Salt - Cengiz Çekil, 2012). Sanatçı, Avrupa'da bulunduğu yıllardaki deneyiminin önemli yönlerine ışık tutan bir röportajında 1974'te Beuys'la tanışmasının ve onun sanatını takip etme olanağı bulmasının kendisi için çok değerli ve aktarılmaya değer bir tecrübe olduğunu söyler (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007). Beuys'un sanatın iyileştiriciliği ve sanatın toplumsal düşünümüne ve söz kurmaya yönelik bir araç olabileceği düşüncesi Çekil'i etkilemiştir. Dolayısıyla Beuys'un sanatını anlamaya yönelik çalışmalarının, Çekil'in 1974-75 yıllardaki sanatsal deneyimleri üzerinde belirleyici olduğu görülebilir. Nitekim Çekil Beuys'un, Duchamp'la birlikte, kendi için çağdaş sanatın iki nirengi noktasından birisi olduğunu söyler: “Bu iki sanatçıyı ve yaptıklarını anlamaya, onların işlerini görmeye, onlar üzerine düşünce geliştirmeye ve kendi işlerimi onların üzerinden sınamaya çalıştım.” (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 14). Çekil, özellikle Paris'te, içinde bulunduğu ortamda bir gezgin olmanın da verdiği özgürlükle ve Duchamp'ı ve Beuys'u iyi anlamış bir tavır sergileyerek, işlerinde yerleşik günlük yaşamda kullanılan nesne ve malzemelerle geleneksel olmayan, alışılmadık bir ilişki geliştirmeye başlamıştır.

II. BÖLÜM: CENGİZ ÇEKİL'İN SANATI

Bu bölüm, “Cengiz Çekil’in Sanat Serüveni” ve “Cengiz Çekil (2010) Sergisi” başlıklı iki alt bölümden oluşmaktadır. Aslında ilk alt bölüm, Çekil’in sanat serüveninin genel bir sunumu olmaktan ziyade onun 2010’da Rampa’da açılan sergisine ve özellikle bu sergide yer alan bazı işlerine yönelik ikinci alt bölümde gerçekleştirilecek değerlendirmelerin başlangıç noktasını, temel yönelimini ve hedefini ortaya koymaya yönelik bir bölüm olarak görülebilir. Nitekim bu bölümde, esas olarak Çekil’in sanat serüveni ve bu serüveni anlamak açısından ‘Cengiz Çekil’ (2010) sergisinin nasıl bir imkân sunabileceği belirginleştirilmeye çalışılacaktır. Daha önce de dikkat çekildiği gibi, tezin başlangıç noktasını da retrospektif sergide yer alan belli bazı işlerin daha önceki hallerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri üzerine düşünme ve bu sebepleri Çekil’in bir sanatçı olarak tavrına ışık tutabilecek şekilde değerlendirme çabası oluşturmuştur. Bu açıdan ilk alt bölüm, Çekil’in sanat serüvenine dair kişisel ve toplu sergilerinden bahseden kaynaklar hakkında belli bilgileri sunmakla birlikte aslında tezin temel iddiasının ortaya konulmasına hizmet etmektedir. Bu bölümü ise Çekil’in bu sergide yer alan çalışmalarından söz konusu iddiayı destekleyen işlerinin detaylı bir analizi aracılığıyla geliştirilen ve özellikle sanatçının sergileme eğilimlerine yönelik bir değerlendirme gerçekleştirilecektir. Ama Çekil’in belli çalışmalarının, tezin temel iddiasına ilişkin ortak bir perspektiften ama ayrı başlıklar halinde, yani kendi başlarına değerlendirildiği bu bölümde elde edilen bulguların yeniden değerlendirilmesi ve sonuca ulaştırılması son bölüme, “Sonuç” bölümüne, bırakılacaktır.

2.1. Cengiz Çekil’in Sanatsal Serüveni

40 yıllık sanat yaşamını kişisel ve toplu sergilere katılarak Türkiye sanat ortamlarında geçirmiş üretken sanatçılardan biri olan Cengiz Çekil ilk retrospektif sergisini İstanbul’da Rampa Sanat Galerisinde 2010 yılında açmıştır⁸. Bu sergi aynı

⁸ Wilson-goldie İstanbul’da açılan Rampa sergisinden onun ilk sergisi diye bahsederken herhalde retrospektif niteliğindeki ilk sergisinden bahsetmektedir (Wilson-Goldie, Private pleasures - The National, 2010).

zamanda onun sanat hayatındaki onuncu⁹ kişisel sergisi; İstanbul'daki dördüncü kişisel sergisidir¹⁰. Bu sergi sonrasında Çekil'e ilişkin, Türkiye'nin, hakkında en az yazılıp çizilmiş, az tanınan, saklı kalmış sanatçısı değerlendirmeleri yapılmıştır (Wilson-Goldie, Review - Cengiz Çekil, 2010). İstanbul'da düzenlenen geriye dönük toplu seçkilerde¹¹ ve bu seçkilerden yola çıkılarak oluşan yayınlarda adının geçmeyişi nedeniyle bu gizemin bir sebebine kolaylıkla işaret edilebilir. Buna karşılık, Çekil'in basit bir şekilde, saklı kalmış, görünür olmayan bir sanatçı olarak değerlendirilmesi yanıltıcı olabilir. Çünkü onun sanat yaşamı süresince düzenli olarak İstanbul'daki toplu sergilerde -özellikle 2002'den itibaren katıldığı yurtdışı¹² sergilerinde, ardından 11. İstanbul Bienali (2009), Arter Starter (2010) gibi toplu sergilerde- çalışmalarının bulunduğu ve İstanbul sanat dünyasında, onun sanat yaşamı ve çalışmaları hakkında yayınlar yapılmış olduğu göz ardı edilemez. Bu sırada Vasıf Kortun'un girişimiyle kurulan SALT Araştırma Sanatçı Arşivleri'nde Sezin Romi tarafından bir Cengiz Çekil arşivi oluşturulmuştur. Böylece Çekil yaklaşık 2008'den beri hakkında yayın yapılan, çalışmaları bilinen bir İstanbul sanatçısı olarak şehrin ve uluslararası sanat dünyasının görünür, bilinir diğer isimleri arasında yer almaktadır. Artık Türkiye'deki güncel sanat için kilit bir isim olarak anıldığını açık bir şekilde söylemek mümkündür (Sorokina, 2012). Çalışmaları

⁹ Sanatçının retrospektif sergisinden önce 'Réorganisation pour une Exposition' (1975) Paris, La Métronome; 'Ele Geçirilmiş Mektuplar' (1978) İstanbul, Taksim Sanat Galerisi; 'Düzenleme No:2' (1986) İzmir, Türk-Amerikan Derneği; 'Sergileme/Yerleştirme'(1994) İzmir, Şantiye Sanat Galerisi; 'Yerleştirme 96' (1996) İzmir, İletişim Sanat Galerisi; 'Şeyler' (1998) İzmir, Mazhar Zorlu Sanat Galerisi; 'Mumlamalar' (1999) İzmir, İletişim Sanat Galerisi; '1200 Saat' (2005) İstanbul, Galeri X; 'Saat Kaç?' (2008) İstanbul, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiş dokuz kişisel sergisi bulunur.

¹⁰ İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde 1978'de 'Ele Geçirilmiş Mektuplar'; Galeri X'de 2005'te '1200 Saat'; Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde 2008'de 'Saat Kaç?'; Rampa İstanbul Sanat Galerisi'nde 2010'da 'Cengiz Çekil', sanatçının İstanbul'da bugüne dek açtığı kişisel sergilerdir. Ayrıca Rampa'da açılan sergi, onun ikinci küratörlü kişisel sergisidir. İstanbul'da açtığı kişisel sergilerden 'Saat Kaç?' René Block küratörlüğünde süregelen güncel sanat sergileri dizisi "İstiklâl Serüveni"nin yedincisidir. Rampa'daki 'Cengiz Çekil' sergisi ise Vasıf Kortun küratörlüğünde açılmıştır.

¹¹ 2006'da İstanbul Modern'deki 'Bellek ve Ölçek', 2008'de Santral İstanbul'daki 'Modern ve Ötesi' gibi iki geriye dönük Türkiye plastik sanatları seçkisinde Cengiz Çekil'in çalışmaları yer almamıştır.

¹² Sanatçının 2002-2009 yılları arasında katıldığı yurtdışı sergileri: '40 Years: Fluxus and After' (2002) Kunstsommer (Wiesbaden / Almanya); 'In The Georges of The Balkans' (2003) Kunsthalle Fridericianum (Kassel / Almanya); 'Love it or Leave it' (2004) 5. Cetinje Bienali (Cetinje / Karadağ); '... With All Due Intent' (2004) Manifesta 5 (San Sebastian / İspanya); 'The School, The Work, The Family' (2009) Gallery Nova (Zagreb / Hırvatistan); 'Made in Turkey' (2009) Ernst Barlach Museum (Wedel / Almanya).

uluslararası sergilere ve müze koleksiyonuna¹³ girmiş bir sanatçı olarak Cengiz Çekil, 2013 senesi itibarıyla çalışmalarına halen İstanbul'da devam etmektedir.

Bu çerçevede sanatçının 2010'da İstanbul Rampa Sanat Galerisi'nde açılan retrospektif sergisi, onun ilk retrospektif sergisi olması bakımından sanatçı hakkındaki temel kaynaklardan birini oluşturur. Bu sergideki çalışmaların değerlendirilmesinin, tezin amaçlarıyla ilişkili olarak merkezi bir konuma sahip olduğuna dikkat çekilmiştir. Çünkü tezin temel iddiası, bu sergiye alışılmadık bir retrospektif sergi özelliği kazandıran birtakım yönlerinin, yani sergide yer alan bazı heykel yerleştirmelerinin, önceki sergilenmelerinden farklı şekillerde -detaylı incelemeler sırasında görülebileceği gibi belli ölçülerde değiştirilerek- bu sergiye taşınmasının, tam da Cengiz Çekil'in genel olarak sanat anlayışının ve özellikle sergileme pratiklerine yönelik tavrının farklı boyutlarını açığa vurabilen bir değerlendirmeye olanak sağladığıdır. Dolayısıyla bu iddia çerçevesinde seçilmiş olan çalışmaların incelenmesi ve değerlendirilmesine ayrılmış olan bir sonraki bölümde, öncelikle bu sergide yer alan belli bazı işlerin daha önceki hallerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri ve sonuçlarına dair görsel bir analiz ve eleştiri gerçekleştirilecektir. Bu analizde, incelenen her bir çalışma hem kendi başına bağımsız olarak, hem sergi içindeki konumuyla, hem de daha önceki sergilenme biçimiyle arasındaki farkın dikkate alınmasıyla değerlendirilecektir. Elbette bu değerlendirmelerden önce, değerlendirilen çalışmaların seçildiği serginin bütünlüğü içinde ele alınması, yani iddia edildiği gibi farklı bir retrospektif sergileme anlayışına sahip olup olmadığı ve böylece retrospektif sergilere dair oluşan geleneği de sorunsallaştıran galeri, küratör, sanatçı üçlüsünün bu sergide nasıl bir araya geldiği konuları üzerinde durulması gerekmektedir.

2.2. 'Cengiz Çekil' (2010) Sergisi

'Cengiz Çekil' (2010) sergisi İstanbul'da 2010 yılında yeni açılan Rampa Sanat Galerisi'nde Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Bu sergide Çekil'in 15 çalışması sergilenmiş, bunlardan yedisi tez kapsamında Çekil'in tavrına

¹³ Daha önce 2009'da 11. İstanbul Bienali'nde sergilenen 'Günce' (1976) adlı çalışma, 2011'de MOMA(Museum of Modern Art)'da düzenlenen 'I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing' (Hala Yaşıyorum: Güncel Çizimde Siyaset ve Günlük Yaşam) başlıklı sergide yer aldıktan sonra müzenin koleksiyonuna kalıcı olarak dâhil edilmiştir.

ışık tutan çalışmalar olmak bakımından inceleme konusu edilmiştir. Sergide sanatçının, 2010'dan geriye 1974'e, otuz altı yıllık bir zaman dilimini kapsayan süreçteki çalışmalarında ortaya çıkan sanatsal eğilimleri izlenebilir¹⁴. Bu açıdan serginin, sanatçının ilk dönem çalışmalarından başlayarak günümüze dek uzanan işlerden bir seçki ortaya koyduğu söylenebilir. Böylece bugüne kadar farklı mekân ve zamanlarda, başka koşullar altında sunulan yapıtlar, bu sergiyle beraber aynı zaman diliminde ve bir galeri mekânı bağlamında bir araya gelmiştir. Bununla birlikte Wilson-Goldie'nin sergiye dair yazısında bu serginin özellikle kitabına uygun bir retrospektif sergi olmadığına altının çizilmesi manidardır (Wilson-Goldie, Review - Cengiz Çekil, 2010). Çünkü retrospektif bir serginin az çok nasıl olması gerektiği bellidir. Bir sanatçının çalışmaları, bu çalışmaların mümkün olduğunca geçmişteki sergileme düzeniyle yeniden oluşturulur. Küratörün böyle bir sergide ana amacı geriye dönük bakışı iyi oluşturulmuş bir tarihsel seçkiyle canlandırmaktır. Fakat 'Cengiz Çekil' (2010) sergisinde küratör Vasıf Kortun'un tavrı sanatçı ile bir anlamda işbirliği içindedir. Zira sergi, Wilson Goldie'nin de belirttiği gibi, bir sanatçıyı saygıyla anmak adına geçmişi yeniden inşa edici bir anlayışla tekrar kurulmamıştır (Wilson-Goldie, Review - Cengiz Çekil, 2010). Böylece sergiye gelen bir katılımcı, sanatçının bu sergide yer alan çalışmalarının her birinin önceki sergilenişinden ne açılardan farklı olduğunu sorarak onlarla yeni bir ilişkiye girebilmektedir. Ortaya çıkan sergi, ilgi çekici bir takım diyaloglara rastlanabilecek türdendir (Wilson-Goldie, Review - Cengiz Çekil, 2010).

Öyle ki sanatçı, burada çizgisel tarih anlayışı sonucu oluşan doğrusal izleğin kırılması anlamında bir ortam yaratmaktadır. Onun sözleriyle: "Her işin belli bir tarihi, belli bir dönemi oluyor. Benim işlerim bir anlamda benim hissettiklerimin, benim düşündüklerimin durakları gibidir. Bir tür köşe başları gibi her dönemde belli bir hissedişimin izleri. Zamanı, yeri gelince birbirine bağlı işlerden sergiler yapıyorum. (...) Sanatta ben, yaptığım işleri tuttuğum notlar gibi görürüm. Yani birtakım denemelerin, birtakım teknikteki buluşların notlamaları gibi... Bunlar benim akıl defterim gibidir, yeri ve zamanı geldiğinde ortaya çıkarmak isterim. Bunları uygun zamanlarda, uygun ortamlarda, uygun hissediş, uygun sezgi anlarında tekrar

¹⁴ Sergiyle ilgili genel bir izlenim için Rampa Galeri'nin internet sayfasından alınan görsellere tezde Ek3 bölümünde yer verilmiştir.

kullanabilirim. Teknikler, malzemeler benim sanatsal dağarcığım, hazinem gibidir diye düşünüyorum. Onları yeri ve zamanı geldiği zaman kullanıyorum. Ama aynı şekilde değil. O bir deney, o deneyi bir başka yerde, bir başka şekilde tekrar gündeme getirebiliyorum.” (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 12).

Sanatçının da çalışmalarını üretme yöntemleriyle ilgili belirttiği gibi bu çalışmaların bazıları “yeri ve zamanı geldiğinden” dolayı retrospektif sergide önceki sergilenişlerinden başka şekilde gündeme getirilmektedir. Bu anlamda ‘Cengiz Çekil’ (2010) sergisi retrospektif bir nitelik taşımakla beraber sanatçının 10. kişisel sergisi olma yönüyle de öne çıkar. Sonuçta çalışmaların bir kısmı yeniden sergilenirken biçimsel olarak mekânla ilişkilmesi bakımından yeniden yerleştirilmiş, bir kısmı ise farklılaşmış ve hatta önceki haline göre, örneğin ‘Paramparça’ gibi epey değişmiş olarak sergilenmiştir.

Böylece Çekil’in bir zamanlar Türkiye’de az rastlanan bir anlayışın örnekleri olan çalışmalarının daha geniş ve uluslararası düzlemde görünür olması -sanat dünyasında sık karşımıza çıkan- sanatçı, galeri ve küratör ayaklarının bir araya gelmesiyle mümkün oluyor¹⁵. Burada retrospektif sergileme anlayışını ve böyle sergilere dair oluşan geleneği de sorunsallaştıran galeri, küratör, sanatçı üçlüsünün iyi bir biraradallığının gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Çekil’in sergileme pratiklerine dair tutumu, tam da bu sergiyle birlikte oluşan beraberlikle -Rampa İstanbul’un kuruluş amacı¹⁶ ve Kortun’un küratöryel faaliyetlere sanatçı ile işbirliğinde bakış açısı- sanatçının izleyicileri tarafından arzulanan örneklerden birini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, daha önce de belirtildiği gibi, bu sergiden yola çıkılarak, Çekil’in çalışmaları bağlamında ve tezin ilgileri çerçevesinde irdelenmesi gereken meselenin, daha önce sergilenmiş olan heykel yerleştirmelerinin yeniden sergilenmelerinde oluşan farkın aslında neyi görünür kıldığı sorusunun işaret ettiği yerde bulunduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu bölümde, sanatçının plastik sanatların

¹⁵ Basında takip edilebildiği üzere sanatçı ilk retrospektif sergisiyle şimdi İstanbul’da bir galerinin açılış sergisi olarak adeta sanat dünyasına (uluslararası sanat ortamına) yeniden sunulmaktadır (Masters, 2010) (Wilson-Goldie, Private pleasures - The National, 2010).

