

Flanör Bir Tanıklık; Cengiz Çekil'in Görsel Parkurlar Enstalasyonu*

Flaneur as Witness: Cengiz Çekil's Visual Tracks Installation

Mehmet Dere, *İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato MYO, Grafik Tasarım (İng) Programı*, 0000-0002-6919-2333

Özet

Türk kavramsal sanatının önemli figürlerinden Cengiz Çekil, çağdaş sanat alanlarında verdiği eserlerle tanınmaktadır. Çekil, özellikle performans, fotoğraf, buluntu nesne ve yerleştirme gibi farklı üretim teknikleri kullanmıştır. Sanatında gündelik yaşamın nesnelerini, yerel kültürü ve toplumsal yapıyı sorgulayan bir yaklaşım benimseyen sanatçı; felsefi, psikolojik ve sosyal temaları işlerken, sanatını bireysel ve toplumsal hafıza üzerinde bir tanık olarak konumlandırmaktadır. Bu makale, Cengiz Çekil'in 1979 yılında gerçekleştirdiği Görsel Parkurlar adlı yerleştirme çalışması üzerinden sanat tarihsel bir okuma yapmayı amaçlamaktadır. Çekil'in eseri, sanatçının yürüme eylemi aracılığıyla kendi varlığını ve ötekiliğini anlamaya yönelik bir süreçtir; bu bağlamda flanör kavramı, sanatçının sanat pratiği için bir metafor olarak ele alınmaktadır. Sanatçının bedenini, kenti ve ötekini içeren ilişkiler, bu çalışma özelinde sanatsal pratiğinin merkezinde yer almaktadır. Çekil'in yürüme eylemi, bir günlük rutin olmanın ötesinde, yaşam ve üretim pratiği olarak kent üzerinde bir envanterleme girişimi olarak incelenmektedir. Görsel Parkurlar, İzmir'deki modern yaşamın hızına, anonimliğine ve tekdüzelğine eleştirel bir yaklaşım sunarken; sanatçının sokak yaşamına aktif katılımını ve kişisel/toplumsal hafızasını belgeleyen sıra dışı bir iş olarak öne çıkmaktadır. Çalışma, flanör fenomenini felsefi ve antropolojik bir bakış açısıyla incelerken, Çekil'in modern ve çağdaş kentle kurduğu ilişkiyi ve toplumsal yapıyı anlamaya odaklanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Cengiz Çekil, flanör, çağdaş sanat, yerleştirme, yürüme eylemi, Türk kavramsal sanatı.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Çağdaş sanat, Türk çağdaş sanatı, kavramsal sanat, enstalasyon sanatı, performans sanatı, sosyoloji.

Abstract

Cengiz Çekil is one of the significant figures in Turkish conceptual art and is known for his contributions to contemporary art. Çekil has worked across various mediums, particularly in performance, photography, found objects, and installations. His art adopts an approach that questions everyday objects, local culture, and societal structures. While addressing philosophical, psychological, and social themes, the artist positions his work as a witness to individual and collective memory. This article aims to provide an art historical reading through Cengiz Çekil's installation work Visual Tracks (1979). The work represents a process in which the artist attempts to understand his existence and otherness through the act of walking; in this context, the concept of the flâneur is considered a metaphor for Çekil's artistic practice. Relationships involving the artist's body, the city, and the other are central to this study of his artistic practice. Çekil's act of walking is viewed not only as a daily routine but also as an attempt to inventory the city as part of his life and production practice. Visual Tracks offers a critical approach to the speed, anonymity, and monotony of modern life in İzmir while standing out as an extraordinary work that documents the artist's active participation in street life and his personal and collective memory. This study focuses on understanding Çekil's relationship with modern and contemporary cities and societal structures while examining the phenomenon of flâneur from philosophical and anthropological perspectives.

Keywords: Cengiz Çekil, flâneur, contemporary art, installation, walking practice, Turkish conceptual art.

Academical Disciplines/Fields: Contemporary art, Turkish contemporary art, conceptual art, installation art, performance art, sociology.

*Bu makale 11. Uluslararası Akademik Çalışmalar Kongresinde (ICAR) sunulan Flanör, Bir Tanıklık Bağlamında Cengiz Çekil'in *Görsel Parkurlar Enstalasyonu* adlı bildirinin detaylandırılmış makalesidir. Bildiride ele alınan konu üzerine yapılan tartışmalar, bu makalede daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır.

- **Sorumlu Yazar:** Mehmet Dere, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato MYO, Grafik Tasarım (İng) Programı.
- **Adres:** İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato Meslek Yüksek Okulu, İstanbul.
- **E-posta:** mehmetdere@topkapı.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 03.06.2025
- **doi:** 10.17484/yedi.1620949

Geliş tarihi: 15.01.2025 / **Kabul tarihi:** 25.04.2025

1. Giriş

Yürüme eylemi, insanın çevresiyle ve kendiliğiyle kurduğu ilişkinin hem bedensel hem düşünsel düzlemde ifadesine olanak tanımaktadır. Modernizmin kentleşme süreçleriyle birlikte yürüyüş, gözlem, deneyim ve anlam üretimi arasında kurulan ilişkiler, estetik ve sosyolojik okumaların temel meselelerinden biri haline gelmiştir. Flanör (Fr. *flâneur*) figürü üzerinden temsiliyet kazanan bu ilişki, 19. yüzyıl Paris'inden günümüz çağdaş sanatına dek birçok kültürel bağlamda yeniden şekillenmiştir. Bu çalışma, yürümenin estetik ve düşünsel olanaklarını, Cengiz Çekil'in *Görsel Parkurlar* (1979) adlı yapıtı çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Cengiz Çekil'in 1979 tarihli *Görsel Parkurlar* adlı çalışması, Türkiye'de performatif sanat üretiminin erken ve öncü örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. 1970'li yıllardan itibaren performans sanatçıları, sanatsal üretimlerini geleneksel galeri ve müze mekânlarının dışına taşıyarak kamusal alanla doğrudan ilişki kurmaya başlamışlardır. Bu yönelim, özellikle kavramsal sanatın sanat nesnesini ve onun temsil biçimlerini sorguladığı bir dönemde, sanatın fikir temelli, geçici ve bağlamsal yönlerine vurgu yapılmasıyla ivme kazanmıştır. Kamusal alan, bu bağlamda yalnızca bir sergileme mekânı değil, aynı zamanda bedensel varoluşun, kimliğin, direnişin ve katılımın ifadesine olanak tanıyan bir etkileşim sahası hâline gelmiştir. Sanatçılar, kent mekânında gerçekleştirdikleri yürüyüş temelli performanslarla görünür ve görünmez sınırları tartışmaya açmış; beden hareketi aracılığıyla toplumsal yapıları, politik aidiyetleri ve bireysel deneyimleri yeniden düşünmeye davet etmiştir.