¹⁶ Rampa’nın kurucusu Arif Suyabatmaz kendisiyle yapılan bir söyleşide ticarî kar amacı güden bir galeri değil; bünyesindeki sanatçılara eserlerini sergileyebilecekleri ve uluslararası sanat piyasasına tanıtabilecekleri bir alan oluşturmayı dert edindiklerinden bahseder (Suyabatmaz, 2012). Özgen Yıldırım, Rampa İstanbul Sanat Galerisi’nin “Türkiye güncel sanatının bellek kaydını izleyiciye aktarma işlevi” üstlendiğinden bahseder (Yıldırım, 2010).

anlatım olanaklarını araştıran ve geliştiren yönelimlere sahip olduğu tespitiyle ortaya atılan ana sav, sanatçının seçilen heykel yerleştirmelerinin analizi ve değerlendirilmesi aracılığıyla açığa vurulacak ve desteklenecektir.

Bu açıdan Rampa İstanbul'da gerçekleşen 'Cengiz ekil' (2010) sergisinde yer alan çalışmaların sanatçısı tarafından nasıl sunulduğunu çözümlemek, incelenen çalışmaları daha katmanlı, derinlikli bir yapıda ele almayı gerektirmektedir. Metnin devamında sergiden seçilen her çalışmayı tanıtacak görsel bir analizi, aynı çalışmanın şimdiki ve önceki sergilemedeki konumu ve sanatçının başka çalışmalarıyla olan ilişkisi gözetilerek gerçekleştirilecektir. Bu anlamda bir analiz ve yorumlama için, görsel bir çalışmaya sorulabilecek temel sorulardan başlayarak, çalışmaların her birine bir grup soru sorarak elde edilen cevaplar ve bu soru-cevap sürecinde ortaya çıkan düşüncelerin bir takım değerlendirme ve yorumlarla birleştirilmesi aracılığıyla tez kapsamında seçilip incelenen her çalışma için ayrı birer metin oluşturulmuştur. Elbette, daha önceki sergilenmeleriyle ilişkilenen, tam da böylesi bir karşılaştırmayı temele alan, geriye dönük bir plastik analiz için 'Cengiz ekil' (2010) sergisinden seçilen bu heykel yerleştirmeleri, tezin ana iddiasına uygun olarak -yani ekil'in sanatsal sergileme pratiklerine dair değerlendirmenin sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrını açığa vurabildiği iddiasına uygun olarak- düzenlenmiştir. şimdi 'Cengiz ekil' (2010) sergisinde görülen 'çocukluğa Doğru ocuklukta Beri', 'Tabaklanmış Ceketler', 'Ters Görüntü', 'Saklı Işık', 'şeyler', '1200 Saat', 'Paramparça' adlı alıřmalar¹⁷, görsel bir analiz ve değerlendirme için bu verili sırayla ele alınacaktır. Ama yukarıda da belirtildiği gibi, bu çalışmaların, tezin temel iddiasına ilişkin ortak bir perspektiften ama ayrı başlıklar halinde, yani kendi başlarına değerlendirildiği bu bölümde elde edilen bulguların yeniden değerlendirilmesi ve ekil'in heykel-yerleştirmelerinden yola çıkılarak onun özellikle hazır ve buluntu nesneyi kullanarak oluşturduğu anlam evreniyle ulaştığı metaforik anlatım diline ve yerleştirmeyi heykele ait bir teknik olarak kullanımıyla ilgili tavrına ilişkin bir sonuca ulaştırılması, son bölümde -yani "Sonuç" bölümünde- gerçekleştirilecektir.

¹⁷ Bahsedilen çalışmalara ait fotoğraflar ektedir (Ek1).

“Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri”

Sergilenme:

1974 ‘Bir Sergi İçin Yeniden Düzenleme’, Paris, Fransa

2010 ‘Cengiz Çekil’, Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

2012 ‘Newtopia: İnsan Haklarının Durumu’, Mechelen, Belçika

‘Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri’ adlı çalışma, Çekil’in ilk kişisel sergisi olan Paris’teki ‘Bir Sergi İçin Yeniden Düzenleme’ (1974) için yaptığı çalışmalarından biridir. Çekil, bu sergisinde daha önce Sarkis tarafından sergi mekânı olarak kullanılmış Paris’te bir kafeye ait kavı (şarap mahzeni) kendi kişisel sergisini kurmak adına yeniden düzenlemiştir. Bu çalışmanın ‘Cengiz Çekil’ (2010) sergisinde yeniden sergilenmesiyle birlikte, adeta Çekil’in çalışma tavrıyla ilgili otuzaltı yıl öncesinden gelen bir ipucu da galeri ortamına taşınmaktadır. Bu çalışma, her biri iple sarılmış ağaç dalları üzerine yerleştirilmiş cam şişeli birimlerden bir düzinesiyle oluşturulmuştur. Ayrıca her birimde yer alan şişelerin, ağızlarına birer ampul yerleştirilmiş, altlarına ise bu ampullere elektrik teli ve bandıyla bağlanmış olan düşük voltajlı piller takılmıştır. Yani pil-ampul düzenekleri bağlanan şişeler, çalışmaya yatay konumda dâhil edilmiştir. Böylece çalışma sergilendiği sırada, birimler piller bitene kadar ufak çapta bir ışık yaymaktadır. Turkuaza yakın soluk, doymuşluk değeri düşük, bir bakıma nostaljik cam renginin açık-koyu değeri, ışığın yardımıyla daha da üst perdeden açık tonlar olarak mekana hafifçe yayılır. İlk sergilenme¹⁸ sırasında (1974), mekânı çevreleyen biçimde yere konulmuş, ortada yer alan bir pusulaya dönük konumda yerleştirilmiş bu birimler, 2010’daki sergide ise her biri 3x4 lük bir ızgara formunda zeminde dizili tek bir çalışmanın unsurları olarak karşımıza çıkar. Yine ilk sergilemede mekânı imleyen bu birimler dağınık yerleşimde, alışıldık izleme seviyesinin altında, yer zemininde durmaktayken, retrospektif sergide ise yine zemine yerleşik ama bir araya getirilmiş olarak bulunmaktadır. İkinci sergilenişte çalışmada yer alan 12 adet birimin, aynı sıklıkta tekrar eden bir şekilde sistemli dizilimi, durağan, tek düze bir ritimdedir. Böylece bu elemanların birbirlerine paralel yatay ve dikeylerden oluşan görsel dağılımıyla

¹⁸ Bu sergiyle ilgili bir eskiz Necmi Sönmez’in kitabı için Cengiz Çekil tarafından hazırlanmıştır (Sönmez, 2008, s. 30).

benzerlik üzerine kurulu bir yapı oluşur. Cam malzeme içindeki sıvı¹⁹ ve ışık, düzenlemenin bütününde maddenin katı-sıvı-gaz hallerine işaret eden materyalist bir yönelimi de akla getirir. Nitekim kola şişeleri, Pop sanatın vurucu örneklerinde kullanıldığı gibi asıl boyutundan çok farklı ölçekte değil, bir buluntu nesne olarak yerleştirmeye katılmış ve sanatçının müdahalesiyle bir dönüşüm geçirmiş olarak sergilenmiştir. Çekil, simgesel anlamda bir çağı ve düzeni kendinde sembolleştiren nesnelere olarak, örneğin saat gibi, tasarım ürünü nesnelere çalışmalarında kullanır. Çekil bu nesnelere, -Duchamp'tan sonra sanatta rastlanan- günlük kullanım işlevinden soyutlayıp sanatsal dönüştürme yollarını keşfetme konusunda kendisine sağladığı olanaklar bakımından çalışmalarına katar. Ayrıca Çekil'in bu çalışmasında şişelerin marka yazılarının görünmemesi istenircesine yere bakar bir şekilde konulması, aslında sanatçının Coca-Cola markalı şişenin markasıyla değil; bir nesne olarak, bir tasarım ürünü olarak -bir fonksiyonu yerine getiren muazzam tasarım çeşitliliğinin bir örneği olarak- şişenin kendisiyle ilgilendiğini göstermektedir. Gündelik kullanım nesnelere dönüştürme ve yeniden düzenlemeyi sanatçının görsel anlatım dilinin unsurlardan birisi olarak alırsak, onun çoğu çalışmasında belli sayıların kullanılması gibi ($3 \times 4 = 12$) bu unsurun belirgin gramerini oluşturan bir takım sabit kuralların, seçilen buluntu nesnelere aracılığıyla da üretildiği görülebilir. Onun çalışmaları bağlamında sık görüldüğü üzere, matematikte sayılarla ve dilde kelimelerle oluşturulan sembolik soyutlama dilinin daha karmaşık metaforlar üretme potansiyeli, görsel bir çalışmada buluntu/hazır nesnelere oluşturulmaktadır²⁰.

İncelediğimiz çalışma, 'Cengiz Çekil' (2010) sergisinden sonraki bir sergilemede²¹ kaide üzerinde, yerleştirildiği mekândan soyutlanmış olarak yine izleme düzeyi altında, yere yakın sergilenir. Dolayısıyla burada, çalışmanın ilk sergileme (1974) biçiminde daha çok çalışmanın içinde bulunduğu mekân vurgulanmışken son sergileme (2012) biçiminde ise çalışma -2010'da retrospektif sergideki halini koruyan şekilde yere yakın tek veya 3×4 'lük 12'li dizi olarak- bir kaidenin soyut mekânında sunulmuştur.

¹⁹ Özgen Yıldırım, 'Cengiz Çekil' (2010) sergisindeki bu işi incelerken şişelerde az miktarda kola sıvısı bulunduğuna işaret eder (Yıldırım, 2010).

²⁰ Mesela Pınar Aygün'ün tezinde bu imkân göstergebilimsel bir okumaya konu edilmiştir (Aygün, 2011). Özgen Yıldırım ise sosyolojik olarak çalışmanın markayla girdiği zihinsel zorlamaya değinir (Yıldırım, 2010).

²¹ 'Newtopia: İnsan Haklarının Durumu' (2012) Mechelen / Belçika.

Aslında çalışmanın yere koyulması hem ismin (“Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri”) ima ettiği nostaljik çocukluk anılarındaki oyunlara/oyun alanına; hem de izleyici tarafından hemen fark edilmesi istenmeyen bir unsur olarak sergi alanında konumlanışa işaret edebilir. Çalışmanın yerde bulunuşu ve yapım itibarıyla bir düzenden oluşması, onun oyuna kadar bombaya da benzetilen bir nesneye benzerlikle yorumlanmasına yol açmaktadır (Masters, 2010); günümüz estetik beğeni ve tüketim toplumdaki tasarım imgelerinin birlikteliğini örnekleyen garip dekoratif objeler; mesela zar şeklinde çakmak gibi, piyasada satılıp alınmak üzere üretilmiş, dekorasyon malzemesine dönüşmüşlükleriyle ilgi çeken kullanım ürünleri, göz önüne alındığında Çekil’in bu çalışmayla aynı zamanda dekoratifleşmenin sınırlarında düşünen bir yönelimde bulunduğu bahsedilebilir.

Bir tasarım ürünü, görsel anlamda ürünün dış görüntüsünden anımsanan bir markaya ait bir ürün, burada, Coca Cola şişesi, bu çalışmada işlevi etkisiz hale getirilerek sergilenmektedir. Bu anlamda özellikle çalışmanın dönüştürücü enerjisi göz ardı edilmemelidir. Sonuçta bir bomba düzeneğine benzemesine karşılık yok etmeye yönelmemiş bir enerji kaynağı, çalışma içinde, sergi süresince ışık enerjisi üretilerek yapıcı bir işlev göstermekte; bir işaret oluşturmaktadır. Bu bakımdan çalışmanın enerjisi, molotof benzetmeleriyle (Sorokina, 2012) beraber zaman kapsülü (time bomb) örneklerini de andırır. Hatta kanımca çalışma tüm bu yönlerden dolayı molotof benzetmelerinden farklı olarak, ileri bir tarihte açılmak üzere yapılmış bir zaman kapsülü nesnesi gibidir. Önceden kurulan bu düzenek herhangi bir sergileme tarihinde yeniden şarj olunmaktadır.

Öncelikle teze ilişkin bir tespiti öne çıkarmak amacıyla Çekil’in bu çalışmayı retrospektif sergiye (2010) yerleştirmesi, çalışmanın adında işaret edilen “çocukluk” imgesiyle birlikte sanatçının sergileme pratikleri bağlamında bir yöntem ve plastik bir anlatım dili oluşturduğu ilk çalışmalarından (1974) birisi olma bakımından da değerlendirilebilir. Bu durum, retrospektif bir sergide yeniden sergilenişle geçmişi bugüne bağlayan, çalışmanın işaret ettiği anlamın zenginleşmesi/başkalaşması bakımından bir anlam katmanı olarak da önemlidir. Nitekim bu bakımdan çalışmanın adlandırılmasının da, retrospektif sergide yeni bir anlama, ya da önceki anlamının yenilenişine/farklı şekilde açığa çıkarılışına, işaret ettiğine dikkat çekildi. Otuzaltı sene arayla sergilenen bu çalışmanın isimlendirilmesi, aynı zamanda bir insan ömrü

ölçeğinde düşünülürse Çekil'in sanatsal serüveninin gençlik ve olgunluk dönemlerine ve böylece tam anlamıyla olgunluktan gençliğe geriye dönük (retrospektif) bir bakışa işaret etmektedir. Dahası, heykel yerleştirilmelerinde yapıldığı görülen farklılıkları göz önünde bulundurmak suretiyle Çekil'in kendine dönük geriye bakışı, onun bir sanatçı olarak sergileme pratiklerine yönelik -sürekli-araştırmacı tavrının açık bir göstergesi olarak görülebilir.

“Tabaklanmış Ceketler”

Sergilenme:

1994 'Sergileme/Yerleştirme', Şantiye Galeri, İzmir, Türkiye

2010 'Cengiz Çekil', Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

2013 'Signs Taken in Wonder: Searching for Contemporary Istanbul', MAK (Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art), Viyana, Avusturya

Aslında, ilk olarak 1994'te sergilenen ve daha sonra 2010'daki retrospektif sergiye dâhil edilen 'Tabaklanmış Ceketler' adlı çalışmanın izleri Paris çalışmalarını İstanbul çalışmalarına bağlayan bir izlekte okunabilir. Çünkü 'Tabaklanmış Ceketler' (1994), ve Çekil'in erken dönem 'Korkuluk' (1972), 'İçeride mi? Dışarıda mı?' (1973), 'Embriyon/ Kabuk – Rezistans/ Enerji' (1976) adlı çalışmaları, insan figürünün yokluğu bakımından birlikte gruplanabilen çalışmalardır. Yalnız bahsedilen üç çalışmada içi boş giysi figürü malzeme ve teknik üretim bakımından benzetmekle birlikte 'Tabaklanmış Ceketler' (1994), bunlardan ayrılır. Burada hazır giyim unsuru olarak erkek ceketi, artık alçıyla kaplanmış olarak, yani aslından başka bir şeymiş gibi sunulmaz. Hacimli bir form oluşturmaz. Kumaş ceketler duvara sabitlenmiştir. Burada ceket, stilize edilmiş bir unsurdur. Sanatçının 1994'teki sergiyle ilgili eskiz notunda 'Sergileme / Yerleştirme'de (1994) yıldız simgesiyle soyutlanmış bir ceket çizimini görürüz (Sönmez, 2008, s. 91). İslam sanatlarında geometrik motiflerin figürü sembolize etmesi gibi; modern bireye özgü bir hazır giyim eşyası sergide, giysiyi kuşanan figürün yokluğunu akla getirir. Figürün bu yokluğu yerini, içinde her rengi barındıran beyaz ışığın da rengi olan beyaz renge bırakır. Bu sergide birbirinin aynı 7 adet ceket Şantiye Galeri'nin bir köşesinde yere paralel olarak yan yana ve köşede kesişen iki duvar düzlemine yerleştirilmiştir. Rampa Galeri'deki (2010) yerleştirme ise, aynı adlı çalışmanın farklı bir

varyasyonudur. Burada bir düzine (12) birbirinden farklı ceket; 3x4'lük sırayla, renk, biçim, tekrar gibi unsurlar gözetilerek kendi içinde asimetrik bir düzen oluşturularak ve hepsi tek bir duvar düzleminde sergilenerek yerleştirilmiştir. İç yüzleri beyaz plastik boyayla boyanarak iç ve dış yüzeylerin birbirinden farklı olduğu etkisi vurgulanmaktadır. Ceketlerin iç astar yüzeyi, yerleştirildiği duvarın yüzeyiyle, beyaz boyalı yüzeyler olması bakımından benzeşirken, dış yüzeyi duvarla astar arasında kumaştan bir ara düzlem oluşturur. Sanki eskiyen boyanın duvardan soyulurken oluşturduğu yüzey gibi bir imgeyi anımsatan bu düzenlemede; soymak, soyulmak, ters-yüz edilmek, yüzülmek çağrışımlarıyla beraber kurban motifi akılda canlanır. Aynı şekilde eğer kurban derisinin tabaklanması bu malzemeyi insanların kullanımına uygun bir hale getiriyorsa zaten kullanım amacına ve işlevine sahip bir ceketin 'tabaklanma'sı ise, ceketin iç yüzeyinin plastik beyaz boya ile boyanıp bir mühürle, sanatçının kendi mührüyle (C.Ç.) damgalanması demektir. Böylece tabaklama işlemi, tersine çevrilerek, günlük kullanım eşyasını "kullanımdan çıkarmaya" yönelik sanatçının uyguladığı bir yöntem dönüşür. Aynı zamanda sanatçı bir röportajında bez kullanımını paspartulama, temizleme, ortamdan ayırma düşüncesiyle açıklar (Çekil, Sanatçı ile yapılan söyleşi, 2004, s. 116). Böylece Çekil, ceketleri 'tabaklanmış' halleriyle temizlenmiş, arındırılmış -yani hazır nesnenin bağlamından koparılmış- ve sanatçının damgası basılı olarak; bu eylem sanat aracılığıyla gerçekleştirilmiştir vurgusu ile bir sergileme ortamına taşır.