Bu çalışma, Türkiye çağdaş sanatının öncülerinden Cengiz Çekil'in 1979 tarihli *Görsel Parkurlar* adlı yapıtını odağına alarak, yürüyüş eyleminin sanatın estetik, eleştirel ve mekânsal boyutlarını nasıl dönüştürdüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Çekil'in çalışması, bireysel bedenin kamusal mekânda izlediği rotaları haritalandırarak hem kentle kurulan ilişkiye hem de dönemin sanat anlayışına dair özgün bir okuma sunmaktadır. Uluslararası sanat sahnesinde Mona Hatoum, Vito Acconci, Richard Long ve Hamish Fulton gibi sanatçıların yürüyüş temelli işlerindeki yaklaşım biçimleriyle düşünsel bir paralellik kuran *Görsel Parkurlar*, Türkiye bağlamında yürüyüşü hem sanatsal hem de politik bir jest olarak konumlandırmaktadır.

Çalışmanın önemi, Türkiye'de çağdaş sanat alanında bedenin, hareketin ve gündelik deneyimin sanatsal dile dönüşümünü eleştirel bir perspektifle incelemesinden kaynaklanmaktadır. Kavramsal sanat bağlamında yürüyüşün anlam katmanlarını sorgulamak hem sanat tarihsel hem de kent çalışmalarıyla kesişen bir tartışma alanı açmaktadır. Çalışmanın kapsamı, yürüyüş eyleminin tarihsel gelişimi, flanör figürünün dönüşümü ve bu bağlamın Cengiz Çekil'in pratiğindeki yansımaları ile sınırlıdır. Kavramsal çerçeve; flanörlük, *dérive*, psikocoğrafya ve kamusal alan teorileri etrafında kurulmuştur. Çalışmada, yürümenin öznel ve toplumsal katmanları, estetik üretim bağlamında sorgulanmakta; *Görsel Parkurlar* eseri, sanatçının bireysel konumlanmasıyla birlikte çözümlenmektedir. Temel varsayım, yürüyüşün, bireyin kentteki varlığını hem deneyimsel hem estetik düzlemde anlamlandırmasına olanak tanıyan bir pratik olduğudur. Bu çerçevede şu sorulara yanıt aranmıştır: Yürüme, estetik bir ifade biçimi olarak nasıl konumlanır? Flanör figürü günümüz kent deneyimi ve sanat pratiklerinde nasıl yeniden yorumlanır? Cengiz Çekil'in *Görsel Parkurlar* adlı eseri, yürüyüşü nasıl bir anlam üretim sürecine dönüştürür?

2. Yürüme Eylemi

Hiç kimse size, üzerinde sadece ve sadece sizin hayat nehrinizi geçmeniz gereken köprüyü inşa edemez. Sizi seve seve karşıya geçirecek sayısız patika, köprü ve yarı-tanrı olabilir; ama sadece kendinizden ödün verme ve kendinizden vazgeçme pahasına. Dünyada sizden başka kimsenin yürüyemeyeceği tek bir yol vardır. Bu yol nereye çıkar? Sorma, yürü. (Nietzsche, 1910, s. 128)

Yürümek, insanın düşünsel ve fiziksel gelişimini şekillendiren, felsefi ve bilimsel düşüncenin evriminde önemli rol oynayan bir eylemdir. Yürüyüşün önemli bir yönü, onun duyuşsal bir etkinlik olmasıdır. Yürüyüş, yürüyenin algısını zenginleştiren çoklu duyuşsal bir süreçtir. İnsan yürürken sahip olduğu beş duyu ile çevresi arasında sürekli bir diyalog içindedir. İnsan, hareket halindeyken gözlem yapmakta; işitme, dokunma, koku alma ve hatta tat alma gibi duyuşsal deneyimlerle çevresiyle etkileşim içinde olmaktadır. Yürüme eylemi hem somut hem de metaforik nitelikler taşıyan bir eylem olarak konumlanmaktadır. Bu ikili semantik alan, somut ve şiirsel gerçeklik arasında dinamik bir ilişki oluşturmaktadır. Bu ilişki, insan bedeninde iki ayak arasındaki mesafenin iş birliğiyle zamansal ve mekânsal bir hareket yaratmasına benzetilebilir: Bir bacak, aynı zamanda bir metafor olurken, diğer bacak ise eylemi temsil eden zengin bir kaynaktır. Yürümek, insanın kendi can sıkıntısı kapasitesini keşfetmesinin yanı sıra, hem kendi varlığıyla,

düşünceleriyle, dünya ile hem de yaratıcı-bedensel varoluşuyla yakınlaşmasının bir yoludur. Hareket aynı zamanda, benlik ve öteki, benlik ve dünya arasındaki dinamik etkileşimin temel bir biçimidir.

Bu dinamik etkileşim, yürümeyi sadece fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir deneyim olarak şekillendirmektedir. Rebecca Solnit'in *Yol Aşkısı: Yürümenin Tarihi* adlı eseri, yürüyüş eylemini tarihsel, kültürel ve felsefi bağlamlarda ele alarak, insanlık tarihindeki fiziksel ve düşünsel yolculukların önemini vurgulamaktadır. Solnit, yürüyüşü yalnızca bir ulaşım aracı olarak değil, aynı zamanda bireysel özgürlük, toplumsal protesto ve yaratıcı düşüncenin bir biçimi olarak incelemektedir. Solnit, eserinde özellikle yürüyüşün insan zihni üzerindeki etkilerini, düşünce akışını nasıl şekillendirdiğini ve modern yaşamın hızının bu doğal düşünme sürecine nasıl ket vurduğunu ele almaktadır. Yürüme eylemi, "ötekiler tarafından meşgul edilmeden, bedenimizde ve dünyada var olmamızı" sağlamaktadır (Solnit, 2016, s. 22). Bu durum, düşüncelerimizde tamamen kaybolmadan hem iç hem de dış dünyayı gözlemlememizi mümkün kılmaktadır. Yürümenin ritmi, bir tür düşünce ritmi oluşturmaktadır. Bir peyzajda ilerlemek, bir düşünce zincirini tetiklemekte veya bu düşüncelerle uyum sağlamaktadır. İçsel ve dışsal dünyalar arasında tuhaf bir denge ortaya çıkmakta ve bu durum, zihnin bir tür peyzaj olduğu, yürümenin bu peyzajı kat etmenin bir yolu olarak görülebileceği fikrini gündeme getirmektedir. Yeni bir düşünce, bir eylemden ziyade bir yolculuk olarak ortaya çıkmaktadır ve sanki en başından beri var olan peyzajın bir özelliğiymiş gibi görünmektedir. Bu bağlamda, yürümenin tarihini somutlaştırmış düşüncenin tarihi olarak okumak mümkün hale gelmektedir. Zihnin hareketleri gözlemlenemez ama ayakların yolculuğu izlenebilir. Solnit'in ifadeleri, yürümeyi yalnızca fiziksel bir eylem olarak değil, aynı zamanda ruhsal ve entelektüel bir derinleşme biçimi olarak kavramsallaştırmaktadır. Yürümek, bireyin kendisiyle, çevresiyle ve düşünceleriyle bağlarını güçlendirmekte ve yeniden şekillendirmektedir.

2.1. Yürüme eylemi ve kent ilişkisi

Çağdaş şehirleşme, yapılar ve günlük yaşam teknolojileri açısından incelendiğinde, yürüyüşçünün duysal deneyimini ve hayal gücünü ya aşırı duysal uyarımlarla ya da çeşitli kısıtlamalarla etkilediği gözlemlenmektedir. Şehir deneyiminin, yüzyıllar boyunca yürüyerek gerçekleştirildiği ve bu deneyimin kültürel meselelerle derin bir bağlantı içinde olduğu öne sürülmüştür. Solnit, şehri "insan kültürünün gökyüzünde bir beden, hayal gücü ve dünya birleşimi" olarak tanımlamaktadır (Solnit, 2016, s. 290-291). Modernleşme ve şehrin değişen dinamikleri, günlük yürüme eylemini doğrudan şekillendirmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda ortaya çıkan yeni olanaklar, malzemeler, uyarılar ve kısıtlamalar, şehirdeki yürüyüşçünün algılarını dönüştürmüştür. Günlük yürüyüş, şehrin gündelik yaşam koreografisine ve sosyal ritimlerine katkı sağlamış, bir noktaya kadar da şehrin düzenli mekânında öngörülemezlik barındırma potansiyeli taşımıştır. De Certeau'nun (1984, s. 91) fikirlerini yansıtarak, yürüyen bireyler kendi rotalarını ve mekânsal hikâyelerini farklı anlamlar ve yoğunluklarla dolu deneyim yollarını yaratmakta ve sergilemektedir. Bununla birlikte, bu sıradan ve neredeyse otomatikleşmiş eylem, Filipa M. Wunderlich'in (2008, s. 127) önerdiği gibi, daha *söylemsel* ve *kavramsal* yollarla da ele alınmaktadır.

Şehir, çok boyutlu canlı bir organizma olarak, 19. yüzyılın ortalarından itibaren kültürel çevrelerin ve sanatçıların ilgisini çekmektedir. Paris, Berlin ve Londra gibi Avrupa metropollerinde bu ilginin en temel keşif yöntemi yürüme eylemidir. Özellikle yalnız dolaşan erkek figürü, şehrin sokaklarında gezerek modernizmin doğuşunu gözlemlemiştir. Charles Baudelaire'in (1863/1981) flanör (Fr. *flâneur*) olarak adlandırdığı bu figür, "detayların koleksiyoncusu ve uzmanı"dır ve onun için şehir mekânı, "zamanın izini sürmek için vardır" (Birkerts, 1982, s. 165). Flanörlük, şehrin sosyo-mekânsal gerçeklikleri arasında hareket eden bir bağlantı noktası ve entelektüel kapasitelere sahip dinamik bir *bağ* olarak tanımlanabilmektedir.

Flanör fikri, 19. ve 20. yüzyıl boyunca sanatsal ve entelektüel çevrelerde önemli bir değer kazanmış ve uygulanmıştır. Bazı düşünürler, flanör kavramını "kültürel bir ikon" olarak değerlendirmiştir (Gluck, 2003, s. 53). Amin ve Thrift (2002, s. 11) ise flanörün dil, şehir ve öznellik arasındaki bağlara duyduğu hassasiyetin önemini vurgulamıştır. *Flânerie*'nin kültürel önemi, sanatçılar ve şehir arasındaki temel bağı oluşturmıştır. Baudelaire'den (19. yüzyıl) Walter Benjamin'e (erken 20. yüzyıl), Guy Debord'a (1957) ve Michel de Certeau'ya (1984) kadar pek çok düşünür, yürümeyi şehir bağlamında kültürel, estetik, simgesel, ruhsal ve hatta politik bir eylem olarak ele almaktadır. Sürrealistler tarafından, amaçsızca kentsel alanlarda dolaşma eylemi olarak flanörlük, estetik ve psikolojik açıdan yeniden yorumlanmıştır. Bu pratik, *déambulation*¹ olarak adlandırılmakta ve "mekânsal bir keşif, kentsel coğrafya ve amaçsız yürüyüş" olarak tanımlanabilmektedir (Bassett, 2004, s. 398). Bu anlamda yürüyüş, şehri bir keşif alanına

¹ Başboş dolaşma, yürümeyi bir tür hipnoz hali ile gerçekleştirilen otomatik bir süreç olarak tanımlayan Sürrealist bir terimdir. Bu süreç, bir tür yön kaybına yol açmaktadır.

dönüştürmektedir. Ayaklar, flanörün toplumsal etkileşimlere ve mekânsal karşılaşmalara dalarak, şehirdeki potansiyel sosyal durumları keşfetmesine ve şehri bir sosyal titreşimler alanı olarak deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Flanör şehri gözlemlerken, bir yandan da toplumsal yapıları ve etkileşimleri deneyimleyerek, bu deneyimlere dayalı yeni anlamlar üretmektedir.

2.2. Yürüme eylemi ve modernizm

Şehrin çok boyutlu ve dinamik yapısı, 19. yüzyılın ortalarından itibaren kültürel çevreler ve sanatçılar için bir odak noktası haline gelmiştir. Bu bağlamda, Berlin, Paris ve Londra gibi Avrupa metropollerini, yürüyüş deneyiminin bir keşif yöntemi olarak öne çıktığı örnekler arasında yer almaktadır. 1840'ta Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd* adlı kısa öyküsünü yayımlamıştır. Eser, şehrin sokaklarında telaşsız ve yönsüz bir şekilde dolaşan, etrafındaki insanları gözlemleyen bir adamı anlatmaktadır. Özellikle, kentin sokaklarında dolaşarak modernleşme sürecini gözlemleyen yalnız erkek figürü, Baudelaire'in (1863) tanımladığı flanörlük kavramıyla anılmaya başlamıştır. Fransız şair Baudelaire, Poe'nun "kalabalığın adamı" figürünü modern kentsel duyarlılığın bir sembolü kabul etmekte ve bu figür 1863'teki *The Painter of Modern Life* adlı eserinde daha detaylı tartışılmaktadır. Baudelaire, bu figüre, gezmek anlamına gelen Fransızca *flâner* fiilinden türemiş *flanör* adını vermiştir. Baudelaire'e göre flanör, etrafındaki dünyayı keskin bir şekilde gözlemlerken, kalabalığa fark edilmeden karışabilen *tutkulu bir seyircidir*. Baudelaire, flanörü aynı zamanda modern sanatçının prototipi olarak tanımlar. Ona göre, sanatçı ve flanör *evrensel yaşamın aşığı* olup, hayatı her an canlı bir şekilde resmetme ve yorumlama amacını gütmektedir. Sanatçı-flanör, Birkerts'in (1982, s. 165) ifadesiyle, "detayın hem toplayıcısı hem de bilen"i olarak nitelendirilirken, şehir mekânı onun için "zamanın izlerini taşıyan bir alan" olarak anlam kazanmaktadır. Flanör, şehirdeki sosyolojik gerçeklikle ve entelektüel düşünce arasında adeta hareketli bir bağ işlevi görerek kentsel yaşamın zenginliğini kutlamaktadır. Flanör, 20. yüzyılda yürüyüş, duyular ve şehir arasındaki ilişkiyi açıklamak için birçok metaforun öznesi haline gelmektedir. Walter Benjamin ona "asfaltın botanikçisi" derken, bazıları flanörü "yürüyen bir dagerotip" olarak tanımlamıştır (Forgione, 2005, s. 685). De Certeau (1984, s. 93) ise flanörü "kentsel metnin okuyucusu" olarak ifade etmektedir.