'Tabaklanmış Ceketler' yerleştirildiği mimari yapının duvarlarına yani bir anlamda şehrin belleğine kazınmış, saklı bırakılmış olanın açığa çıkarılması gibi algılanabilen bir "soyup gösterme" imasıyla pek çok çağrışımı kendisinde toplayabilen bir çalışmadır²². Bu anlam katmalarının zenginleşmesinde, çalışmanın 2010'daki yeniden sergilenişinde 1994'teki biçiminden farklılaşan yönlerinin katkıda bulunduğu dikkat etmek gerekir. Bu değişim, yine Çekil'in sergileme pratiklerine yönelik araştırma yönteminin ve sergileme mekânlarını böylesi araştırmalarının deneme mekânına dönüştüren sanatsal yönelimine işaret ediyor olarak yorumlanmalıdır. Dolayısıyla Çekil'in 2010 retrospektif sergideki heykel

²² Mesela, yukarıda işaret edildiği gibi dini bir ritüel olarak uygulanan bir eylemi, kurbanın derisinin yüzülmesini, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitlerinden biri sayılacak kıyafet devrimini ve dolayısıyla şehirlu uygar bireyin günlük kıyafetinden çağdaşlaşmanın işareti olan ulus devletin bürokratik unsurlarını (memur ceketini) akla getirir.

yerleştirmelerinin önceki hallerinden farklı olarak sunulması, bu denemeci tavrın ve sürekli plastik anlatım dilini mekânla birlikte geliştirmeye, çeşitlemeye çalışan bir sergileme pratiğinin işaretleridir.

“Ters görüntü”

Sergilenme:

1980 ‘İzmir’li Sanatçılar Resim-Heykel Sergisi’, Aygıt Galeri, İzmir, Türkiye

2010 ‘Cengiz Çekil’, Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

‘Ters Görüntü’ başlıklı ilk olarak İzmir Aygıt Galeri’de 1980’de yapılan yerleştirme 30 yıl sonra 2010’da Rampa Galeri’de yeniden sergilenmiştir. Çalışma her iki sergilenişinde de bir fotoğraf makinesinin ilk örneklerinden sayılan ‘camera obscura’ düzeneğinin oluşturulmasıdır. Çalışma, 2010’da yerleştirildiği mekânın dış cephesinden sokak görüntü ve seslerini galerinin iç mekânına taşıyan bir karakutu, (ekran) buzlu cam, yansıtıcı lens, hoparlörler, mikrofon ve amfi düzeneğinden meydana gelir. Rampa İstanbul’un, galerinin bulunduğu caddeye bakan giriş kısmındaki ‘proje odası’ adı verilen sergi alanı, bu çalışmaya ayrılmıştı. Retrospektif sergi genelinde, bir çerçeveleme ile izlenebilen görselin çeşitliliğine bakılırsa²³ bunlar sergi süresi boyunca mekânda izlenebilen geçmiş zamanda yapılmış çalışmalardan oluşur. Bu bakımdan farklı bir çalışma olan ‘Ters Görüntü’ anlık izleme durumu yaratmakla yani görüntüyü gerçek zamanlı ve kayıt dışı oluşturmasıyla diğerlerinden ayrılır. Dikkat edilmesi gerekli olan bir fark ise, bu çalışmanın 2010’da, 1980’deki ilk sergilenişinden farklı olarak (ki o zaman toplu bir sergi içindeydi), yerleştirildiği odaya özel olarak yeniden oluşturulmuş olmasıdır. Masters’ın bu çalışmanın 1980’deki sergilenişinden farkı üzerine yorumu, bir sanatçının darbe dönemi (1980) plastik söz söyleme pratiğine işaret eden bir çalışmanın, 2010’da yerini salt estetik hazla gerçekleştirilen bir seyredişe bırakmasıdır (Masters, 2010). Ama bu çalışmaya daha yakından bakıldığında, bu iki sergileniş arasındaki fark, Çekil’in araştırmacı tavrının bir örneği olarak, yani plastik sanatın anlatım dilini farklı yerlerde ve farklı biçimlerde kullanmasıyla -farklı

²³ Sergide hareketli ve durağan imge kullanımı gazete sayfasında yazıların kapatılmasıyla beliren fotoğraflar, dergi sayfalarındaki fotoğraflar, televizyon ekranından izlenen kayıtlı röportajlar, bez, karton veya kağıt düzleminin boyanması, islenmesi, damgalanması veya yüzeye damlatılan mumla resim oluşturulması gibi çeşitlilik arz eder.

mekânlar, farklı türde sergiler, farklı zamanlar vb.- yerleştirmenin önceki anlamını basit bir şekilde iptal etmekten/değiştirmekten ziyade bağ kurarak zenginleştiren - farklı okumalara aan- ve çeşitlendiren bir ynelime sahip olduğunun gstergesi olarak değerlendirilebilir.

Odaya göre küçük sayılacak bir ekran, odanın caddeye bakan duvarı kadar büyük bir pencerenin önüne yerleştirilmiştir. Ekrandaki görüntü, siyah renkli ama dışarıyla göz temasını tam da kesmeyen yarı geçirgen bir perde yardımıyla pencereden dışarı bakıldığında görünenden ayrılır. İzleyenin ayaktayken göz hizasında bulunan çalışmanın yerleşimine dikkatli bakınca ekrandaki görüntünün ters olduğu fark edilir. Ayrıca çalışmanın ismi, izleyeni izlenecek bir görüntünün tersliğine yöneltir ama bundan başka bir vurgu içermez. Tersliğin tanımı yapılmamıştır. Bu terslik yerçekimi, duruş gibi faktörler dolayısıyla insan ölçeğiyle tespit edilir. İzleyenin bulunduğu konumda ekranda oluşan görüntü terstir. Bu durumda çalışmanın algılanması bir izleyicinin varlığını ve tanıklığını gerektirir. Sonuçta ‘Ters Görüntü’ (1980), edilgen izleyici ve etkin katılımcı öznelerin rolleri üzerinde insanı düşündüren bir iştir.

Etkin katılım ve edilgen izleme hali görüntü yansıtılmasıyla oluşmaktadır. Bir monitör, izleyen için görüntü ile bir çeşit karşılaşma düzlemidir. Ama ekran aracılığıyla izlenen görüntü genelde, kaynağı karşılaşma sürecinde önemli olmayan bir yayındır. Dolayısıyla seyirci, gerçekliğini sorgulamaya girişmeden, sadece gösterilene bakar. Görüntü kaynağı ile gerçeklik arasında birebir ilişki kurmaya gerek duyulmaz. Bu çalışmada tam da izleyen ile görüntünün kaynağı arasındaki ilişki sanatçının işaret ettiği dış gerçeklik dolayımıyla ön plana yerleşir. Böylece proje odasındaki kişi için biraz önce şehrin sıradan bir yolcusu olarak algıda arka plana atılmış görüntü ve sesler şimdi ilgi merkezindedir. Çalışmayla aynı ortamda bulunan kişi, dışarıda sesin yayılması, dağılması ile karşıtlık içinde, mekânın içinde bu sesin daha duyulur olmasını, sesin toplanmasını deneyimler. Dünyasal uzamın  boyutluluğu ve sonsuzluğu ile bakışa konu olan ekrandaki görüntünün iki boyutluluğu ve sonlu durumu, bu vesileyle ima edilir²⁴. Kişinin az önce yürüdüğü cadde, kendi belleğinde caddenin bilinen hali ile ekranda izlenen görüntü, sanatçı

²⁴ çalışma bir fotoğraftan izlenirse bu sefer de ekrandaki görüntünün yüzeyselliği ile görüneni gösteren bir çerçevenin sınırlılıkları sorgulanabilir.

tarafından öne sürülen bu düzende seyircinin ilgisine sunulur. Bu esnada alaşağı edilmiş bir görünüşe bakarken sokaktan gelen sesler duyulmaktadır. Aynı sesler iki şekilde mekâna ulaşır, bir bakıma yankılanır: Dışarının sesleri izleyicinin kulaklarına hem yerleştirme düzeneğindeki hoparlörden, hem de doğal olarak mekânın dışından ulaşmaktadır. Dışarıyla devamlılığı sağlayan her bir kişinin mekâna giriş deneyimi, sokak sesleri, içeride izleyen bakışına, dinleyişine dönüşür. Dışarıdan içeriye girişte etkinlik, faaliyet; salt edilgen bir algılamaya indirgenir.

Tüm bunlarla beraber, kayıt edilmeyen, canlı olarak yansıyan görüntüyü ve duyulan sesleri algılamaktayken izleyici/katılımcı, çalışmanın düşünsel düzlemine de giriş yapar. Biraz önce sokaktan, ekrandaki görüntüye göre soldan sağa doğru -odada kişinin duruşuna göre tam tersi sağdan sola doğru- içeri girerken bu camlı duvarın önünden yürüyüp, yine ekrana göre sağda -odadaki birine göre solda- bir kapıdan içeri girilir. Bu terslik nedeniyle galeri mekânına yerleştirilmiş “çalışmanın zamanı” ve “gündelik hayatın dışarıdaki akışı”, birbirine karışmaktadır.

Aslında ilk bakışta, bu noktada etkin katılımcının -giriş edimiyle açığa çıktığı söylenen- edilgen izleyiciye -seyretme ediminin görece edilginliğiyle- dönüşümü de tespit edilebilir. Ama bu durum, çalışmada etkinlik-edilginlik arasında ilerleyen dinamik bir ilişki, ikisi arasında gidiş-geliş, olarak okunabilir. Yani burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta, katılımcı olmaksızın bu yerleştirmenin tamamlanmış sayılamayacağıdır. İşi tamamlayan onun katılanı, takipçisi, izleyeni, okuyanı ve çözümleyenidir. Çekil’in bu yerleştirmesi de tüm bu unsurların ustalıkla bir şekilde düşünüldüğüne işaret eder. Bu bağlamda, bu çalışmanın eski sergilenişinde (1980) toplu bir sergi içinde yer alan bir yerleştirme olmasının, ona yukarıda anlatılan güçlü etkisini zayıflattığını söylemek mümkündür. Bunun işaret ettiği bir husus, Masters’ın iddiasının aksine, Çekil’in yerleştirmesinin 1980’de de 2010’daki amaçlarıyla paralelliğe sahip olduğu söylenebilir. Amaçlarında niteliksel bir değişme olmasa bile, 1980 sergisindeki yerleştirmenin anlatım dili bakımından, 2010 sergisindeki haliyle kıyaslandığında daha az etkili olduğu belki söylenebilir. Ama böyle bir değerlendirmede, çalışmanın ilk halinin, mekânla ilişkisi bakımından bir anlamda zorunlu olarak (toplu sergi içinde yer alması, yerleştirmenin yeri vb.) sınırlanmış olduğuna dikkat edilmelidir. Öte yandan Çekil’in 2010’daki retrospektif sergisinde bu çalışma, mekânla daha çok ilişkiye giren, mekâna güçlü bir vurguyla

“yerleşen”, önceki sergilenişindeki sınırlılıkları aşabilen bir yerleştirme olarak, sanatçının mekânla birlikte düşünme pratiğinin sürekliliğinin ya da sergileme pratikleri üzerine güçlü ve sürekli bir düşünüş içinde oluşunun bir işaretidir.

“Saklı Işık”

Sergilenme:

1987 ‘Toplu Sergi’, İzmir Türk-Amerikan Derneği, İzmir, Türkiye

2010 ‘Cengiz Çekil’, Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

Çekil’in ‘Saklı Işık’ adlı çalışması ilk olarak 1987’de İzmir’de bir toplu sergide yer almıştır. Bu çalışma daha sonra 2010’da Rampa Galerisi’deki retrospektif sergide, ana galerinin içinde ama yine de ayrı bir bölüme yerleştirilmiştir. Böylece ilk sergilenişindeki karma düzenden farklı olarak çalışma, ‘Cengiz Çekil’ (2010) sergisinde kendi atmosferini yaratacak biçimde yeniden oluşturulmuştur. ‘Saklı Işık’ çalışması sanatçının zemine bir bez koyarak yerleştirdiği çalışmalarındandır. Çekil, bu çalışmasında olduğu gibi, çuha bezini yere direk koyup çalışmalarını bu zemine yerleştirme, böylece çalışmayla gerçekliğin zemini arasında temiz bir düzlem oluşturma tavrını çalışmalarında sıklıkla kullandığını bir söyleşisinde belirtmiştir²⁵. ‘Saklı Işık’ta, üst üste tabakalar dizilerek yerde beton bir hacim oluşturulmuştur. Bez üzeri betondan oluşan her bir tabakada dörder parçalı gruplar yan yana birbiriyle buluşturulur, odanın merkezinde konumlandırılmış bez üzerinde büyük kare bir alan oluşturacak biçimde yerleştirilir. Böyle beş tabakanın üst üste denk getirilmesinden ve bunlar arasına karenin orta noktasından yatay koordinatlarına floresan ışık yerleştirilmesiyle çalışma meydana getirilmiştir.

Rampa Galerisi’nin sergi mekânı içinde, ana galeriden ayrılmış, karanlık bir bölümün ortasına yerleştirilmiş çalışma ile karşılaşma, ilk izlenim olarak bir ürpermeye neden olabilir. Buna bir de çalışmada kullanılan taze döküm betonun getirdiği apayrı bir soğukluk hissini yayması eklenirse kişi onu saran ürperme etkisi ile duraksar. Bu etki çalışmanın çekim noktasını oluşturur. Bu atmosferin ortasında beyaz bez üzerinde zeminden yirmialtı santimetre yükselen çalışmanın izleyicinin

²⁵ Çekil, çuha bezini yerle çalışma arasına sererek kirlenmiş bir toplumda çalışmalarını koruyacak bir zemin oluşturduğunu “bez ile iş kendine alan açıyor” diye ifade eder. (Çekil, Sanatçı ile yapılan söyleşi, 2004)

bulunduğu konumla ve ufuk çizgisi ile yegâne ilişkisi, çalışmadan hafifçe yayılan zayıf floresan ışığının soğuk beyazıyla, yeni dökülmüş betonun nemli serinliğidir. Floresan ışığı burada gizlenmiştir. Ama aslında aynı tür ışık ana galeride diğer tüm çalışmaları aydınlatmaktadır.

“Düzenli aralıklarla ışığın (özellikle floresan ampulün; yani soğuk renkli beyaz ışığın) üstünün örtülmesi”, Çekil’in kimi heykel yerleştirmelerinde rastlanan bir motiftir. İşte bu motif Rampa Galeri’de ‘Saklı Işık’ ile yeniden görünmüştür. Ancak burada çalışmanın kendi iç düzeninde, kapatılan/saklanan bir ışığa işaret ettiği gibi; sergi düzeninde saklı duran çalışmanın kendisine de işaret etmektedir. Bu çalışmanın ana galeriden ayrı bir bölümde bulunması, galeri mekânını aydınlatmada floresan ışık kullanılması gibi ayrıntılar²⁶, çalışmanın ismindeki gizemi (saklı ışık), galeri mekânı ölçeğinde yeniden açığa vurmaktadır. Böylece 2010’daki bu sergilenişinde çalışma, önceki sergilenişten farklılaşır. 1987’de toplu sergide bulunan çalışmanın niteliğinde bir değişiklik olmuş, çalışmanın isimlendirilmesi öne çıkmış, vurgusu artmıştır. İşin adı, yani ‘Saklı Işık’, daha önce (1987) sadece çalışmanın kendi içindeki anlamına bir gönderme olarak, yani çalışmanın kurulu düzeninde mevcut olan ışığa, bir nevi floresan lambanın kendisine işaret eden bir isim olarak algılanmaktaydı. Nitekim çalışmanın boyutlarını yerleşimde kullanılan iki floresan lambanın boyutları belirler. Ama belki bu algılanışa bir sebep olarak, çalışmaya yeni sergilenişinde olduğu gibi ayrı, az aydınlatılmış bir mekân tahsis edilmemesi düşünülebilir. Zira 2010’daki biçimiyle ise sergide ayrı, galeri mekânının aydınlatılmamış bir bölümüne yerleştirilmiş olan bu çalışma, çalışmanın dışındaki anlam evrenine de etkili bir şekilde gönderimde bulunabilmektedir. Şimdi çalışma yeri itibarıyla hem galeriden ayrı, hem de bu mekânla bağlantılı bir alana yerleştirilmiş oluşuyla, bulunduğu bölüm dışındaki ana galeri mekânına ve buradaki aydınlık alana zıt durumuyla buraya bir gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla sergileme pratikleri üzerine bilinçli bir düşünümün, yerleştirmenin kendinde ve böylece içinde bulunduğu mekânla ilişkisinin içerimlerinde önemli bir değişikliğe yol açtığı söylenebilir.

Ayrıca serginin ayrı birer mekâna tahsis edilmiş ‘Ters Görüntü’ ve ‘Saklı Işık’ çalışmaları, izleyicileri ister istemez bu ikisi arasında bir bağ kurmaya teşvik eder. Birinin şehir yaşantısının akışına bakan caddeyle aynı düzlemde, zemin kata yerleştirilmesi, diğerinin bodrum kattaki ana galeri mekânının derinliklerinde ve serginin bir ucunda oluşu ile beraber artık ana galeri mekânında bulunan diğer

²⁶ Ayrıca galeri mekânında zeminin kuru betonu ile çalışma için yeni dökülmüş soğuk beton hem bir zıtlık yaratır, hem de floresan beyazının soğuk etkisini vurgular.

çalışmalar bu aralıkta düşünülebilir. Böylece serginin tamamı İstanbul'da bu muhite yapılan bir yerleşim halinde olarak düşünülebilir.

“Şeyler”

Sergilenme:

1998 ‘Şeyler’, Mazhar Zorlu Sanat Galerisi, İzmir, Türkiye

2010 ‘Cengiz Çekil’, Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

2012, ‘Rampa, İstanbul: Cengiz Çekil’, Frieze Masters (Spotlight), Londra, İngiltere

Bu çalışmanın ‘Cengiz Çekil’ (2010) sergisinden önceki hali, 1998 yılında sanatçının altıncı kişisel sergisinde Mazhar Zorlu Sanat Galerisi’nde gerçekleştirilmiştir. 1998’deki sergilenişinde, izleyici çalışmayla aynı ortamda bulunsa bile işin kapladığı alanı ancak uzaktan gözleyebilirdi. Sanatçının aynı zamanlı iki çalışması olan ‘Şeyler’ (1998) ve ‘Paramparça’ (1998), ilk sergilenişleri bakımından benzer bir mesafe koyma kaygısı taşır. Her ikisi de yere yerleştirilerek galeri zeminini kaplar. İki çalışma da işle izleyen arasına bir mesafe koyar. Bir ikaz bandı²⁷ ile izlenme sınırı belirlenen bu mekânlarda, izleyen, ancak sanatçı tarafından belirlenmiş bir konumdan çalışmaya bakabilir.