2.3. Yürüme eylemi ve postmodernizm

Flanör, başlangıçta görme duyusunun merkezi bir rol oynadığı ve estetik bir mesafeden şehri gözlemleyen bir figür olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde flanör, şehrin fragmanlarını toplayan ve bunları mesafeli bir bakış açısıyla değerlendiren bir *gözlemci* niteliği taşımaktadır. Ancak, 1957'de kurulan Sitüasyonist Enternasyonal ve Guy Debord flanörlüğü pasif doğası nedeniyle eleştirmiştir. Bu bağlamda, şehirdeki metalaşma ve gösteri kültürüne karşı bir direniş biçimi olarak *dérive*³ (sürüklenme) adı verilen radikal bir yürüyüş yöntemi önermişlerdir. *Dérive* bireylerin şehrin farklı atmosferlerine kendilerini kaptırarak çeşitli duygusal yoğunluklar elde etmeyi amaçladıkları bir teknik olarak geliştirilmiştir. *Dérive* ve sonuçları genellikle deneysel haritacılıkla görselleştirilmiştir. Guy Debord, *dérive* kavramını "farklı atmosferler arasında hızlı geçiş tekniği" olarak tanımlamış (1958, s. 2) ve bu yöntemle şehrin psiko-coğrafik boyutlarına yönelik oyuncu ve yaratıcı bir yaklaşımı vurgulamıştır. *Dérive* sanatsal mesafeyi reddederek fiziksel çevrenin insan deneyimi üzerindeki etkilerine dair daha derin bir farkındalık oluşturmaya amaçlar. Bu yöntemin deneysel sonuçları genellikle deneysel haritacılıkla görselleştirilmiştir. Örneğin, Debord'un *Naked City* (1959) adlı eseri, Paris haritasını parçalar halinde kolajlayarak ve yön göstermek için kırmızı oklar kullanarak öznel kentsel deneyimleri tasvir eder. Bu yaklaşım, geleneksel kartografinin sınırlarını aşarak, 20. yüzyıl boyunca kentsel ve sanatsal pratikler üzerinde önemli etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda, flanör figürü ve yürüyüş pratiği Sitüasyonistler aracılığıyla toplumsal ve estetik anlamlarını yeniden şekillendirmiş ve şehirle olan ilişkiye eleştirel ve dönüştürücü bir perspektif kazandırmıştır.

İtalyan sanat grubu Stalker, *dérive* kavramından ilham alarak, güncel sosyal bilimlere ve etnoloji çerçeveleriyle harmanlanmış *transurbance*⁴ yürüyüş yöntemini geliştirmiştir. Stalker, şehirlerin merkezinden ziyade periferideki ihmal edilmiş alanlara ve topluluklara odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, *dérive* kavramının kent merkezindeki meydanlar, mahalleler ve binalara yönelik odaklanmasından farklı olarak, şehirdeki marjinal alanlara dikkat çeken bir eğilimi temsil etmektedir. *Transurbance*, kentsel

² Louis Daguerre tarafından 1839'da tanıtılan, gümüş nitrat kaplı bakır levhaların uzun pozlama ve kimyasal işlemlerle görüntü kaydettiği, fotoğrafçılığın ilk işlevsel yöntemidir.

³ Önceden belirlenmiş bir rota olmaksızın, çeşitli atmosferler arasında hızlı geçiş tekniği olarak tanımlanan deneysel bir davranış biçimidir. Kavram ilk olarak Ivan Chtcheglov tarafından ortaya atılmış ve esas olarak Sitüasyonist Enternasyonal üyesi Guy Debord (1958) tarafından geliştirilmiştir.

⁴ 1995 yılında kurulan Stalker Group adlı sanatçı, mimar ve kültür uzmanlarından oluşan bir grup tarafından ortaya atılmış eleştirel bir yürüyüş biçimidir.

mekânları yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamlarıyla da inceleyen bir yöntem olarak, alternatif bir kentsel deneyim anlayışı ortaya koymaktadır.

Sitüasyonistler, sürrealistlerin şehirden hayali bir alana kaçış fikrini reddederek, çevrenin yürüyen birey üzerindeki etkisini ön plana çıkarmıştır (Davila, 2002, s. 10). *Dérive* estetik bir boyut taşısa da esas amacı, kentsel yaşamın işlevsel ve sıradan yapısını duyuşsal etkileşim ve heyecan yoluyla aşmaktır (Sadler, 1999, s. 11). Bu yöntem, yerleşik toplumsal normları altüst ederek, şehri algılama ve deneyimleme biçimlerine alternatif bir yaklaşım sunmayı hedeflemektedir. Bu ikili odak, *dérive* kavramını önceki kentsel yürüyüş yöntemlerinden belirgin bir şekilde ayırmaktadır. *Dérive* bireylerin kentin farklı bölgeleri arasında hızlı geçişler yaparak, mekânların sunduğu çeşitli duyuşsal ve psikolojik atmosferleri deneyimlemelerine olanak tanımaktadır. Öznel haritalama, duyuşsal katılım ve eleştirel farkındalık unsurlarını bir araya getirerek, yürüyüş eylemini şehirde yeni bir anlayış ve varoluş biçimi olarak yeniden tanımlar. Bu yaklaşım, günümüz kentsel mekân keşiflerini etkilemeye devam etmektedir.

2.4. Yürüme eyleminin çağdaş sanat alanındaki izleri

Çağdaş sanat alanında yürüyüş pratiği, büyük ölçüde önceki nesillerin entelektüel ve sanatsal girişimlerine dayanmaktadır. 1960'lar hem İngiltere'de hem de Amerika'da yürüyüşün önemli bir sanat pratiği haline geldiği bir dönemi işaret etmektedir. Yürüme eyleminin, sanat pratiklerinde çizgi ve iz unsurları aracılığıyla nasıl haritalandırıldığı, oldukça dikkat çekici bir konu olmuştur. Baudelaire ve Benjamin'in uzak/estetik flanör anlayışından Dada gezintilerine, Sürrealistlerin *başboş dolaşma*, Sitüasyonistlerin psikocoğrafya kavramına, Fluxus *happening*'lerine ve daha geniş kavramsal-performatif işlere kadar pek çok tarihsel dönem ve teori bu sürece katkıda bulunmuştur. Bu pratiklerin tümü, Hamish Fulton'un 1960'ların sonunda Richard Long ile birlikte "sanat olarak yürümek" (Solnit, 2016, s. 267) şeklinde tanımladığı kavrama doğru bir birikim oluşturmaktadır. Bu bağlamda, "walking as art" terimi 1970'lerde Hamish Fulton tarafından önerilmiş ve yürüyüş hem kırsal hem de kentsel bağlamlarda sosyal ve kültürel meseleleri ele almak için bir sanatsal yöntem olarak benimsenmiştir. 1970'li yıllarda sokaklar, sanatçılar için yalnızca bir hareket alanı değil, aynı zamanda kamusal diyalogun gerçekleştiği politik birer zemin olarak görülmektedir (Berman, 1982). Fluxus hareketine dayanan çeşitli performanslar ve etkinlikler, yürüme eylemini estetik ve politik bir araç olarak öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda, Vito Acconci'nin *Following Piece* (1969) ve Sophie Calle'in *Suite Vénitienne* (1980) eserlerinde, sanatçılar kentte yabancıların rastgele hareketlerini takip etmekte ve bu deneyimlerini belgelerken yürümenin estetik ve tesadüfi yönlerini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Joseph Beuys'un *We Are the Revolution* (1972) ve Mona Hatoum'un *Roadworks* (1985) eserleri, yürüme eylemine eleştirel ve politik bir boyut katmaktadır. 1970'lerden itibaren Acconci, Fulton, Long ve Abramović gibi sanatçılar, yürüyüşü estetik, şiirsel ve performatif bir eylem olarak yeniden yorumlamakta ve bu süreci beden, mekân ve bölge kavramlarıyla ilişkilendirmektedir (Psarras, B., 2015, s. 78).

Ayrıca, bu ifade arayışı flanör, *dérive*, psikocoğrafya, performans ve teknoloji gibi unsurlarla bağlantılı bir sanat pratiği olarak genişletilmiştir. Yürüyüş, sanatçılar için hem beden hareketi hem de çevreyle etkileşim yoluyla anlam inşa etmenin bir yolu haline gelmektedir. 20. yüzyılda yürüme pratikleri, özellikle kentsel bağlamda flanör ve psikocoğrafya kavramlarına odaklanmaktadır. Yürüyüş pratiklerinin flanörlük ve psikocoğrafya kavramlarının kentsel bağlama odaklandığı görülmektedir.

3. Flanör Kavramı

Şehir, yüzyıllar boyunca yürüyüş eylemiyle şekillenmiş ve bu deneyim alanının kültürel meselelerle yakından ilişkili olduğu öne sürülmüştür. Modernleşme ve şehirlerin değişen dinamikleri, gündelik yürüyüş pratiklerini derinden etkilemiştir. 19. ve 20. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan yeni olanaklar, maddi unsurlar, uyaranlar ve modernizmin getirdiği kısıtlamalar, kenti ve kentsel algıları dönüştürmektedir. Gündelik şehir yürüyüşleri, hem günlük yaşamın koreografisine ve sosyal ritimlere katkıda bulunmakta hem de düzenli ve öngörülebilir kentsel alanlarda belirsizlik potansiyeli barındırmaktadır. Solnit şehri "beden, hayal gücü ve dünyanın bir takımıydı" olarak tanımlamakta ve bu tanımlı "insan kültürünün gökyüzü" bağlamında yorumlamaktadır (Solnit, 2016, s. 290-291).

Flanörlük kavramı kent yaşamını, modernliği, bireyselliği ve kapitalizmi anlamak için bir araç olarak kullanılmış ve günümüzde dünya hakkında kavramsallaştırma geliştiren önemli bir referans noktası olmayı sürdürmüştür. Fransızca *gezinmek* veya *boş dolaşmak* anlamına gelen flanör kelimesi, 19. yüzyılın ortalarında Paris'te gelişmiş ve daha sonra özellikle Berlin olmak üzere diğer Avrupa şehirlerine yayılmıştır. 19. yüzyıl, sanayileşme, kentleşme, şehir planlaması ve tüketim alanlarının yükselişiyle hızlı bir değişim dönemi olmuştur. Flanörler, bu dönüşümün somut bir ifadesi olarak, modern yaşamın fikirlerini, kentsel

alanları, mimariyi ve insanlar arasındaki değişen ilişkileri gözlemleyen, yansıtan ve yorumlayan kişiler olarak görülmüştür. Flanör, entelektüel bir ayrıcalığa sahip bir birey, orta sınıfın bir temsilcisi, bir tüketici, bir dedektif ya da sürekli değişen metropol ritimleri içinde bastırılmış bir kimliğe sahip bir insan olarak farklı bağlamlarda çeşitli şekillerde yorumlanmıştır (Gluck, 2003, s. 53).

20. yüzyılda, flanör fikri, yeni bağlamlar ve özellikle Weimar Almanyası'ndaki şehir yaşamının keşfiyle yeniden yorumlanmıştır. Bu kavram, kapitalist topluma eleştiriler getiren ve sanatçılar ile tüketiciler arasındaki ayrımları ortadan kaldırmayı amaçlayan Sitüasyonist gelenek gibi şehirli sanatçı gruplarının inançlarının temel taşlarından biri haline gelmiştir. De Certeau'nun (1984, s. 93) belirttiği üzere, yürüyüşçüler, kendi rotalarını ve mekânsal hikâyelerini oluşturarak, mekânda farklı anlam ve yoğunluklara sahip yaşantılar ortaya koyarlar. Bu durum, bireysel deneyimlerin kentsel mekânı yeniden tanımlama potansiyelini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, bu sıradan ve neredeyse otomatik eylem, Wunderlich'in (2008, s. 132) belirttiği üzere, kavramsal ve söylemsel düzeyde daha derinlemesine bir inceleme konusu olmuştur. Şehrin çok boyutlu ve dinamik yapısı, 19. yüzyılın ortalarından itibaren kültürel çevreler ve sanatçılar için önemli bir ilgi odağı haline gelmiştir.

3.1. Flanör kavramının kökenleri ve gelişimi

Flanörlük modern ve çağdaş kentler ile toplumsal düzenin, flanörün duyuları aracılığıyla *görülen ve tanınan* sosyal alanlarını anlamak için bir çerçeve sunmaktadır. 1840'larda edebi bir figür olarak ortaya çıkan flanör kavramı, günümüzde kültürel, ekonomik, felsefi ve tarihi bağlamlarda geniş bir kuramsal altyapıya kavuşmuş, birçok düşünür tarafından yorumlanmıştır.