‘Cengiz Çekil’ (2010) sergisinde ise bu çalışma, dikey galeri mekânını yatay kesen bir duvar çıkıntısıyla oluşturulmuş bir köşede, üçgen bir alanı kaplayan bir şekilde sergilenir. Çalışma yine doğrudan yere yerleştirilmiştir. Ama burada, önceki sergilemeden farklı olarak, çalışma bir ikaz bandı olmaksızın, kendi sınırını kendisi oluşturacak şekilde tüm köşeye yayılır. Çalışma, 144 adet çoğaltılarak²⁸ üretilmiş birimlerin yan yana dizilmesiyle meydana getirilmiştir. Her birim buluntu malzemeyi, yani boş gazlı içecek kutusunu²⁹ belli bir biçimde çevreleyen ve taşıyan demir bir düzeneden ibarettir. Demir düzener kendi içinde belli bağlantı noktalarından kaynakla birleştirilmiştir; metal kutu, bu düzeneğe yapıştırma yöntemleriyle birleştirilmemiş, bunun yerine düzeneğin kendisi metal kutu sanki bu

²⁷ Her iki çalışmada da, çizgiden sonraki alana girmenin tehlikeli ve yasak olduğunu belirten emniyet şeridi ikaz bantlarından kırmızı ve beyaz kesik çizgili olanı kullanılmıştır.

²⁸ “her bir kola kutusu demir çubuklardan oluşan kaideleri vasıtasıyla heykel formları oluşturmaktadır. Sanatçı bu formları çoğaltarak bir düzenleme oluşturmuştur.” (Yıldırım, 2010)

²⁹ Özellikle yakılmış olduğundan dolayı çalışmada kullanılan içecek kutuları marka ve grafik özellikleri değil de malzeme özellikleri ile ve daha çok buluntu nesne olmakla işe katılıyor.

düzenek tarafından ele geçirilmiş gibi kutuyla bir arada bulunmak üzere tasarlanmıştır. Silindirik kutulardan çıkan çizgisel uzantılar sayesinde her birim, yerleştirildiği uzamı ele geçirme, işgal etme özelliğine sahip olur. Bu anlamda kapladığı uzamdan fazlasını talep eder. İçecek kutuları ve demir konstrüksiyon siyah renktedir. Bu renk boya değildir; menevişleme de denilen, metali yakma tekniğiyle elde edilmiştir. Bu yanma sırasında kutuların üzerindeki reklam yazıları kaplı boya tabakası da yanarak geriye siyah bir renk alan metali bırakmıştır³⁰.

Aynı zamanda işin isimlendirmesi (şeyler) Çengiz Çekil'in nesnelere, eşyayı, niteliksiz bırakıp çalışmalarına katma çabasına işaret eder. Çalışma mekânının içinde oluşturduğu dinamik, cüretkâr ve keskin dokusuyla tedirgin edici bir etkiye sahiptir. Bu niteliksiz ve birbirinin aynı nesnelere ritmik birlik ve aynılığın mekânı ele geçirmek fikrini izleyene, böceğe özgü uzantılarıyla buldukları köşeden galeriye yayarlar. Bu yerleştirmenin 2010'daki sergilenişinde, izleyici ile arasında mesafe koymak için önceki halinden farklı olarak bir ikaz bandına ihtiyaç duymadığına, bunun yerine istediği mesafeyi içinde bulunduğu mekânın köşesine üçgen bir alana yerleştirilmek suretiyle elde ettiğine dikkat etmek gerekir. Dolayısıyla yerleştirmenin iki farklı hali, Çekil'in çalışmalarını yerleştirdiği mekânla ilişkili olarak sergileme yöntemlerinde değişim arayışına da karşılık düşer.

“1200 Saat”

Sergilenme:

2005 '1200 Saat', Galeri X, İstanbul, Türkiye.

2010 'Cengiz Çekil', Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye.

'1200 Saat' adlı çalışma, sanatçının kendisi tarafından tasarlanmış sergi ünitelerine yerleştirilen 1200 adet kol saatinin gövde kısımlarından oluşur. Bu saatler sanatçı tarafından baştan belirlenmiş bir senelik süre içinde toplanıp, elden geçirilip etiketlenmiştir. Böylelikle Çekil'in işlerinde çok sık karşılaşılan 12 sayısı atfıyla saatlerin toplanma süresi ve çalışmanın adlandırılması arasında bir bağ oluşturulmaktadır. Saatleri toplama süresi olarak biçilen bir yıllık zaman dilimi 12

³⁰ “kutular sanki bir yangının ortasında kalmış gibi kömür rengine dönmüştür.” (Yıldırım, 2010)

aydan oluşur (Ayda ortalama yüz saat toplanırsa, toplam bir senede 1200 saat toplanabilir).

Her biri iç mekanizması elden geçen saatler sanatçı tarafından bu işlemi gösteren etiketler taşır. Etiketlere, mavi kâğıt üzerine el yazısı karakteriyle sanatçının ismi ve ismin altına telif hakkı sembolü olan “©” işareti gri yaldızlı boyayla basılmıştır. Her saat, tasarlandığı biçiminden, yani kolu saran uzantılardan ayrılmış ve çalışmaz haldeyken sergilenmektedir. Bu saatlere bakarken bunların endüstriyel yöntemlerle üretilmiş ürünler olarak sahip oldukları tasarım çeşitliliği hemen fark edilir. Çekil, saate, bir tasarım objesi olarak çeşitlenen seyirliğini göstermek bakımından sergileme değeri biçer. Toplanan 1200 saat, gövdeleri etiketlenmiş ve akreple yelkovanı gösteren yüzleri sergilenecek biçimde bir masa düzeneği içine yayılmıştır. Saatlerin içine yerleştirildikleri taşıyıcı düzenek camlı bir satış/sergi tezgâhını andırır. Her bir tezgâhın üst kısmı ağaç üzerine çinko kaplı olarak tasarlanmıştır. Toplam beş tane birim içinde bin iki yüz saat sergilenmektedir. Ağaç içi çinko kaplı üst tabla düzeni, yine aynı malzemelerle olmak üzere daha önce de Çekil’in işlerinde -mesela ‘Kargo’ (1988) ve ‘12 Şahide’ (1991) adlı çalışmalarında- yer aldığı görülebilir.

Bu kullanım ortaklığı, çalışmaların temalarında da bir ortaklığı sezdirir. Çekil’in kendi tasarımı olan kasa, çekmece ve masa düzenekleri içine yerleştirilmiş hazır/bulutnu nesnelere oluşan bu çalışmalarda malzeme kullanımı özellikle dikkat çekicidir. Çekil bir söyleşisinde, çalışmalarında kullandığı çinko kaplı ağaç kutuların cenaze, mezar imgelerine işaret ettiğine dikkat çeker. Bu nedenle bu çalışmalarda hazır/bulutnu nesnenin sergilendiği iç alan çinko kaplanır. Çekil, çalışmalarındaki bu kullanımın, eskiçağlardan beri bilinen ölüyü eşyasıyla gömme âdetinde olduğu gibi eşyanın gömülmesine dair bir anlamına da değinir (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 20).

Birine ait olup elden çıkarılmış olma halini karşılamak başka deyişle o kişiyle beraber yaşamış ve artık ömrünü tamamlamış olmak bakımından saat, sanatçının farklı niyetlerine karşılık gelen seçilmiş bir nesnedir. Takıntılı bir biriktirme halini anlamlı kılan bir ayrıntıyı belirtmek gerekirse saat, sanatçının kişisel yaşantısındaki

bir manevi bağa da (babasının bir saat tamircisi olmasına³¹) denk düşer. Bununla beraber saatler, Çekil'in bunları topladığı bitpazarından³² tekrar piyasaya sunulmuş bir ürün gibi sergilenir. Ama burada ürünün piyasaya yeniden sürülmesinin, kullanım ve değişim değerleri -hatta estetik değeri bile- dışında daha çok manevi değerleri temsil ettiğini söylemek mümkündür. Kullanılmış saatler, yaşamış birinin hayatını, yani yaşadığı zaman aralığını akla getirir. Bir saat, bitpazarına düşmeden önce kişiyle birlikte zamanın geçişini sabırla sayar; adeta onun yanında, yolculuklarına kalp ritmi eşliğinde katılır.

Sergileme süreci öncesinde belli bir süre (bir yıl) boyunca teker teker toplanmış, elden geçirilmiş, sanatçının adını taşıyan etiketler iliştilerle sergilemeye hazırlanmış olan bir nesne olarak saatin işlevi başkalaşmış -çalışmayan saatler artık zamanı göstermez ya da çalışmayı bıraktıkları zamanı gösterir- ve sanatçının bu eylemiyle beraber onun tarafından kendi çalışmasına mal edilmiştir.

2005'te Galeri X'deki ilk sergilenişinde sanatçının kişisel sergisinde, tek bir çalışma olarak izlenen bu çalışma, 2010'daki, Çekil'in diğer çalışmalarıyla birlikte yer aldığı retrospektif sergide ise ana galeri mekânı koridoru boyunca uzanır. Çalışmanın ilk sergilemedeki (2005) bitişik nizamı ve galeriyi geçiş koridorlarından bölen yerleşimine karşılık, Rampa'da (2010) diyagonal, dikdörtgen galeri mekânın uzunluğunu hareketiyle canlandıran ve izleme açısı arttırılmış bir şekilde bulunmaktadır. Böylece çalışmanın izlenme açıları, izleyicinin çalışmaya yaklaşma ve seyretme alanı artmıştır. Başka deyişle 2005'te çalışma'nın beş kare ünitesi yan yana onikişer kenarı açık olacak şekilde sergilenmiştir. Oysa Çekil 2010'da bu beş üniteyi diyagonal olarak sıralamış ve böylece çalışmanın yirmi kenarı açıkta kalmıştır. Dahası bu kenarların açılı olarak, zigzag biçiminde sıralanması, bu alana yaklaşan izleyenin tablaları seyretme açısı genişlemektedir. Böylece bu çalışmanın izlenirlik talebi ya da izleyiciyi kendine yaklaştırma daveti, sergileme biçimindeki, yani hem çalışmanın ünitelerinin diziliminde, hem de bir bütün olarak mekân içindeki konumunda meydana getirilen değişikliklerle beraber güçlendirilmiştir.

³¹ "Sanki bu saatler babamı bende yeniden yaşatan nesnelere gibiydi." (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 20)

³² Sanatçı kendisiyle yapılan bir söyleşide bitpazarlarını "günümüzün açık hava tüketim nesnelere müzeleri" diye tanımlar. (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 18)

“Paramparça” (1998)

Sergilenme:

1998 ‘Sınırları Aşmak’, İzfaş Sanat Galerisi, İzmir, Türkiye.

2010 ‘Cengiz Çekil’, Rampa Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye.

İlk olarak 1998’de ‘Sınırları Aşmak’ sergisi kapsamında İzmir İzfaş Sanat Galerisi’nde sergilenen bu çalışma galerinin zeminine yayılmıştı. Her mulâj birer parça bez üstüne konmuş, böylece zeminden ayrılmış ve parçalı bir yapıda yerleştirilmişti. Zemine yayılı çalışmanın belli bir mesafeden seyredilmesi amaçlanarak işin mekânıyla izleme mekânı birbirinden kırmızı beyaz çizgili bir emniyet şerit bandıyla ayrılmıştı. Çalışmanın parçaları yakından incelenemese de farklı figürlerden alınan kalıplar kullanıldığı ve bu kalıplar arasında baş hariç tüm vücut parçalarının bulunduğu görülmekteydi.

2010 tarihli İstanbul Rampa Galeri’indeki retrospektif sergide ise bu çalışma ana galeri mekânına uzunlamasına paralel, yassı dikdörtgen bir blok halinde duvara yaslanmıştı³³. Burada, 1998 sergisindeki mulâj parçaları gazeteyle istiflenip rafa kaldırılmış, galeri duvarına dayalı bir raf sisteminin 12 raflık bir kısmına yerleştirilmiştir. Birbirine monte olunan eski model, büro tipi, çelik, gri boyalı raf sisteminin yalnızca 3’erliden 4 sıra ve toplam 12 tane rafı doldurulmuştu. Alt iki sıra rafın boş bırakılmasıyla çalışma duvara dayalı bir rölyef gibi çıkıntılı durmaktaydı.

İç içe geçmiş, altlı üstlü yığılmış insan formu parçaları ve bunlar arasında sıkıştırılmış gazete sayfalarının sıkışık görüntüsü geniş galeri mekânında görsel ve hacimli bir yapı oluşturmaktadır. Bir depodan günyüzüne çıkarılmış gibi, âtil bir arşivin tozlu raflarını hemen akla getiren çalışmanın, detaylı incelemek üzere yakına

³³ Bu çalışma, uzun galeri mekânı sonuna, girişin tam karşısındaki duvara yerleştirilmiş ‘Ölümsüzler’ (2010) adlı çalışmanın biçimsel bakımdan zıttı gibi bu çalışmayla ilişkilenebilir. ‘Ölümsüzler’in duvar yüzeyine yapışık pleksiglas ardına konulmuş yeni tarihli ve renkli baskı gazete dergi sayfaları içeren çerçevelerdeki reklam sayfalarından oluşmasına karşılık ‘Paramparça’, eski gazetelerin sararmış sayfaları ve sarı yaldızlı mulâjlarla duvardan taşan bir rölyef etkisindedir. ‘Ölümsüzler’in düz yüzeyli pleksiglastan parçalardan oluşan yüzeyde gelişen düzenli yapısına karşılık ‘Paramparça’ hacimli, blok halinde karmaşık ve pürüzlü dokulu bir yığın olarak yüzeyden yükselir. ‘Ölümsüzler’de yazı ve figür fotoğrafları birarada tek bir yüzey düzleminde bulunur. ‘Paramparça’da gazete kâğıdındaki yazılar ve mulâjlar üç boyutlu bir uzamda sıkışık yer alır. ‘Ölümsüzler’in parlayan pleksiglas yüzeylerinden galerinin beyaz ışığının yansımalarına karşılık ‘Paramparça’ parlak sarı yaldızlı renge rağmen ışığın çalışmanın tüm parçalarını bir anda yalayıp geçmesine izin vermez, sarı yaldız sünger gibi matlaştırır, ışığın bir kısmını sararmış gazete kâğıtları ve girintili yüzeylerden oluşan yığının etkisiyle yutar.

davet eden bir yanı vardır. Hareketli dokusuyla, karışık formların tam olarak okunamamasıyla bakını esir alır, uzun süre kendini seyrettirebilir. Bu çalışma bir anlamda resimsel bir izlenme talep etmektedir. Altın sarısı rengin ruhani enerjisi ile dünyevi dini bir ritüeli yerine getirir gibi figür(ler)den kalıba alınmış alçı parçalardan dökülmüş insan formu parçaları (mulâj) ve bunların gösterilmesi, açıkta bırakılışı, biçimlerin parçalı tamamlanmamışlığı, istiflenme şekli, tinsel çağrışımlara ve trajik duygulara kapı aralamaktadır. Bu açıdan çalışmada oluşturulan yığın, mezar kavramıyla ilişkilendirilir. Bir yığının muhafaza edilme yollarından birini ortaya koyan arşivci yönüyle bu çalışma, adeta izleyenin zihnindeki bir depoya kapı açar. Bu depo sanki daha önce hiç uğranmamış ya da unutulmuş, zihnin tozlu bilinçaltına açılan bir kapı gibidir. Bu anlamda ‘Paramparça’, trajik ve duygusal çağrışımlar içeren etkili bir çalışmadır.

Bu çalışmanın kendinde barındırdığı etkili çağrışımların Çekil’in sanat anlayışını yansıtan bazı içerimlerine, son bölümde tekrar geri dönecektir. Ama şimdi metnin amaçları bakımından oldukça önemli olan nokta, bu çalışmanın ilk (1998) ve sonraki (2010) sergilenişi arasındaki, yukarıda yapılan değerlendirmelerden ayrı bir öneme de sahip gözükten farklılıktan bahsetmek önemlidir. Aslında bu çalışmanın 2010 retrospektif sergisi bağlamında da farklı bir yere sahip olduğu söylenebilir. Nitekim 2010’daki serginin davetiyesinde bu çalışmanın bir parçasının (alt alta 3 raflık bir parçasının) fotoğrafı kullanılmıştır. Davetiye basımında kullanılan fotoğraf³⁴ çalışma henüz sergi mekânına yerleştirilmeden, yani sanatçının atölyesindeyken alınan bir detay fotoğrafıdır. Zaten Çekil, 1998’deki sergilemeden sonra İzmir’de çalıştığı atölyesinde rafa kaldırılan bu çalışmasını, 2010’daki serginin yapıldığı Rampa Galerisi’ne rafa kaldırılmış haliyle, yani atölyesinde saklandığı biçimde, doğrudan taşımayı tercih etmiştir.

‘Paramparça’ (1998) adlı çalışmanın bundan önceki sergilenişini, aynı çalışmanın bir varyasyonu olarak 2010’da yeniden yorumlarken Çekil, çalışmanın önceki sunumdaki önerisinden, şimdiki sunuma bağlanan bir araştırma sürecini bir

³⁴ Davetiyede yer alan çalışmanın detay fotoğrafında, bir çelik rafın alt alta üç bölümü görülmektedir. Sararmış gazete sayfaları arasındaki mulâj parçaları üç rafa sıkça yerleştirilmiştir. Alçı malzemeden yapılmış olan bu mulâjların her birinin bir yüzeyi altın yaldızla kaplıdır. Alçı ve altın yaldız kullanımı eski tempera resimlerini ve özellikle Bizans ikonalarını akla getirir. Bu mulâjlarda el, ayak, omuz gibi figür parçaları seçilmektedir.

nevi kanıt niteliğinde öne sürmüştür. Dahası arşiv olgusuna doğrudan yapılan bu bağlantıyla sanatçının atölyesine de bağlanan bu çalışma, onun tüm çalışmalarında görülebilen belli izleklere, sergileme ve mekânla ilişkilendirme konusundaki sıklıkla karşılaşılan düşünme süreçlerine atıfta bulunur. Nitekim burada galeri mekânı, belgeleme ve sunum arasında ilişki kuran; aynı zamanda atölyedeki sanatsal araştırma süreçlerinin ve çalışmaların bu süreçteki dönüşümünün sergiye taşındığı bir ortam olarak düşünülmektedir. Bu durumda sanatçının çalışma ortamı atölyeden galeriye taşınmaktadır. Sonuçta atölyenin işlevi yerini galeri mekânına bırakmıştır. Galerinin işlevi sanatçının araştırmalarına bir mekân oluşturmaktır. Çekil'in çalışmalarında galeri mekânı, sanatçının araştırmalarını gerçekleştirdiği bir mekân olarak ortaya çıkar. Galeri mekânına ticari anlamda kullanımından farklı bir işlev yükleyen Çekil burada, geçmiş çalışmalarından yola çıkarak sonra gelecek çalışmaları için yeni önermelerde bulunmayı tercih eder.