Gezinti bilimi⁵ (Alm. *Spaziergangswissenschaft*) terimi, çevre algısının gözlemcinin zihninde var olan imgelerle şekillendiğini öne sürer. Şehirde bir yöne doğru ilerlerken ya da dikkatimizi çeken bir dizi manzaranın yanından geçerken, gündelik davranışlarımızın mantığı fark edilmeden geride kalır. Bu süreç, bireylerin dünyaya daha açık ve duyarlı hale gelmelerine olanak tanır. Flanörlük bu bağlamda, bireyin çevresel algı ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkisinin derinlemesine incelendiği bir yaklaşım sunmaktadır.

Walter Benjamin, kentsel gözlemci kavramını hem bir analitik araç hem de bir yaşam tarzı olarak benimsemiştir. Benjamin, flanörü, modern yaşam ve Sanayi Devrimi'nin bir ürünü olarak tanımlar ve onu müdahil olmayan ancak son derece anlayışlı bir burjuva olarak görür. Benjamin'in ifadesiyle, "Paris, flanör tipini yaratmıştır" (Benjamin, 1999, s. 417). Benjamin'e göre flanör, modern kapitalist kültürü yorumlamak için bir araç olarak konumlanmaktadır. Flanör, şehri gözlemleyerek hem bireysel hem de toplumsal düzeyde estetik bir değerlendirme yapmakta, bu da onu modern kültürün dinamiklerini anlamada önemli bir figür haline getirmektedir.

W. Benjamin, 1927-1940 arasında yazdığı Pasajlar adlı eserinde, modernlik, metaların fetişleştirilmesi ve şehrin rüya atmosferi gibi temaları işleyerek flanör kavramına edebi bir boyut kazandırmıştır (Gilloch, 2002, s. 132). Bu kavram, aynı zamanda modernizm fenomenini anlamak açısından akademik tartışmaların önemli bir parçası olmuştur. Baudelaire'in estetik ve eleştirel görüşleri, modern kenti bir araştırma alanı olarak açarken, teorisyen Georg Simmel, kent deneyimini daha sosyolojik ve psikolojik terimlerle çözümlemeye başlamaktadır. Simmel, *The Metropolis and Mental Life* adlı makalesinde, modern şehrin karmaşıklığının yeni sosyal bağlar ve başkalarına karşı yeni tutumlar yarattığını öne sürmektedir (Simmel, 1950, s. 13). Flanörlük şehrin değişen kültürel ve sosyal dinamiklerine yaratıcı bir yanıt olarak gelişmiş ve flanörü, hareketli bir gözlemci ve "toplumsal sınıfların gözlemcisi" (Wiley, 2010, s. 11) haline getirmiştir.

Modern şehir, insanları dönüştürerek onlara zaman ve mekânla yeni bir ilişki sunmakta, negatif bir tutum aşılarda ve temel özgürlük ile varlık kavramlarını değiştirmektedir. Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin kendi varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma çabasıyla kaynaklanmaktadır. İnsan varlığı olarak, 18. yüzyıldan başlayarak, özellikle devlet, din, ahlak ve ekonomi gibi tarihsel bağlardan kurtulma sürecine girmektedir. 19. yüzyılda ise Endüstri Devrimi ile birlikte bu süreç hızlanmış ve insanın özgürlüğüne ek olarak, işlevsel uzmanlaşma talep edilmektedir. Bu uzmanlaşma, bireyleri diğerlerinin faaliyetlerine daha bağımlı hale getirmektedir.

⁵ Promenadoloji (aynı zamanda yürüyüş bilimi ve İngiliz gezinti bilimi), Lucius Burckhardt tarafından geliştirilen, insanları çevreyi algılama koşulları konusunda bilinçlendirmeyi ve çevre algısını genişletmeyi amaçlayan bir kültür bilimi ve estetik yöntemi dir. Hem çevresel algı biçimlerinin kültürel-tarihsel analizine hem de yansıtıcı yürüyüşler ve estetik müdahaleler gibi çevresel algıya yönelik deneyisel uygulamalara dayanmaktadır.

Flanör, aynı zamanda modernizmin bir yansıması ve eleştirisi olarak okunabilmektedir. Benjamin'in flanörü, bir anlamda modern şehirdeki bireyin yalnızlığını ve yabancılaşmasını simgelerken; Bauman'ın flanörü, bu yalnızlık ve yabancılaşmanın toplumun tüketim alışkanlıkları ve bireysel zevkler tarafından nasıl derinleştirildiğini göstermektedir. Modernizm, bireyi bir yandan özgürleştirirken, diğer yandan yalnızlığa ve anlam arayışındaki boşluğa itmektedir. Flanör, modernizmin bu çelişkilerini, şehri gezerek ve gözlemleyerek deneyimlemektedir. Ancak, bu gözlemler, toplumun daha derin yapısal sorunlarından ziyade yüzeysel gözlemler ve estetik değerlendirmelerle sınırlıdır. Bauman, "Flanörün ustalaştığı sanat, bakılmadan bakmak sanatıdır" şeklinde ifade etmektedir (Bauman 1994, s. 141). Flanör, anlamın rastlantısallığını prova ederek hayatı bir tiyatro, yaşamı bir oyun olarak deneyimlemeye çalışmaktadır: "Flanör'ün işi, dünyayı bir tiyatro, hayatı bir oyun olarak prova etmektir" (Bauman, 1994, s. 146).

4. Cengiz Çekil ve Sanat Pratiği

Cengiz Çekil (d. Niğde 1945-ö. İzmir 2015) Türk çağdaş sanatının önde gelen figürlerinden biri olarak, Türkiye'deki modernizm krizine karşılık üretimler gösteren sanatçı kimliğiyle tanınmaktadır. 1945 yılında Niğde-Bor'da doğan sanatçı, 1968'de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun olduktan sonra, 1970-1975 yılları arasında École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ta devlet bursuyla öğrenim görmüş ve burada Étienne Martin⁶ gibi dönemin önemli sanatçılarından eğitim almıştır. 1970'lerin başından itibaren kavramsal sanatla ilgilenmeye başlayan Çekil, Paris'te aldığı eğitimle sanatsal bakış açısını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Bu dönemde Paris'teki sanat ortamı, Çekil'in sanat üretimini derinden etkilemiş ve özellikle kavramsal sanatla kurduğu ilişkiyi güçlendirmiştir. Sanatçı Minimalizm, Arte Povera, Yeni Gerçekçilik ve Fluxus hareketlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Hocası Étienne Martin ile Marcel Duchamp ve Joseph Beuys gibi sanatçılar, Çekil'in diğer ilham kaynakları arasında yer almaktadır. Çekil, Paris'te ürettiği işleri ilk çalışmaları olarak değerlendirmiş ve ilk kişisel sergisini *Réorganisation Pour Une Exposition* adıyla Paris'te açmıştır. 1978 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.

Çekil'in eserleri, Türkiye'nin 1970'ler ve 80'lerde yaşadığı şiddetli siyasi ve ekonomik istikrarsızlıkların yanı sıra, radikal sol ve sağ gruplar arasındaki silahlı çatışmalar, hızla artan enflasyon, işsizlik ve ülkenin üçüncü askeri darbesi gibi toplumsal travmalarla şekillenmiş bir dönemi yansıtmaktadır. Sanatı, bu tarihsel bağlamda hâkim olan *ölüm atmosferine* karşı, yaşam sevincinin ve direncinin inatçı bir ifadesi olarak okunmaktadır. Bu dönemin, sanatçının sanat pratiğinde belirgin bir *materyal ontolojisi* oluşturduğu söylenebilir. Çekil'in kavramsal duyarlılığı, plastik arayışlarıyla bütünleşerek, eserlerinde şiirsel bir sadelikle kendini göstermeye başlamıştır. Sanatçının malzeme kullanımı hem özgün hem de gündelik yaşamın sıradan objelerine dayanarak farklılık yaratmakla beraber, eserlerinde buluntu objeler, günlük hayatın sıradan parçaları ve semboller, çağdaş sanatın kavramsal izlerini oluşturmaktadır. Çekil'in eserlerinde kullandığı bu malzemeler, aynı zamanda dönemin toplumsal ve politik atmosferini yansıtan anlamlar taşımaktadır. Çekil'in bu bağlamda sanatını, yaşamın zorluklarına karşı bir direnç ve hayatın kaotik yapısını anlamaya yönelik bir çaba olarak görmek mümkündür. Çekil'in malzeme dağarcığı, günlük nesnelerden oluşan bir çeşit koleksiyon gibidir; buluntu objeler, gazeteler, temizlik bezleri, saatler, takvimler ve kola şişeleri gibi gündelik yaşamın sıradan parçaları, onun sanatındaki kavramsal boyutu inşa etmektedir. Sanatçının bu malzemeler üzerinden yaptığı çalışmalar, toplumsal ve bireysel anlam arayışlarını açığa çıkarmaktadır. Çekil'in sanatında, nesnelerin estetik ve işlevsel değerlerinin ötesine geçilerek, toplumsal hafıza ve günlük hayatın sıradanlıkları arasında güçlü bir bağ kurulmaktadır.

Cengiz Çekil'in *Günce* (1976), *Yazısız Serileri* (1975-1977), *Bildirgeler I-IV* (1977) ve *Yaşanmış Bir Yılın Takvimi* (1977) gibi erken dönem eserleri ile *Düzenleme* (1986) ve *Uyandırma İletişim Taşı* (1987) gibi sonraki çalışmaları, 12 Eylül askeri darbesi öncesi ve sonrasındaki toplumsal ve bireysel dönüşümlere dair güçlü tematik bağlar taşımaktadır. Bu eserler, yaşam ve ölüm arasında bir direnç anlatısı kurarak, bireyin toplumsal baskılar karşısındaki varoluş mücadelesini sanatsal bir düzlemde ele almaktadır. Çekil'in sanatsal pratiği, dönemin siyasi ve toplumsal koşullarını eleştirel bir perspektiften ele alırken, bireysel belleğin ve varoluşsal sorgulamaların sanat aracılığıyla ifade edilmesine odaklanmaktadır. Ölüm ve yaşam temaları, eserlerinde yalnızca bir geçicilik vurgusu değil, aynı zamanda bu gerçeklik karşısında direnme gücünün metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çekil'in bu dönem çalışmaları, Türkiye'nin tarihsel bağlamında sanatsal bir direniş ve sorgulama pratiği olarak önemli bir yer tutmaktadır. Çekil, bu sıradan

⁶ Étienne-Martin (1913–1995) Fransız soyut heykeltıraştır. 1954'te başlattığı Demeures (Meskenler) serisiyle tanınmaktadır. 1966'da 33. Venedik Bienali'nde heykel dalında büyük ödül kazanmış, 1968–1983 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu'nda heykel bölüm başkanlığı yapmıştır. 1971'de Académie des Beaux-Arts üyeliğine seçilmiştir.

objeleri sanatına entegre ederek, onların tarihsel ve toplumsal bağlamlarını sorgulamakta, nesnelerin, bireysel yaşamla ve toplumun kolektif belleğiyle olan ilişkisini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda sanatçı, her bir objeyi sadece görsel bir öge olarak değil, aynı zamanda derin bir toplumsal anlatı taşıyan bir araç olarak kullanmaktadır. Çekil'in eserlerinde yer alan sıradan nesneler, gündelik hayatın kaotik yapısının bir yansıması ve aynı zamanda zamanın ve hafızanın birer izi olarak cisimleşmektedir.

4.1. Cengiz Çekil'in Görsel Parkurlar enstalasyonu

Cengiz Çekil'in *Görsel Parkurlar* (1979) adlı eseri, 63 fotoğraf karesinden oluşan performatif ve sinematografik anlatım diline sahip bir yerleştirmedir. Çekil, İzmir'in çeşitli bölgelerinde (Şirinyer, Gürçeşme, Basmane, Alsancak gibi) gerçekleştirdiği yürüme eylemiyle kentin gündelik yaşamını belgelemektedir. Sanatçının ev ile iş arasındaki kişisel güzergâhları, rutin yolculuk deneyimlerini eleştirel bir bakış açısıyla gözler önüne sermektedir. Bu çalışma, modern yaşamın monotonluğu ve anonim yapısına karşı bir sorgulama sunarken, aynı zamanda kentin sosyal dokusu üzerine derinlemesine bir düşüncüyü ifade etmektedir. Çalışma kentsel bir gezi niteliğinin ötesine geçmekte ve sanatçının içsel keşiflerini ve kişisel deneyimlerini bir araya getiren metaforik bir belge niteliğindedir.

Görsel Parkurlar sanatçının zihinsel ve psikolojik haritasını şiirsel bir dille sunan bir yerleştirme olarak, İzmir'deki günlük yolculukların izlerini takip etmektedir. Bu eser, hem mekânın hem de bireyin psikolojik sürecinin görsel bir haritasını ortaya koymaktadır. Sanatçı, fotoğraf yerleştirmesi aracılığıyla sanatını ve gündelik hayatını bir araya getirerek izleyiciyi hem fiziksel hem de zihinsel bir yolculuğa davet etmektedir. Bu bağlamda eser, bireysel deneyimlerin ve kentsel mekânın sanat yoluyla yorumlanmasının bir örneği olarak öne çıkmaktadır.