Böylece aynı çalışmaların galeri mekânında farklı hallerde sergilenmelerinin açık ettiği bir husus, Çekil'in çalışmalarında somutlaşan sanatsal üretim süreçlerinin, bu çalışmaların galeri mekânındaki titiz bir şekilde düşünülmüş sunumları aracılığıyla açıkça izlenebilir hale gelmesidir. Bu açıdan "Paramparça" başlıklı bu çalışmasının, Çekil'in sanatsal sergileme pratiklerine dair değerlendirmenin sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrını açığa vurabildiği iddiasını doğrulamaya en açık katkıda bulunan çalışması olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu yerleştirmenin daha önceki sergilenme biçimiyle arasındaki fark ve bu farkın işin alınması açısından dile getirilen içerimleri, açık bir şekilde sanatçının plastik sanatların anlatım olanaklarını araştıran ve geliştiren yönelimlere sahip olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Bu bölümde, geçen bölümde Çekil'in 2010 retrospektif sergisinden tezin amacına uygun olarak seçilip ayrı başlıklar halinde görsel analizi gerçekleştirilen çalışmalardan elde edilen bulguların, metnin bütünü itibarıyla yeniden değerlendirilmesi ve sonuçlara ulaştırılması hedeflenmektedir. Dolayısıyla özel olarak, yine geçen bölümde metnin ilgilerine uygun olarak ortak bir perspektiften ama kendi başlarına incelenen çalışmaların genel bir değerlendirilmesinin yapılacağı;

genel olarak ise, bu değerlendirmenin de bir parçası olduğu, deyim yerindeyse tezin amaçları doğrultusunda takip ettiği yolda bulduklarını bir araya getiren bir sonucun ortaya koyulacağı söylenebilir. Ama hemen belirtmek gerekir ki tam da tezin yapısı ya da tezin inşasında seçilen yol itibarıyla söz konusu değerlendirme ve sonuç büyük oranda örtüşmek durumundadır. Elbette bunun temel sebebi, özellikle ‘Cengiz Çekil’ (2010) adlı retrospektif sergide bulunan bazı çalışmaların değerlendirilmesinin, tezin bir bütün olarak hedefi ve bu hedef doğrultusunda takip ettiği araştırma çizgisiyle ilişkili olarak merkezi bir konuma ve öneme sahip olmasıdır. Hatta bir bütün olarak bu çalışmanın, özellikle bahsedilen bu sergiye ve bu serginin açığa vurduğu sergileme pratikleri tartışmasına referansla Çekil’in sanatsal serüvenine yönelerek oluşturulduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu açıdan tezin, hem başlangıcında, hem güzergâhında belirleyici olan temel iddiası, bu sergiye alışılmadık bir retrospektif sergi niteliği kazandıran yönlerinin - yani sergide yer alan bazı heykel yerleştirmelerinin, önceki sergilenmelerinden farklı biçimlerde bu sergiye taşınmasının- tam da Çekil’in sanat anlayışına ve özellikle sergileme pratiklerine yönelik tavrına ışık tutabilecek bir değerlendirmeye temel teşkil ettiği oldu. Çekil’in sanat serüveninden elde edilen ipuçlarıyla hareket ederek söz konusu işlerinin detaylı bir analizi aracılığıyla geliştirilen ve özellikle sanatçının sergileme eğilimlerine yönelen bu değerlendirmenin kılavuz ilkesi ya da temel ilgisi ise, onun sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrının açığa vurulması ve bu tavrın, plastik sanatların anlatım dili bakımından belli imkânlar sunan bir sanatsal araştırma pratiği ve yöntemi olarak düşünülebileceğinin gösterilmesiydi.

Bu iddia ve hedeflerle yola koyulan çalışmanın, seçilen araştırma çizgisinde ilerleyişini, uğraklarını ve bulduklarını bir araya getirerek yeniden düşünmek için belki de en uygun yol, tam da merkezinde retrospektif bir serginin olduğu bu metinle uyumlu bir şekilde, şimdi varılan noktadan “geriye dönük bir bakış” atmak olacaktır.

Bu bakışın ilk uğrağını, Cengiz Çekil’in yaşamına ilişkin başlangıç bölümü “Cengiz Çekil’in Yaşamı” oluşturur. Bu bölümde Çekil’in yaşamı, onun sanatsal gelişiminde önem arz eden anlara işaret etmek ve bu anların sanatsal üretim alanındaki etkilerini ortaya koymak üzere, sınırlı bir şekilde ele alındı. Dolayısıyla

kapsamlı bir hayat hikâyesi yerine, Çekil'in yaşamında, onun sanatçı kişiliğinin ortaya çıkması ve sanata yaklaşımı konusunda ipuçları sunan iki önemli durağa ya da yaşamsal kesite bakmakla yetinildi. Çekil'in sanatsal ifade biçiminin oluşumunda iki önemli kırılma anına karşılık düşen bu kesitlerin birincisi, onun sanatçı kişiliğinin oluşumunun başlangıçlarına dair ipuçları sunan yatılı okul yılları ve öğretmenlik deneyimiyle ilişkili olarak ele alındı. Çekil'in tutkulu bir şekilde sürdürdüğü resim çalışmalarıyla yoğun geçen yatılı okul yılları, onun sanatsal tavrına yansiyacak olan kişisel eğilim ve yönelimlerini ortaya çıkaran bir zaman dilimi olarak değerlendirildi. Çekil'in sanat üzerine düşünelerine önemli bir zemin sağlayan öğretmenlik deneyimi ise onun sanat anlayışının üzerinde, sanatsal anlamda yaptıklarını farklı bir anlamda düşünmeye, öğretilen bir şey olarak sanatı sorgulamaya yönelik itici bir güç oluşturması bakımından önemli bir deneyim olarak konu edildi. Dolayısıyla Çekil için öğretim deneyiminin –en başından bu yana- desen ve resim üzerine, disiplinlerin ilişkileri üzerine kafa yormaya dair önemli adımlar teşkil ettiğine ve onun sanatsal yaşamında, özellikle sanatsal sergileme pratiklerine yönelik araştırmacı tavrında önemli izler bırakmış olduğuna dikkat edildi. Çekil'in yaşamından alınan ikinci kesitte ise onun olgun çalışmalarına zemin oluşturan üniversite deneyimi ve daha özel olarak ise bu sırada aldığı bir yurtdışı bursu sayesinde Fransa'da geçirdiği yılların sanat anlayışının biçimlenmesinde etkili olan yönleri üzerinde duruldu. Üniversite yıllarına bakıldığında, genel çalışma prensipleri, geleneksel desen-resim-heykel pratiklerinin sınırları üzerine yoğunlaşan bir sanatçının bu alanları sorgulama konusundaki çeşitliliğini yansıttığı görüldü. 1970'li yılların, Çekil'in dönemin diğer sanatçıları gibi kendi sanatsal pratiklerini sorgulamaya yöneldiği ve bu sorgulamalarla birlikte çalışmalarının üslup ve anlatımındaki olgunlaşmanın meydana geldiği bir zaman dilimi olduğu görüldü. Çekil'in, özellikle Paris'te, çağdaş sanatın nirengi noktaları olarak yöneldiği Duchamp'ı ve Beuys'u iyi anlamış bir tavır sergileyerek, işlerinde yerleşik günlük yaşamda kullanılan nesne ve malzemelerle geleneksel olmayan, alışılmadık bir ilişki geliştirmeye başlamış olduğu tespit edildi.

Böylece onun yaşamının, sanat anlayışının ve özellikle sergileme pratikleri konusundaki araştırmacı tavrının biçimlenmesinde etkili olan bazı yönlerine işaret eden bu bölümden sonra, geriye dönük bakışın ikinci uğrağını oluşturan ve esas olarak Çekil'in doğrudan sanat yaşamına odaklanan ikinci ana bölüme “Cengiz

Çekil'in Sanatı"na geçildi. Aslında Çekil'in sanatsal sergileme pratiklerine ilişkin özgün konumunun, onun belli eserlerinin değerlendirilmesi yoluyla açığa çıkarıldığı bu bölümle karşılaştırıldığında, önceki bölümün, daha ziyade araştırmada metnin kendisinden sonraki uğrağına belli ipuçları temin eden bir geçiş ya da hazırlık bölümü olarak değerlendirilmesi olasıdır. Çünkü tezin omurgasını oluşturduğu söylenebilecek olan bu bölüm, Çekil'in plastik sanatların anlatım olanaklarını araştıran ve geliştiren yönelimlere sahip olduğu tespitiyle ortaya atılan iddianın, bu uğurda seçilen heykel yerleştirmelerinin analizi ve değerlendirilmesi aracılığıyla açığa vurularak desteklendiği bir çalışma uğrağına karşılık gelir.

Bu bakımdan ikinci bölümün iki alt bölümü, "Cengiz Çekil'in Sanat Serüveni" ve "Cengiz Çekil (2010) Sergisi" arasında da, çalışmanın ilk ve ikinci bölümü arasındakine benzer bir ilişki olduğu görülebilir. Zira ilk alt bölüm, Çekil'in sanat serüveninin genel bir sunumu ya da kapsamlı bir incelenmesi olmaktan ziyade onun 2010'da Rampa'da açılan sergisine ve özellikle bu sergide yer alan bazı işlerine yönelik ikinci alt bölümde gerçekleştirilecek değerlendirmelerin başlangıç noktasını ve amaçlarını ortaya koymaya yönelik olan, yani kendisinden sonra gelen uğrağın hazırlayıcısı olan bir bölüm olarak görülebilir.

Nitekim bu alt bölümde, Çekil'in sanat serüvenine dair kişisel ve toplu sergilerinden bahseden kaynaklar hakkında belli bilgiler sunulmakla birlikte esas olarak onun sanat serüveni ve bu serüveni anlamak açısından 'Cengiz Çekil' (2010) sergisinin nasıl bir imkân sunabileceği üzerinde duruldu. Bunun için ilk olarak bu serginin Çekil'in ilk retrospektif sergisi olması bakımından sanatçı hakkındaki temel kaynaklardan birisini teşkil ettiğine ve buradaki bazı çalışmaların değerlendirilmesinin, tezin amaçlarıyla ilişkili olarak merkezi bir konuma sahip olduğuna dikkat çekildi. Çekil'in ilk dönem çalışmalarından günümüze dek uzanan işlerinden bir seçki ortaya koyan bu retrospektif sergi sayesinde bugüne kadar farklı mekân ve zamanlarda, başka koşullar altında sunulan çalışmaların, bu sergiyle beraber aynı zaman diliminde ve bir galeri mekânı bağlamında bir araya gelmesi mümkün olmuştur. Ama bu serginin, çalışmaların mümkün olduğunca geçmişteki sergileme düzeniyle aslına yakın olarak yeniden oluşturulduğu bilindik retrospektif sergilerden olmadığına dikkat çekildi. Zira sanatçıyı saygıyla anmak adına geçmişini yeniden inşa edici bir anlayışla oluşturulan retrospektif sergi yaklaşımı yerine bu

sergide Çekil'in çalışmalarının bir kısmının yeniden sergilenirken biçimsel olarak mekânla ilişkilenmesi bakımından yeniden yerleştirilmiş olduğunu, bir kısmının ise farklılaşmış ve hatta önceki haline göre epey değişmiş olarak sergilenmiş olduğunu görmek mümkündür. Kısacası, tezin başlangıç noktasına işaret eden sorunun, yani daha önce sergilenmiş olan heykel yerleştirmelerinin yeniden sergilenmelerinde oluşan farkın aslında neyi görünür kıldığı şeklindeki sorunun, bu sergi çerçevesinde nasıl ve ne amaçla ortaya atıldığı konusu açıklanmaya çalışıldı. Böylece tezin hedefi doğrultusunda bu sergide yer alan belli bazı işlerin, daha önceki hallerinden farklı bir şekilde sergilenmesinin sebepleri ve sonuçlarına dair görsel bir analiz ve eleştirinin gerçekleştirildiği sonraki alt bölümden önce, değerlendirilen çalışmaların seçildiği bu serginin retrospektif sergilere dair oluşan geleneği de sorunsallaştıran boyutlarına ve böylelikle Çekil'in sergileme pratikleri konusundaki tavrını anlamaya nasıl imkan sağladığına dikkat çekildi.

Tezin temel savının formüle edildiği bu hazırlayıcı bölümden sonra ise, Çekil'in bu sergide yer alan çalışmalarından, tezin ana savını, yani onun sanatsal sergileme pratiklerine dair değerlendirmenin sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrını açığa vurabildiği iddiasını destekleyen çalışmaların detaylı bir analizi aracılığıyla geliştirilen ve özellikle sanatçının sergileme eğilimlerine yönelen bir değerlendirmenin gerçekleştirildiği bölüme geçildi. Burada 'Cengiz Çekil' (2010) sergisinde yer alan 'Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri', 'Tabaklanmış Ceketler', 'Ters Görüntü', 'Saklı Işık', 'Şeyler', '1200 Saat', 'Paramparça' adlı çalışmalar, sırayla görsel bir analiz ve değerlendirmeye tabi tutuldu. Görsel bir çalışmaya sorulabilecek temel sorulardan başlayarak sorgulanan çalışmalara ilişkin her bir değerlendirmede, esas ağırlık noktasını, bu işlerin daha önceki sergilenişleriyle arasındaki ilişkinin/farklılığın anlamı ya da daha doğrusu bu farklılığın sanatçının sergileme pratikleriyle ilgili araştırmacı tavrına ışık tutan yönlerini açığa çıkarmak oluşturdu. Nitekim bu yolda gerçekleştirilen bütün değerlendirmelerin ortak olarak işaret ettiği nokta, en temelde, Çekil'in ürettiği her çalışmayı aradan ne kadar süre geçerse geçsin yeniden ele alarak düşünüp değerlendirmekten ve böylece gerekli gördüğü değişiklikleri/güncellemeleri yapmaktan geri durmayan bir sanatsal tutuma sahip olduğudur. Değerlendirilmek için seçilmiş bütün çalışmalarda, yapılan analizler sonucunda Çekil'in

gerçekleştirdiği görülen değişiklikler, onun denemeci, araştırmacı tavrının ve sürekli plastik anlatım dilini mekânla birlikte geliştirmeye, çeşitlemeye çalışan bir sergileme pratiğini benimsediğinin işaretleri olarak okundu.

Şimdi gelinen noktada, Çekil'in, sergileme pratikleri üzerine güçlü ve sürekli bir düşünüşe işaret eden sanatsal tavrının, çalışmalarına yönelik gerçekleştirilmiş analiz ışığında düşünülmesi, onun sanatsal üretim mantığının daha açık bir şekilde değerlendirilmesine olanak sağlar gözükmektedir. Nitekim Çekil'in sanatsal üretim sürecinin ayırt edici özellikleri, bu üretim mantığının tezahürleri, onun sergileme pratiklerinde, bu pratiklerin de bir parçası olan malzeme seçimlerinde ve onun metaforik bir dil oluşturma ya da kendi mitsel dilini kurma ısrarında tespit edilebilir. Kuşkusuz Çekil'in sanatsal üretim mantığının bu tezahürleri, bir sanatsal üretim sürecinin birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılması mümkün olmayan, yani iç içe geçmiş öğeleri/yönleri olarak düşünülmelidir. Dolayısıyla Çekil'in araştırmacı tavrının somutlaştığı sanatsal üretim süreçlerinin bu farklı boyutları, birbirleriyle ilişkili olarak ele alınmak durumundadır.

Çekil'in sanatsal üretim sürecinin içe içe geçen bu uğraklarını anlamak açısından dikkat edilmesi gereken bir nokta, onun, plastik sanatların anlatım diline gündelik kullanım nesnelerinin “bitmişliğini”, yani buluntu/hazır nesnelerin işlevsel bir tasarım olarak formel tamamlanmışlığı kadar miadını doldurması anlamdaki bir bitmişliğini katma tarzıdır. Günlük yaşamın kullanım nesnelerinde bulunan anlam katmanlarını canlandırıcı çeşitli öneriler getirmesi, onun araştırma pratiklerinin önemli bir yönünü oluşturmaktadır.

Onun gelip geçici malzemeleri kullanarak yaptığı yeniden düzenlemelerden oluşan anlatım tarzı, ölümlü bireylerin kendilerine özgü yaşamlarını; kullandığı buluntu nesnelere ise bu yaşamların ardından kalanları akla getirir. İnsan yaşamına dair buluntu nesnelere üzerinden üretilen ve gelip geçiciliğe, faniliğe işaret eden bu hal ve kavrayışların zengin çağrışımları, Çekil'in işlerinde çoğunlukla ayrı bir katman olarak okunabilir. Böylece onun sanatsal anlatım dilinde öne çıkan süreç, bitmemişlik, parçalanma, bir araya geliş gibi düşünce ve duygular, zaman kavramına yönelik bir sorgulamayı ister istemez içerir. Aslında tüm bu temalar “tamamlanmamışlık” duygusunun eşlik ettiği bir sanatsal araştırma sürecini imler.

Bu sürecin Çekil'in özellikle sergileme pratikleriyle ilgili açığa vurduğu bir nokta, onun açık uçlu/sonu olmayan bir araştırma pratiğine ve dolayısıyla esas olarak plastik anlatım sürecinin kendisine odaklı bir sanatçı tavrına sahip olduğudur.

Nitekim retrospektif sergisinden seçilen örneklerde de görüldüğü üzere, Çekil, çalışmalarını yeniden ele alıp düşünüp değerlendirmiş ve gerekli gördüğü değişiklikleri ya da müdahaleleri yapmaktan geri durmamıştır. Aslında uzun yıllar süresince özel ve tek bir çalışma üretmeye yönelik yaklaşımın aksine Çekil, işlerini üretmede hızlı davranan bir sanatçıdır. Ama onun bu süreçte her çalışmasının zihnini meşgul ettiği fark edilir. Onun çalışmaları kendi deyişle 'hisleriyle çıktığı bir keşfi' yansıtır. Her sergileme sürecinde yeniden ele alınan eklenip çıkartılan veya başka türlü olasılıklarda yan yana konulan bu çalışmalar sanatçının anlatım dilinin yapısal unsurlarını oluşturur. Bir başka deyişle, Çekil, sanatın plastik dilini kendi anlatım olanaklarıyla zenginleştirmeye çalışan bir üsluba sahiptir. Çekil'in kendine ait mitsel bir anlatım evreni oluşturma çabası, onun sergileme pratiklerinde seçtiği malzemeler ya da bu malzemeleri düzenleme tarzlarında tespit edilebilir. İşlerinde görülen kaba tekstil ürünleri, briket, mum, elektrik telleri gibi malzemelerin yanında floresan lamba, saat, gazete, kola kutusu ve şişesi gibi ürünler, endüstriyel yollarla kimi medeniyetin ilkel zamanlarından bu yana benzer şekilde üretilmiş ve kimi son yüzyıllarda sanayi kültürünün incelen becerisiyle en iyi biçimlerde çeşitlendirilmiş tasarım ürünleridir. Burada dikkat edilmesi gereken şey Çekil'in hazır ve buluntu nesneleri kullanımının, onun çoğu çalışmasında da görülebileceği gibi, yöntem olarak biçimci değil de anlatımcı bir üsluba sahip olduğudur.

Nitekim Çekil'in üslubunun bu yönüne 'Tabaklanmış Ceketler' (1994) adlı çalışmasına dair değerlendirmede dikkat çekilmişti. Bu çalışmasında da görüldüğü üzere, sanatçının heykellerinde insan figürünün varlığı adeta yokluğuyla vurgulanmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Cengiz Çekil, insan figürünü önce bir form olarak içinde bulunduğu bağlamdan –giysilerden- soyutlamıştır. Dahası onun işlerinde yokluğu bakımından gösterilen insan figürüne dair bu vurgu üç boyutlu bir form olmaktan çıkıp ancak iki boyutlu fotografik bir imge olarak görülmüş³⁵ veya

³⁵ 'Yazısız' (1976), 'Evet!' (1982-1986), 'Ölümsüzler' (2010)'de insan figürü veya figür parçası iki boyutlu bir imgedir. Çalışmaların fotoğrafları için bkz. Ek1.

parçalanmıştır³⁶. Bununla beraber heykel yerleştirmelerinden ‘Ters Görüntü’de tespit ettiğimiz gibi izleyeni katılımcıya dönüştürecek bir ‘camera obscura’ atmosferi oluşturmakla Çekil, “insan”ı, çalışmasına, heykelsi bir biçim olarak değil, işin üretimine dâhil olan bir unsur olarak da almaktadır. Aslında Çekil’in çalışmalarında “insan”ın konumlanışına başka bir açıdan yaklaşırsa, onun insanlık tarihinin ortak hafızasından açığa çıkarılan buluntu nesnelere, insan yapımı tasarım ürünleri ve günlük yaşama dair gazete gibi belgelerle çalışarak insanın yokluğunu, ondan arta kalanları kullanarak anımsatma yoluna gittiği söylenebilir.

Görüldüğü üzere Çekil’in çalışma yöntemleri, iç içe geçmiş süreçlerin zengin çağrışımlarına gebedir. Onun, bir anlam evreni kurma yönünde gündelik yaşamın sıradan kullanım nesnelere çalışmalarında kullanma eğiliminde, politik bir söz söyleme, yakın tarihe sanatıyla eşlik edip tanıklıklarını dile getirme yolu olarak heykeli seçme tavrı da okunmaktadır. Hazır nesneyi söz söylemek adına kullanmak, herhangi bir nedenle var edilmiş, üretilmiş, insan tarafından yapılmış bir şeyi -aracı, kavramı, değeri- kendine, kendi sanatsal üretim süreçlerine mal etme anlamına gelir. Kendi ifadesiyle: “Zaten ‘ben her yerde, her türlü malzemeyle bir şekilde sanat yaparım’ tezinden yola çıkıyordum. Onun için ne malzemeyi ne mekânı, hiçbir şeyi dert etmiyordum. Her şey ile sanat yapılabileceğine inanıyordum. Ben politik düşünen, Türkiye’deki insanların hayatlarıyla, yaşam tarzlarıyla sıkıntısı olan bir insandım. O yıllarda Vietnam Savaşı vardı. Vietnamlıların savaş araçlarını ben değişik vesilelerle öğrenmiştim. Mesela bambular, arılar, çok değişik popüler silahlarla ülkelerini savunduklarını, hatta uçak parçalarından kamera yaptıklarını da biliyordum. Dolayısıyla sanat yaparken, olabildiğince her türlü malzemeyle ve mümkün olduğu kadar da bildik malzemelerin, bildik yöntemlerin dışında davranmayı düşünüyordum.” (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 10).

Bununla beraber Çekil’in, “her yerde, her türlü malzemeyle bir şekilde sanat yapmak” diye ifade ettiği üretim sürecinde, geleneksel sanatta bir temanın tekrar ederek janr (tür) oluşturması gibi kimi motifler veya temalarla sürekli karşılaşmak olasıdır. Mesela Çekil’in işlerinde sıklıkla ortaya çıkan ölüm ve cenaze töreni

³⁶ ‘Paramparça’ (1998) adlı çalışmada artık tek bir figürden bahsedilemez. Burada figür, parçalı ve çoğul bir imge oluşturur.

temaları ve bu temaların onun tarafından yorumlanışının/kendine mal edilmişinin adeta bir motif oluşturduğu söylenebilir. Çekil, kimi çalışmalarında modern yaşamın gündelik kullanım eşyalarını, cenaze töreni gibi ölümle ilgili evrensel ritüellere ya da genel olarak yas süreçlerine –onların sembolik anlam zenginliğini işlerine katmak üzere- atıfta bulunarak kullanır. Nitekim ölenle, kayıpla -veya burada daha açık ifade edilirse Çekil’in çalışmalarında karşılaşılan insanın yokluğuyla- kurulan bir bağlantı nesnesi olarak mezar ve cenazenin, yas tutma ritüellerinin onun çalışmalarında önemli bir yere sahip olduğu görülür. Bu temaların çalışmalarındaki önemine kendisi de işaret eder: “Benim çalışmalarımda birtakım ortak meseleler var. Mesela kurban motifi, ölüm, mezarlar gibi birtakım motifler. (...) Benim sanatımı etkileyen temel elemanlardan biri de popüler mezar malzemeleridir. Yani hasırlar, urganlar, mezarlarda kullanılan briketler, toprak, mezarların üstüne konulan su çömlekleri. (...) Tahtalar, hasır, ip çömlek, briket... Bunlar popüler mezar malzemeleridir. Sonra insanlar gelirler, mezarların üstüne mermerle ya da daha değerli malzemelerle –ki bir dokuz ay falan geçmesi gerekir, dinsel görgüye, göreneğe göre- bir anıt mezar yaparlar. Ama ilk adım briket, tahta, hasır ve o çömleklerdir. Bir de tahtadan oyulmuş şahideler vardır. Ölünün başına konur, oraya da geçici olarak ölen kişinin adı soyadı yazılır. O şahideleri de işlerimde kullandım.” (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 16)

Şüphesiz ölüyü usulüne göre gömme, cenaze töreni gibi ritüeller her insan topluluğunda ortaya çıkan, yani insan kültürünün evrensel ritüellerinden biridir. Yas tutma ritüellerini yaşamadan, bir kaybı içselleştirmek, bu durumla hesaplaşıp hayatı yeniden kurmak çok zor bir sınavdır. Bu nedenle psikanalizde mezar, bir bağlantı ihtiyacını karşılar. Cenaze töreninin ölenin ardında kalanlar için yapıldığını vurgulayan Çekil de, böylelikle adeta bu ritüelin ölüm temasına gönderen zengin çağrışımlarını kendi çalışmalarına mal etmesinin sebeplerini -insani edimlerden birisi olarak sanat yapmanın da bir ritüel oluşuna işaret etmek bakımından- açığa vurmaktadır.

Çekil’in bir anlam evreni kurma çabasında, kullanılan belli sayıların ya da oranların özel bir yeri vardır. Mesela, Rampa’daki retrospektif sergide $3 \times 4 = 12$ kullanımını sergideki birkaç çalışmada biçimsel kurulumda tekrarlanan bir öğe olarak bulunduğu dikkat çekilmişti. Onun çalışmaları bağlamında sayıların kullanımı,

görsel bir çalışmada buluntu/hazır nesnelere oluşturulan metaforik bir anlatıma ve böylece bir anlam evreninin inşa edilmesine hizmet eder. Çekil bu anlatımın ima ettiği çağrışımları her bir izleyenin zihninde kendi deneyimleri doğrultusunda ve bireysel yaşamışlıkları çerçevesinde çoğaltmak adına anlam yüklenen bir takım sayıların tekrarı gibi sade ve basit bir temayla varyasyonlar üretir. Sergileme biçimlerinde kullanılan sayı tekrarı da, onun çalışmalarına dâhil ettiği buluntu nesnelere tekrarı ve bir işin varyasyonlarını ürettiği ölçüde çalışmalarının kendilerinin tekrarı gibi, sanatçının çalışmalarında karşılaşılan motiflerin ya da örüntülerin oluşumuna hizmet eder.

Çekil'in çalışmalarında bir anlam evreninin kurulmasına dâhil olan, yani onun yerleştirmelerinde sıklıkla tekrar eden önemli temalardan birisi de, insan yaşamının yok oluşuna karşın ruhun yolculuğunu akla getiren, elektrik ya da daha genel olarak enerji temasıdır. Enerji devamlılığa işaret eder ve onun çalışmalarında elektrik, ısı, ışık, ses gibi fiziksel sonuçlarının üretimleriyle örneklenir. Necmi Sönmez'in tespitiyle "Sanatçının çalışmalarında elektriği kullanması, onun ışık ve ısı enerjisi yayan bu malzemenin metaforik olarak çalışmalarına sergi süresi boyunca farklı bir anlam yüklemesiyle ilgilidir³⁷." (Sönmez, 2008, s. 85). Bu kullanım aynı zamanda örneğin elektrik enerjisi üretmek için artı ve eksi kutupların bir araya gelmesindeki gibi plastik gerilim oluşturup zıtların yarattığı enerjiyi ortaya çıkarma gibi görsel karşılıklara dönüşür. Aslında daha genel olarak, aydınlık ve karanlık, sesli ve sessiz, soğuk ve sıcak gibi zıtların etkileri Çekil'in çalışmalarında mütemadiyen kullanılan etkilerdendir. Zıtlar, aynı zamanda sanatçının içinde yaşadığı sosyal-tarihsel dönemde Türkiye'deki kutuplaşmanın bir göstergesi gibi düşünüldüğünde, özellikle sanatçının bir bütün olarak çalışmaları üzerinden yapılan toplumsal-tarihsel bir okumada da önem kazanır.

Çekil'in sanatsal üretim sürecinin mantığını açığa çıkarmaya yönelik analizin bir diğer önemli boyutunu ise onun sergileme pratiklerindeki tavrını açık bir şekilde örnekleyen galeri mekânını kullanma tarzı oluşturur. Çünkü Çekil'in sergileme pratikleri, galeri ve atölye arasındaki ayrımı ve bu ayrım çerçevesinde onlara atfedilen alışıldık işlevleri açık bir şekilde sorunsallaştırmaktadır. Dolayısıyla o,

³⁷ Sönmez, 1991-1995 arasındaki çalışmalarını incelerken Sunaklar/sağırçılık/mühürleşmiş zaman başlıklı bölümünde Çekil'in işlerinde görülen enerji temasından bahseder.

galeri mekânını, sanatçının atölyede çalışıp bitirmiş olduğu işini sergilediği bir mekân olarak değil, doğrudan sanatsal üretimin sürdürüldüğü bir ortam olarak kullanır. Bir başka deyişle, Çekil galeriyi sadece bir sunum alanı olarak değil, ama aynı zamanda plastik çalışmalarını sürdürebildiği bir atölye mekânı gibi değerlendirmektedir. Bu açıdan onun çalışmalarında atölye pratikleriyle sergileme pratiklerinin iç içe geçtiği ve böylelikle heykel üretim sürecinin atölyede gizli kalan bazı yönlerinin de galeri mekânına taşınarak görünür kılındığı söylenebilir. Bu açıdan Çekil'in önceden sergilenmiş yerleştirmelerini galeri mekânıyla birlikte yeniden düşünerek geliştirmeye, çeşitlemeye çalışan bir sergileme pratiğini benimsemesi, heykelin anlatım olanaklarına ait bir teknik olması bakımından yerleştirmeyi, kendi plastik anlatım dilinin ve sergileme pratiklerine yönelik tavrının ayrılmaz bir parçası haline getirdiği anlamına gelir.

Nitekim Çekil'in bu yaklaşımının en açık örneği onun retrospektif sergisine dair yapılan değerlendirmelerde tespit edilmişti. Bu sergide onun çalışmalarının bir kısmının yeniden sergilenirken biçimsel olarak mekânla ilişkilmesi bakımından yeniden yerleştirilmiş, bir kısmının ise farklılaşmış ve hatta önceki haline göre -örneğin 'Paramparça' (1998) gibi- epey değişmiş olarak sergilenmiş olduğu görülmüştü. Hatta bu açıdan 'Cengiz Çekil' (2010) sergisi sanatçının hem ilk retrospektif sergisi hem de 10. kişisel sergisi olarak görülebilir. Aslında bu serginin de, Çekil'in sergileme pratiklerine yaklaşımına uygun bir şekilde, çalışmaların mümkün olduğunca geçmişteki sergileme düzeniyle aslına yakın olarak yeniden oluşturulduğu bilindik retrospektif sergilerden olmadığına dikkat çekilmişti. Zaten bu tez çalışmasının kendisinden yola çıktığı fikir de, bu sergiye alışılmadık bir geriye dönük sergi özelliği kazandıran birtakım yönlerinin, tam da Çekil'in sanat anlayışının ve sergileme pratiklerine yönelik tavrının farklı boyutlarını açığa vurabilen bir değerlendirmeye olanak sağladığıydı.

Sanatçının tavır ve anlayışına ışık tutan bir başka yönelimi çalışmalarını isimlendirme pratiğinde ortaya çıkar. Çekil, örneğin 'Sergileme/Yerleştirme' kişisel sergisinde '3. Ses' adıyla sergi bütünlüğü içinde bir parça olarak yerleştirdiği çalışmasını galeriye taşıırken işi kendi bağımsız adıyla 'Tabaklanmış Ceketler' diye isimlendirmiştir. Öncesinde kişisel bir serginin unsuru olarak düşünülen bir

yerleştirme retrospektif sergide bitmiş, tamamlanmış bir duruma ulaşmaktadır³⁸. Böylece Çekil'in isimlendirme bakımından da çalışmalarını yeniden ele aldığı izlenebilir. Hatta tezde seçili çalışmalar farklı sergilenişleriyle birlikte düşünülürse, Çekil'in çalışmalarını isimlendirme konusundaki bir tavrı görünür olmaya başlar. Çekil, farklı sergilenme durumlarındaki aynı çalışmaya sergilendiği duruma göre farklı ('3. Ses' ve 'Tabaklanmış Ceketler' örneğindeki gibi) isim verebilmekte yahut aynı ('Paramparça' örneğindeki gibi) ismi korumaktadır. Bu açıdan sanatçı, bu çalışmaların sergilendikleri tarihi de çalışmanın adlandırılmasına katılabildiği bir anlam evreni oluşturmaktadır. Çekil, çalışmalarını isimlendirirken bunların sergilenme tarihlerinin de adla birlikte dikkate alınmasına olanak yaratmaktadır. Böylece artık onun çalışmalarının adlandırılmasında, örneğin 'Paramparça' (1998) ve 'Paramparça' (2010) gibi, çalışmanın sergilenme tarihi de işin ismine katılmak durumundadır. Bu bakımdan Çekil, çalışmaların adlarıyla organik bir bağ içinde bulunacak bir sergileme pratiği ortaya koyar.

Çekil'in bu alışılmadık retrospektif sergisi, onun çalışmalarına ilişkin geriye dönük bir bakış olması sebebiyle sanatçının geçmişi düşünme biçimiyle ilgili ipuçları da sunmaktadır. Çekil'in geçmişte sergilenen çalışmalarını şimdiden geriye bakarak yeniden düşünmesi, bu çalışmaların ilk üretilmiş oldukları zamanı, yani geçmişi de bugünden bakarak yeniden yorumlamasıdır. Elbette geçmişe dair geriye dönük olarak gerçekleştirilen her anımsama bu geçmişi bir yeniden kurma faaliyetini de içerir. Bu açıdan Çekil'in çalışmalarını yeniden düşünerek düzenlemesi, bir anlamda geçmişle bir diyalogu da işin içine katar. Burada Çekil'in sanatsal üretim pratiklerinde görülen bir başka boyut, yani onun değişmez, standartlaşmış değerler ve bu değerlere içkin, yerleşik ifade kalıplarını kullanmak yerine bireysel deneyimlerin aktarımı aracılığıyla izleyiciyle bir iletişim kurmaya odaklı sanat anlayışı, onun çalışmalarının izleyicileri de bu diyaloga, yorumlama sürecine davet ettiğine işaret eder. Burada yorumlanan geçmişin tarihsel toplumsal boyutlarının da göz önünde bulundurulması, Çekil'in bir sanatçı olarak içinde üretim yaptığı coğrafyanın toplumsal politik koşullarıyla ilişkisine de işaret eder.

³⁸ Nitekim bu çalışma bir sonraki sergilenişinde (2013) aynı biçimi muhafaza eden yerleşimiyle retrospektif sergide ulaşılan durumunu koruyan işlerinden biridir.

Nitekim Türkiye’de günümüz sanat ortamında çalışan ve dünyadaki çağdaş gelişmeleri takip eden her heykeltıraş gibi, Çekil’in de kendi coğrafyasında yakın geçmişin getirdiği bir takım açmazları sorgulamaya girişmek durumunda kaldığı söylenmişti. Bu çerçevede Çekil’in Türkiye gibi üniter bir ulus-devlet anlayışının hâkim olduğu ve sancılı bir modernlik geçmişi olan bir ülkede yaşayan sanatçı için heykelde anıtsal niteliği vurgulamanın sebepleri üzerine sanatsal bağlamda sorgulamalar içeren çalışmaları bulunan anahtar isimlerden birisi olduğuna dikkat çekilmişti. Dolayısıyla 1970 ve 1980’lerin dramatik dönüşümlerine karşılık gelebilecek bir şekilde sanatta yeni görsel ve biçimsel tanımlar arayan Cengiz Çekil’in çalışmaları Türkiye’de günümüz sanatını ve temel sorunlarını anlamlandırmak açısından da önemlidir (Kosova, 2003). Daha genel olarak ise, Çekil’in çalışmalarının, hem gelenekten kopuşunu ilan eden, hem de gelenekten beslenen modern sanatın geçmişle bağ kurma konusunda karşılaştığı açmazların, Avrupa dışı, yani farklı modernleşen bir coğrafyada aldığı biçimleri tartışmak açısından da özel bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Avrupa sanat geleneğinin plastik dilini herhangi bir akımlaştırmanın veya sanatsal ifade biçiminin kıskacında olmaksızın kendi yaklaşımını oluşturarak, kendi ortamıyla ilişkilendirerek yeniden oluşturan, özellikle yoğun siyasi gerilimlere tanıklık eden çalışmalarıyla Türkiye coğrafyasında alternatif sanatsal söylemler üretebilen sayılı sanatçılardan biridir. Dolayısıyla daha önce de belirtildiği üzere, Batılı değerleri ülkeye getirme amacıyla gelenekten tümünden bir kopuş ilan eden, ya da tamamen böylesi bir reddi miras peşinde olan, yaklaşımlara karşı eleştirel duran Çekil’in sanatsal tavrı, günümüz Türkiye’sinde halen önemini kaybetmemiş sanatsal gerilimleri daha iyi algılayabilmek ve bir takım ikiliklerin –yerel/evrensel, gelenek/yenilik vb.- ötesine geçebilen bir dil oluşturmanın imkânları üzerine düşünmek açısından önemli bir örnek oluşturur.

Sonuç olarak, Çekil’in sanatsal tavrının sorgulanması ve onun sanatsal üretim ve sergileme pratiklerinin açtığı olanakların gösterilmesi, Türkiye’de plastik sanatların kendine özgü sorunlarının çağdaş boyutları içinde tartışılması için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Nitekim Çekil’in sergileme pratiklerindeki farklılıklar üzerine bir değerlendirme aracılığıyla, onun sanatsal üretim yöntemlerini çeşitlilikle kullanan, sorgulayan, araştırmacı tavrının farklı boyutlarının açığa vurulmasını

üstlenmiş olan bu tez, bu sanatsal tavrın, plastik sanatların anlatım dili bakımından belli imkânlar sunan bir sanatsal araştırma pratiği ve yöntemi olarak düşünülebilmesi yoluna da ışık tutmaya çalışmıştır.

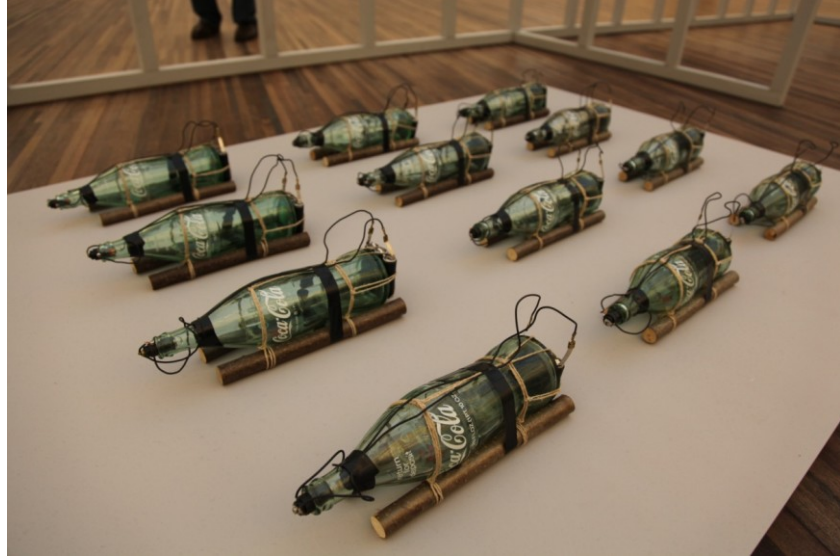
EKLER

EK 1. İNCELENEN ÇALIŞMALARIN FOTOĞRAFLARI



1

Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri; 1974; Coca-cola şişesi, üçlü pil (4.5V), ip, ağaç dalı, ampul, kablo, elektrik bandı; Her biri 34 x 10 x 10 cm; 'Cengiz Çekil' Sergisi; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Rampa Arşivi).



2

Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri; 1974; Coca-cola şişesi, üçlü pil (4.5V), ip, ağaç dalı, ampul, kablo, elektrik bandı; Her biri 34 x 10 x 10 cm; 'Newtopia: İnsan Haklarının Durumu'; 2012; Mechelen, Belçika. Çalışmanın fotoğrafı internette alınmıştır (hilda, 2012).



3

Tabaklanmış Ceketler; 1994; 12 kumaş ceket, beyaz plastik boya; değişen boyutlarda; 'Cengiz Çekil'; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Rampa Arşivi).



4

3. Ses; 1994; 12 kumaş ceket, beyaz plastik boya; değişen boyutlarda; 'Sergileme/Yerleştirme'; 1994; şantiye Galeri; İzmir. Çalışmanın fotoğrafı Sevgi Avcı tarafından çekilmiştir (Sevgi Avcı Arşivi).



5

Ters Görüntü; 1980; Kara kutu, lens, buzlu cam, hoparlör, amfi; 51 x 41 x 44 cm; 'Cengiz Çekil'; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Rampa Arşivi).



6

Ters Görüntü; 1980; Kara kutu, lens, buzlu cam, hoparlör, amfi; 51 x 41 x 44 cm; 'İzmirli Sanatçılar Resim-Heykel Sergisi'; 1980; Aygıt Galeri; İzmir. Çalışmanın fotoğrafı Cengiz Çekil tarafından çekilmiştir (Sevgi Avcı Arşivi).



7

Saklı Işık; 1987; Beton, floresan ışık, çuha bezi, elektrik kablosu; 130,5 x 130,5 x 26 cm; 'Cengiz Çekil'; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Rampa Arşivi).



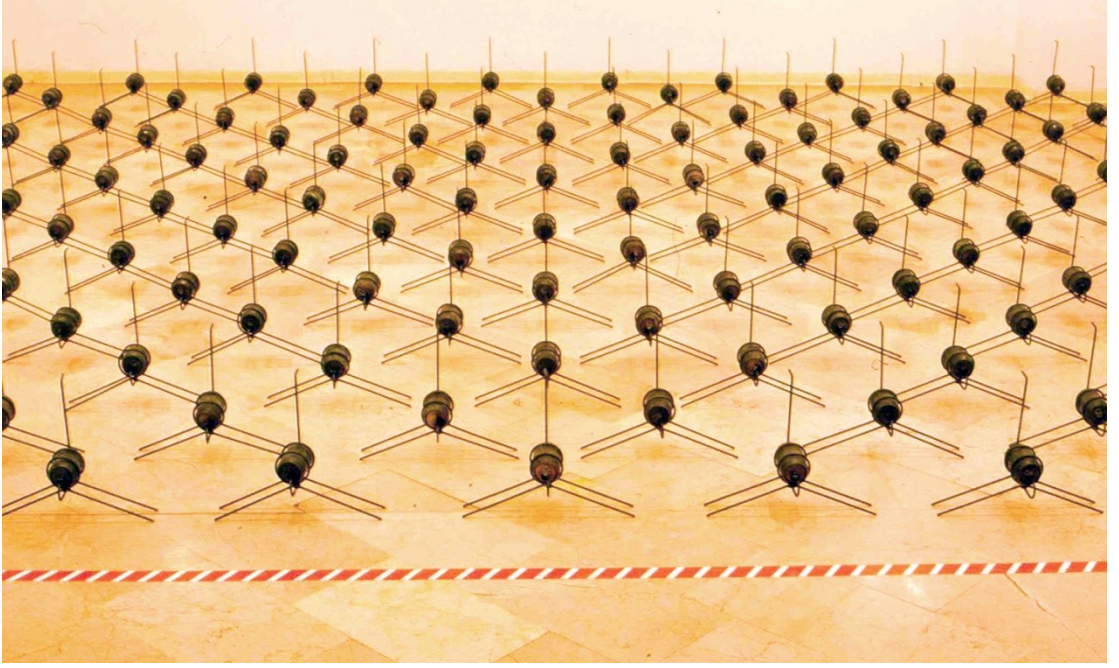
8

Saklı Işık; 1987; Beton, floresan ışık, çuha bezi, elektrik kablosu; 130,5 x 130,5 x 26 cm; 'Toplu Sergi'; 1987; İzmir Türk-Amerikan Derneği, İzmir. Çalışmanın fotoğrafı Cengiz Çekil tarafından çekilmiştir (Sevgi Avcı Arşivi).



9

Şeyler; 1998; 144 adet yanmış Coca-cola kutusu, demir aksam; değişik ebatlarda; 'Cengiz Çekil'; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Rampa Arşivi).



10

Şeyler; 1998; 144 adet yanmış Coca-cola kutusu, demir aksam; değişik ebatlarda; Şeyler; 1998; Mazhar Zorlu Sanat Galerisi; İzmir. Çalışmanın fotoğrafı Sevgi Avcı tarafından çekilmiştir (Sevgi Avcı Arşivi).



11

1200 Saat; 2005; 1200 adet saat gövdesi ve etiket, 5 adet taşıyıcıyla çinko kaplı ağaç kasa ve cam; 90 x 90 x 7 cm (her bir ünite); 'Cengiz Çekil'; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Rampa Arşivi).



12

1200 Saat; 2005; 1200 adet saat gövdesi ve etiket, 5 adet taşıyıcıyla çinko kaplı ağaç kasa ve cam; 90 x 90 x 7 cm (her bir ünite); '1200 Saat'; 2005; Galeri X, İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı Sevgi Avcı tarafından çekilmiştir (Sevgi Avcı Arşivi).



13

Paramparça; 1998; 288 altın yıldız kaplı mulâj, gazete sayfaları; 200 x 280 x 30,5 cm; 'Cengiz Çekil'; 2010; Rampa Sanat Galerisi; İstanbul. Çalışmanın fotoğrafı internetten alınmıştır (Wilson-Goldie, Private pleasures - The National, 2010).



14

Paramparça; 1998; 288 altın yıldız kaplı mulâj, gazete sayfaları; 200 x 280 x 30,5 cm; 'Sınırları Aşmak'; 1998; İzfaş Sanat Galerisi; İzmir. Çalışmanın fotoğrafı Sevgi Avcı tarafından çekilmiştir (Sevgi Avcı Arşivi).

EK 2. ADI GEÇEN DİĞER ÇALIŞMALARIN FOTOĞRAFLARI



S.22'de adı geçen 'Korkuluk' çalışmasını 1972'de nasıl ürettiğini Çekil şöyle dile getirir: "Benim o zaman bir mantom vardı. Onu bir sırığın üzerine yerleştirip üstünü alçıyla sıvayarak ondan bir korkuluk üretmişim." (Çekil, Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Bir Görüşme, 2007, s. 6)

15 Korkuluk, 1972, Paris.



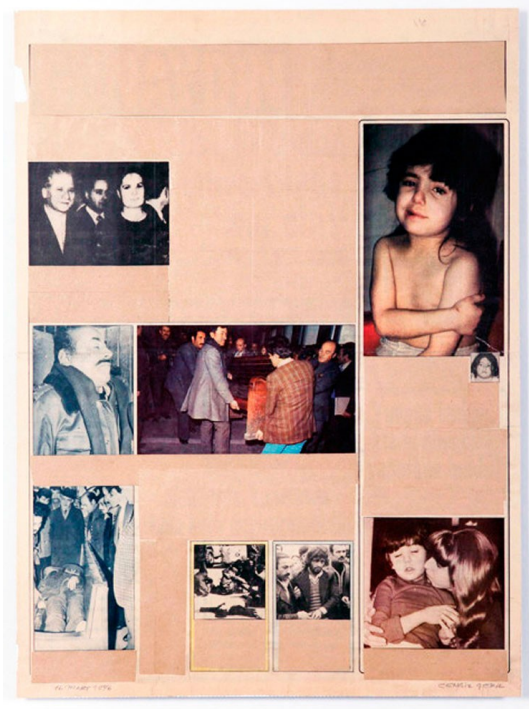
Çekil'in Paris'te bulunduğu dönem çalışmalarından biridir. Burada hazır giyim unsuru olan erkek ceket, pantolon, ayakkabı ve hazır nesne olan tabure, ilk bulunmuş halleriyle değil, bir bütünlük oluşturmaları açısından alçıyla kaplı, beyaz renkli biçimlerin bir arada algılanmasıyla çalışmaya katılmıştır. Çalışmada içi boş bırakılmış nesnelere kare prizma tel kafes içinde hacimli bir form oluşturmaktadır.

16 İçeride mi? Dışarıda mı?, 1973, Paris.

Necmi Sönmez, Çekil'in bu çalışmasını şöyle tarif eder: "Bir metrekarelik alanı belirleyen bir küp formunun içine Çekil, polyester ve alçıdan malzemeler kullanarak, ana kamında duruş biçiminde insan figürü oturtmuştu. Uzaktan bakıldığında adeta sanatçının kendi beden ölçülerini kullandığını duyumsatan bu figürün yer aldığı kübün yanı başında ise devamı gibi duran briketlerle örülmüş mezarı andıran başka bir yapı bulunuyordu. Tabanına toprak döşenip üzerine boydan boya yerleştirilen rezistansa elektrik verildiğinde rezistansların kızarmış rengi izleyiciler tarafından da görülebiliyordu." (Sönmez, 2008, s. 38)



17 Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji, 1976, 3. Heykel ve Seramik Sergisi, İstanbul Arkeoloji Müzesi Açık hava Sergisi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, İstanbul



18 Yazısız, 1976, gazete kâğıdı, ambalaj bandı, 57,5 x 42,5 cm.



19 Evet No.6, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 90 cm



20 Kargo, 1988, karışık teknik.



21 12 Şahide, 1991, 12 adet çerçeveli şahide, çuha.



22 Ölümsüzler, 2010, gazete kâğıdı, 55 x 38 cm.

EK 3. ADI GEÇEN SERGİDEN GENEL GÖRÜNÜM FOTOĞRAFLARI









EK 4. CENGİZ ÇEKİL'İN KRONOLOJİK SANAT SERÜVENİ

Tezde Çekil'in araştırmacı-sanatçı tavrı öne çıkarıldığından dolayı kronolojik yaşam öyküsünde onun bir sanatsal serüveninin dökümü, öğretmenliği ve üniversite görevleri ile iç içe geçen bir süreçte sunulmaktadır. Cengiz Çekil,

1945 - Bor, Niğde. *21.08.1945'te Mustafa Durmuş ve Şükriye Çekil'in oğlu olarak doğdu.*

1957/1963 - Konya ve Kars. *Ereğli İvriz ve Kars Kâzım Karabekir İlköğretim okullarında okudu.*

1965 - Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara. *Resim-İş Bölümü'nde okumaya başladı.*

1967 - Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara. *28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katıldı.*

1968 - Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara. *29. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katıldı.*

1968 - Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara. *Resim-İş Bölümü'nden mezun oldu.*

1968/1970 - Alpaslan İlköğretim Okulu, Van. *Resim-iş öğretmeni olarak mecburi hizmet görevini tamamladı.*

1970 - Milli Eğitim Bakanlığı yurtdışı ihtisas bursu kazandı.

1970 - Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts), Paris. *Heykel Bölümü'nde Henri Etienne-Martin'in (1913-1995) öğrencisi olarak okumaya başladı.*

1972 - Bourges Kültürevi, Fransa. *Resim ve Heykel Grup Sergisi'ne katıldı.*

1973 - Centre d'Accueil aux Etudiants du Proche, Paris, Fransa. *Yedi Türk Sanatçının Resim ve Heykel Sergisi'ne katıldı.*

1974 - Paris, Fransa. *Salon de Mai'ye katıldı.*

1975 - 'La Métronome' isimli kafenin şarap mahzeni, Paris, Fransa. *İlk kişisel sergisini Réorganisation pour une Exposition (Bir Sergi İçin Yeniden Düzenleme) adıyla açtı.*

1975 - Paris, Fransa. *Salon de Mai'ye katıldı.*

- 1975 - Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts), Paris, Fransa. *Heykel Bölümü'nden mezun oldu.*
- 1976 - Atatürk Eğitim Enstitüsü, İstanbul. *Resim-İş Bölümü'nde heykel öğretmeni olarak mecburi hizmet görevine başladı.*
- 1976 - İstanbul Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. *Arkeoloji Müzesi Açık hava Sergisi (3. Heykel ve Seramik Sergisi) 'ne katıldı.*
- 1976 - İstanbul. *Yılın Genç Sanatçısı Yarışmalı Sergisi 'ne katıldı.*
- 1977 - İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul. *Yeni Eğilimler adıyla düzenlenen 1. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali 'ne katıldı.*
- 1978 - Taksim Sanat Galerisi, İstanbul. *İkinci kişisel sergisini Ele Geçirilmiş Mektuplar adıyla açtı.*
- 1978 - Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir. *Asistanlık görevine başladı.*
- 1980 - Aygıt Galerisi İzmir. *İzmir'li Sanatçılar Resim-Heykel Sergisi 'nde 'Ters Görüntü' adlı çalışmasını sergiledi.*
- 1981 - Artestudio, Bergamo, İtalya. *Mail -Art Sergileri 'ne katıldı.*
- 1982 - İstanbul Resim Heykel Müzesi Bahçesi, İstanbul. *3. Günümüz Sanatçıları Sergisi 'ne 'Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji' adlı çalışmasıyla katıldı.*
- 1982 - Kültürpark, İzmir. *Kamusal alanda yer alan Dr. Behçet Uz Heykeli 'ni tamamladı.*
- 1982 - Kırkağaç, Manisa. *Kamusal alanda yer alan Şair Eşref Büstü 'nü tamamladı.*
- 1982 - Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Biçimsel Sanatlar Bölümü, İzmir. *Yüksek lisansını "Zühtü Müridoğlu ve Sanatı" başlıklı teziyle tamamladı.*
- 1983 - Akhisar, Manisa. *Kamusal alanda yer alan Zeytinliova Atatürk Heykeli 'ni tamamladı.*
- 1984 - İnönü Vakfı, Ankara, İzmir, İstanbul. *İnönü Vakfı Resim-Heykel Sergisi 'ne katıldı.*
- 1984 - Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir. *Öğretim görevliliğine başladı.*
- 1984 - Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. *Sanatta yeterliliğini tamamladı.*

- 1985 - Manisa. *Kamusal alanda yer alan Saruca Paşa Büstü'nü tamamladı.*
- 1986 - Türk-Amerikan Derneği, İzmir. *Üçüncü kişisel sergisini Düzenleme No: 2 adıyla açtı.*
- 1986 - Alman Kültür Merkezi, İzmir. *Bir Başka Sanat Toplu Sergi ve Gösteri, Joseph Beuys'un Anısına Grup Sergisi'ni düzenledi.*
- 1986 - Alman Kültür Merkezi, İzmir. *Bir Başka Sanat Toplu Sergi ve Gösterisi kapsamında "Neden Böyle Bir Sergi", "Neden Bir Başka Sanat" başlıklı sergi kataloğunu yayımladı.*
- 1986 - Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. 3. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisine katıldı.*
- 1987 - Türk-Amerikan Derneği, İzmir. *Toplu Sergi'yi düzenledi.*
- 1987 - Türk-Amerikan Derneği, İzmir. *Toplu Sergi kapsamında "Toplu Sergi Üzerine" adıyla sergi kataloğunu yayımladı.*
- 1987 - Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisine katıldı.*
- 1987 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, İzmir. *Yardımcı doçent ünvanını aldı.*
- 1987 - Alsancak, İzmir. *Kamusal alanda yer alan Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü Atatürk Heykeli'ni tamamladı.*
- 1988 - Beydağ, İzmir. *Kamusal alanda yer alan Beydağ Atatürk Heykeli'ni tamamladı.*
- 1988 - Serinhisar, Denizli. *Kamusal alanda yer alan Serinhisar Atatürk Heykeli'ni tamamladı.*
- 1988 - Türk-Amerikan Derneği, İzmir. *Toplu Sergi 88'i düzenledi.*
- 1988 - Dolmabahçe Sarayı 1. Hareket Köşkü, İstanbul. 5. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisine katıldı.*
- 1988 - Dolmabahçe Sarayı 1. Hareket Köşkü, İstanbul. 9. *Günümüz Sanatçıları Sergisi'ne katıldı, başarı ödülü aldı.*
- 1989 - Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. *'10 Sanatçı 10 İş: A' sergisine katıldı.*

- 1989 - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara. *“Sanat Eğitimi ve Temel Sanat Eğitimi”* başlıklı bildiri yayımlandı.
- 1990 - Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. *8 Sanatçı 8 İş: B’ sergisine katıldı.*
- 1990 - Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul. *Büyük Sergi II’ye katıldı.*
- 1990 - Kültür Bakanlığı Atatürk Kültür Merkezi, Ankara. *Büyük Sergi II’ye katıldı.*
- 1990 – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Oktay Şahinler’in “Heykel Çevre İlişkileri ve Bir Uygulama”* adlı yüksek lisans tezini yönetti.
- 1991 - TÜYAP, İstanbul. *İstanbul I.Sanat Fuarı’na katıldı.*
- 1991 - Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara. *52. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne katıldı.*
- 1992 - Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. *10 Sanatçı 10 İş: C sergisine katıldı.*
- 1993 - Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu, İstanbul. *14. Günümüz Sanatçıları Sergisi’ne katıldı.*
- 1993 - Özdere, İzmir. *Kamusal alanda yer alan Özdere Atatürk Heykeli’ni tamamladı.*
- 1993 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, İzmir. *Profesör ünvanını aldı.*
- 1994 - Saniye Sanat Galerisi, İzmir. *Dördüncü kişisel sergisini Sergileme / Yerleştirme adıyla açtı.*
- 1994 - Buca, İzmir. *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisat Fakültesi kamusal alanında yer alan Atatürk Heykeli’ni tamamladı.*
- 1995 - TCDD Sanat Galerisi ve gar mekânları, Ankara. *Gar Sergisi’ne katıldı.*
- 1995 - Aya İrini, İstanbul. *‘Orient-ation’* başlıklı *4.Uluslararası İstanbul Bienali’ne katıldı.*
- 1995 - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi’ne katıldı.*

- 1995 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Gökçen Ergür'ün "Çağdaş Sanatta İkelcilik" ve Arzu Çakır'ın "1950'den Günümüze Çağdaş Sanat ve Türk Heykeli" adlı yüksek lisans tezlerini yönetti.*
- 1996 - İletişim Sanat Galerisi, İzmir. *Beşinci kişisel sergisini Yerleştirme 96 adıyla açtı.*
- 1996 - Habitat II, Antrepo No:1, İstanbul. *Öteki Çağdaş Sanat Sergisi'ne katıldı.*
- 1996 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Yarkın Biçer'in "1980 Sonrası Türk Heykeli" adlı yüksek lisans tezini yönetti.*
- 1997 - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Kampüsü, Ankara. *Sanat ve Çevre Uluslararası Sanat Sempozyumu ve Aktiviteleri (San'Art) çerçevesinde 'Fani Olan' yerleştirmesini gerçekleştirdi.*
- 1998 - Izfaş Sanat Galerisi, İzmir. *Sınırları Aşmak sergisinde 'Paramparça' adlı çalışmasını sergiledi.*
- 1998 - Mazhar Zorlu Sanat Galerisi, İzmir. *Altıncı kişisel sergisini Şeyler adıyla açtı.*
- 1998 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Oktay Şahinler'in "Sergilenebilir Düzeyde Eser (Heykel)ler ve Bu Eserlerle İlgili Açıklayıcı Bir Rapor Hazırlama" adlı sanatta yeterlilik tezini yönetti.*
- 1999 - İletişim Sanat Galerisi, İzmir. *Yedinci kişisel sergisini Muamlamalar adıyla açtı.*
- 2000 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Gözde Çobangil'in "Kuzgun Acar'ın Yaşamı ve Sanatı" adlı yüksek lisans tezini yönetti.*
- 2000 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Zekiye Sarıkartal'ın "Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme)ve Bir Sergi" adlı sanatta yeterlilik tezini yönetti.*
- 2001 - Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Galerisi, İstanbul. *Yeniden Bak sergisine katıldı.*
- 2001 - Topkapı Sarayı, İstanbul. *'20.yy'ın İkinci Yarısında Türk Sanatı' sergisine katıldı.*
- 2001 - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. *Emekliliğine dek sürdüreceği Güzel Sanatlar Fakültesi dekanlığı görevine başladı.*
- 2001 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Heniye Oğuzalp'ın "Heykel Sanatı'nda Endüstri" adlı yüksek lisans tezini yönetti.*

- 2001 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Arzu Çakır'ın "Kil Heykel ve Bir Sergi" ve Gökçen Ergür'ün "Heykelde Metal İle Doğrudan Anlatım ve Bir Sergi" adlı sanatta yeterlilik tezlerini yönetti.*
- 2002 - Kunstsommer, Wiesbaden, Almanya. *40 Years: Fluxus and After* sergisine katıldı.
- 2003 - Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya. *In the Gorges of the Balkans* sergisine katıldı.
- 2003 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Sevgi Avcı'nın "Heykel ve Renk" ve Yarkın Biçer'in "Plastik Olgu Olarak Çoğaltma ve Bir Sergi" adlı sanatta yeterlilik tezlerini yönetti.*
- 2004 - Cetinje, Karadağ. *'Love It Or Leave It'* başlıklı 5. *Cetince Bienali*'ne katıldı.
- 2004 - San Telmo Müzesi, San Sebastian, İspanya. *'...With All Due Intent'* başlıklı *Manifesta 5, Avrupa Çağdaş Sanat Bienali*'ne katıldı.
- 2004 - San Telmo Müzesi, San Sebastian, İspanya. *'...With All Due Intent'* başlıklı *Manifesta 5, Avrupa Çağdaş Sanat Bienali* kapsamında "80'lerin öncesi" başlıklı sergi kataloğunu yayımladı.
- 2004 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Mert Taşkın Demir'in "Kamusal Alanda Heykel" adlı yüksek lisans tezini yönetti.*
- 2005 - Galeri X, İstanbul. *Sekizinci kişisel sergisini 1200 Saat* adıyla açtı.
- 2005 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Gencer Yüzer'in "Arazi Sanatı Uygulamaları ve Raporu" adlı yüksek lisans tezini yönetti.*
- 2006 - Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara. *3. Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar* sergisine katıldı.
- 2006 - MSGSÜ, İstanbul. *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi Panelleri ve Sergisi kapsamında Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanları Paneli'ne konuşmacı olarak katıldı.*
- 2007 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. *Nurhayat Yenice'nin "Terracota Heykel ve Bir Sergi" adlı sanatta yeterlilik tezini yönetti.*
- 2007 - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir. *Fakülte'deki öğretim üyeliğinden emekli oldu.*

- 2007 - Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul. *Sahne ve Gösteri Sanatları Bölümü'nde öğretim üyeliğine başladı.*
- 2008 - Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul. *Dokuzuncu kişisel sergisi Saat Kaç? adıyla açıldı.*
- 2009 - İstanbul. *İnsan Ne İle Yaşar? Başlıklı 11. İstanbul Bienali'ne katıldı.*
- 2009 - Ersnt Barlach Museum, Wedel, Almanya. *Made in Turkey sergisine katıldı.*
- 2009 - Gallery Nova, Zagreb, Hırvatistan. *'The School, The Work, The Family' sergisine katıldı.*
- 2010 - Rampa Sanat Galerisi, İstanbul. *İlk retrospektif ve onuncu kişisel sergisi Cengiz Çekil adıyla açıldı.*
- 2011 - Museum of Modern Art, New York, ABD. *'I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing' sergisine katıldı.*
- 2012 - Mechelen, Belçika. *Newtopia: The State of Human Rights sergisine katıldı.*
- 2012 - Frieze Masters, Londra, İngiltere. *Spotlight 'Rampa, İstanbul: Cengiz Çekil' bölümünde çalışmaları yer aldı.*
- 2013 - MAK (Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art), Viyana, Avusturya. *Signs Taken in Wonder: Searching for Contemporary Istanbul sergisine katıldı.*
- 2013 - İstanbul. *Cengiz Çekil halen İstanbul'da çalışmalarını sürdürüyor.*

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2005, Şubat 16). **Radikal-çevrimiçi / Kültür / Sanat / Mekanik zamanların peşinden saatler, saatler...** Temmuz 24, 2013 tarihinde www.radikal.com.tr: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=143619> adresinden alındı.
- Antmen, A. (2012, Kasım 24). **SALT: Konferans: 1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi.** Haziran 10, 2013 tarihinde [www.saltonline.org](http://saltonline.org): <http://saltonline.org/tr/452/> adresinden alındı.
- Aygün, P. (2011). **Cengiz Çekil Sergisi İçin Göstergibilimsel Bir Okuma.** *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bek, G. (2007). **1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam.** *Yayımlanmamış Doktora Tezi.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Çekil, C. (2007, Eylül 10-11). **"Hislerimle Keşfe Çıkıyorum".** (N. Sönmez, Röportajı Yapan) İzmir: Yapı Kredi Yayınları - 2811, Türkiye'de Güncel Sanat - 07 içinde.
- Çekil, C. (2004, 03 30). **Sanatçı ile yapılan söyleşi.** (Ç. Sağır, Röportajı Yapan) Ed. İpek Duben - Esra Yıldız. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı İstanbul, Mart 2008.
- Çekil, C. **Cengiz Çekil (CV),** Ağustos 1, 2013 tarihinde <http://www.beykent.edu.tr/WebProjects/Web/GuzelSanatlarDetay.php?CategoryId=104> adresinden alındı.
- Çekil, C. **Cengiz Çekil (CV),** Ağustos 1, 2013 tarihinde <http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/> adresinden alındı.
- Kortun, V. (2010, Eylül). **The Best Underrated Artists.** 102. (A. Landi, Röportajı Yapan) ARTnews Dergisi.
- Kosova, E. (2003, Ağustos). **Balkan Sergisi Kataloğu.** Kassel: Kunst Halle Fridericianum .
- Masters, H. (2010). **Cengiz Çekil.** *ArtAsiaPacific* (71), 134.
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (2006). **Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları -2321.

- Pelvanoğlu, B. (2009). **Sürelil Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri**. *Eczacıbaşı Sanal Müzesi*. Temmuz 25, 2013 tarihinde www.sanalmuze.org: http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm adresinden alındı.
- Salt - Cengiz Çekil**. (2012, Nisan 26). Temmuz 12, 2013 tarihinde www.saltonline.org: <http://www.saltonline.org/tr/#!/tr/324/cengiz-cekil/> adresinden alındı.
- Sorokina, E. (2012). **“Cengiz Çekil”, Newtopia: İnsan Haklarının Durumu**. Anvers: Ludion.
- Sönmez, N. (2008). **Cengiz Çekil: Bir Tanık**. (D. E. Block, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-2811, Türkiye'de Güncel Sanat Dizisi-07.
- Suyabatmaz, A. (2012, Ocak 04). **Haber: Rampa Piyasa Galerisi Değil - Taraf Gazetesi**. (C. Keyif, Röportajı Yapan) <http://www.taraf.com.tr/haber/rampa-piyasa-galerisi-degil.htm>.
- Wilson-Goldie, K. (2010, Haziran 11). **Private pleasures - The National**. Temmuz 18, 2013 tarihinde <http://www.thenational.ae/>: <http://www.thenational.ae/arts-culture/art/private-pleasures> adresinden alındı.
- Wilson-Goldie, K. (2010, Eylül). **Review - Cengiz Çekil**. *Artforum* , 346-347.
- Yasa Yaman, Z. (2012, Kasım 24). **SALT: Konferans: 1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin Modernleşmesi**. haziran 10, 2013 tarihinde www.saltonline.org: <http://saltonline.org/tr/452/> adresinden alındı.
- Yıldırım, Ö. (2010). **Cengiz Çekil Sergisi Üzerine**. *Artist Actual* (33).

FOTOĞRAF KAYNAKÇASI

'1200 Saat', 'Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri', 'Şeyler', 'Ters Görüntü', 'Tabaklanmış Ceketler', 'Saklı Işık', 'Ölümsüzler' yayımlanmış fotoğraf. Rampa Arşivi, İstanbul. Temmuz 27, 2013 tarihinde www.rampaistanbul.com: <http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/selected-works/> adresinden alındı.

Avcı, S. '1200 Saat', 'Şeyler', 'Evet!', 'Yazısız'. yayımlanmış fotoğraf. Sevgi Avcı Arşivi, İzmir.

Avcı, S. '3. Ses', 'Paramparça'. yayımlanmamış fotoğraf. Sevgi Avcı Arşivi, İzmir.

Çekil, C. 'Ters Görüntü', 'Saklı Işık'. yayımlanmamış fotoğraf. Sevgi Avcı Arşivi, İzmir.

Çekil, C. 'Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji', 'İçeride mi? Dışarıda mı?', 'Korkuluk', 'On İki Şahide'. yayımlanmış fotoğraf. Sevgi Avcı Arşivi, İzmir.

Ek 3'te sergi genel görünüm fotoğrafları yayımlanmış fotoğraf. Rampa Arşivi, İstanbul. Temmuz 27, 2013 tarihinde www.rampaistanbul.com: <http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibitions/past/cengiz-cekil/> adresinden alındı.

hildA. 'Çocukluğa Doğru Çocukluktan Beri'. *Art, design, kitsch...: December 2012*. İnternette Creative Commons lisansı ile bulunan fotoğrafın ticari dağıtım hariç yayınlama hakkı paylaşılmıştır, Belçika.

Wilson-Goldie, K. 'Paramparça'. Private pleasures - The National. Temmuz 18, 2013 tarihinde <http://www.thenational.ae/>: <http://www.thenational.ae/arts-culture/art/private-pleasures> adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Damla İRİCAN

Doğum yeri ve yılı: İstanbul, 1978

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

2013, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İzmir.

2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, İzmir.

2000, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, İstanbul.

1995, Ankara Anıttepe Lisesi, Ankara.

İş tecrübesi:

2011, Ar. Gör., Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Edirne.

2002, Grafik İşleri Sorumlusu, Martı Yazılım A.Ş., İzmir.

1998-9, Mimar Asistanı, Hasan Diker Mimarlık Ltd. Şti., İstanbul.

1997, Stajyer, Netaş A.Ş., İstanbul.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

2013, Turgut Pura Vakfı, İzmir.

Alınan Burs ve Ödüller:

2012, LLP Erasmus Değişim Öğrencisi, İngiltere Nottingham Trent Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Programı

2010, Grup Ödülü, "L'otobüs de L(h)amour" animasyonu ile 1.lik, İzmir Fransız Kültür Merkezi

2007, Büyük Ödül, "Oturan Kadın" adlı çalışmasıyla 1.lik, EÇEV Ödülleri 6. Heykel Yarışması

2007, Mansiyon, "Oturan Kadın I" adlı çalışmasıyla mansiyon, EÇEV Ödülleri 6. Heykel Yarışması