Fransa'da aldığı eğitimin ardından İzmir'e dönen Çekil, bu eserle kentin hızına, anonimliğine ve tekdüzeliğine karşı bir eleştiri geliştirirken, aynı zamanda sokak yaşamına katılımını sergilemektedir. Bu bağlamda *Görsel Parkurlar*, hem bireysel hem de toplumsal hafızanın belgelenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Çekil'in eseri, sanatçının kentle kurduğu ilişkiyi derinlemesine anlamamıza olanak tanırken, modern yaşamın sanatçısı olarak bir nevi otoportresini çizmekte ve sanatçının bireysel üretim pratiğini kentsel bağlamda yeniden tanımlamaktadır.

Cengiz Çekil'in 1978 yılında İzmir'e taşınması, sanatçının yaşamındaki önemli bir dönüm noktası ve aynı zamanda *Görsel Parkurlar* (1979) adlı eserinin oluşum sürecinde belirgin bir tarihsel tanıklık oluşturmaktadır. Çekil, Ege Üniversitesi bünyesinde kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim vermek amacıyla İstanbul'dan İzmir'e gelmiş ve bu taşınma süreci onun kişisel ve sanatsal pratiğinde büyük bir değişim yaratmıştır. D. Le Breton'un "yürüyüşçü koşulların sanatçısıdır, ilerlemesini engelleyen çok sayıda olumsuzluğu çözmek için sürekli çalışan bir tamircidir" (Le Breton, 2021, s. 44) ifadesi, Çekil'in bu dönemdeki sanat pratiğini anlamak için önemli bir bakış açısı sunmaktadır.

Çekil'in sanat kariyeri, İstanbul ve Paris gibi farklı kültürel merkezlerdeki deneyimlerinin etkisiyle şekillenmiştir. Ancak sanatçının, İzmir Şirinyer'deki yerleşik hayata ve devlet memurluğu görevine geçiş süreci, bu bohem yaşam ile bürokratik düzenin getirdiği zorluklar arasında bir gerilim yaratmaktadır. İzmir'de üreten "sanatçının içinde bulunduğu ekonomik kısır döngü, üretimleri ile geçinememesi ve bununla beraber üretmeye devam etme gayreti arasındaki yarıma" sanatçının kendini besleyen bir çeşit travma olarak okunabilir (Dere, 2020, s. 30). Bu içsel gerilim, sanatçının üretimlerinde önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Çekil, kendisini sürekli bir *arada kalma* durumunda bulduğunu ve yaşadığı yerler ile toplumsal bağlamlar içinde her zaman bir yabancılik hissi yaşadığını dile getirmektedir. Vahap Avşar ile yaptığı bir söyleşide bu durumu, "Van'da hocalık yaparken yine düşüncelerim, davranışlarım, eylemlerim nedeniyle yabancıyım. Köyde yabancıyım. Paris'e gittim, Paris'te yabancı oldum. Dünyaya, yaşadığın ortama hep dışarıdan bakma. Zorunlu olarak içinde bulunduğun ortamın dışında olma hali." şeklinde ifade etmektedir (Çekil, 2020, s. 74). Bu *dışarıdan bakma* halinin, Çekil'in sanat pratiğinin temel özelliklerinden biri olarak öne çıktığı söylenebilir. Sanatçı hem mekânsal hem de varoluşsal anlamda bir yabancı olarak, bireysel deneyimleri ve toplumsal bağlamlar arasındaki çatışmayı eserlerine taşımaktadır. Bu durum onun, üretimlerini estetik bir deneyimin ötesinde derin bir felsefi sorgulama alanı olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Cengiz Çekil'in sanatsal üretimleri, yaşamı ile akademik faaliyetleri (iş) arasındaki mesafeyi ve bu sınırların belirsizleşmesi sonucunda bireyin kendi benliği üzerine düşünmesini, derinlemesine bir düşünsel zeminde ele almaktadır. *Görsel Parkurlar* sanatçının işi ve yaşamı arasındaki mesafeyi sorgulamasını ve bu sorgulamanın estetik ve şiirsel bir ifadeye dönüşmesini yansıtmaktadır. Eser, Çekil'in diğer eserlerinden farklı olarak hem bireysel hem de sanatsal varoluşuna dair daha içsel bir okuma sunmaktadır. Sanatçının kent içindeki günlük yolculukları ve yaşamını yeniden düzenleme çabaları, onun hem içsel hem de dışsal engelleri aşma gayretinin bir yansımasıdır. Bu kesintisiz hareket ve çaba, sanatçının yaşamı ile sanat pratiği arasındaki sınırların giderek silikleştiği bir süreci ortaya koymaktadır. İzmir'in

İstanbul'a kıyasla daha sakin ve huzurlu bir yaşam ortamı sunması, Çekil'in Şirinyer'deki evine yerleşerek evlilik hayatını sürdürme ve akademik kariyerini geliştirme arasında bir denge kurma çabasını desteklemiştir (Kosova, 2020, s. 123). Çekil'in, bulunduğu mekânda var olmakla birlikte o mekâna tamamen ait ol(a)mayan bir *öteki* (türedi) olarak konumlanması, sanatında belirgin bir varoluşsal gerilimi işaret etmektedir. Bu gerilim, sanatçının hem kendi benliğiyle hem de yaşadığı çevreyle kurduğu dinamik ve çok katmanlı ilişkiyi biçimlendirmektedir. Eserin üretildiği dönemin Türkiye bağlamı ise politik belirsizlik, şiddet eylemleri ve entelektüellere yönelik suikastlarla şekillenmektedir. Erden Kosova, sanatçının monografisinde bu durumu şöyle özetler:

Sanatçının kendisini istihbarat birimlerinin radarında olduğuna yönelik şüphe, düzensiz bir özel yaşam, entelektüel gereksinimlerini karşılamayan, ilham verici bir gelecek sunmayan çalışma ortamı ve eserlerinin sergi jürileri tarafından ardı ardına reddedilmesi, sanatçının hem İstanbul'daki sanat çevresiyle hem de birikimlerini paylaşma süreçleriyle çatışmasına neden olmuştur. (Kosova, 2020, s. 118)

Bu koşullar, Çekil'in yaşamında radikal kararlar almaya yöneltmekte ve sanatını besleyen temel unsurlardan biri olmaktadır. *Görsel Parkurlar*, mekânın sıradanlığı içinde insanın varoluşsal anlam arayışını görünür kılan bir perspektif sunmakta ve bu bağlamda sanatçı ile eser arasında ontolojik bir özdeşlik kurulmasını mümkün kılan bir okuma sunmaktadır. Eser, yürüme eylemini yalnızca bir ulaşım aracı olarak ele almaz; bunun ötesinde, bireyin çevresiyle derin bir bağ kurmasına olanak tanıyan ve yer duygusunu inceliklerle şekillendiren somut bir mekânsal pratik olarak yorumlamaktadır. Sanatçının bireysel deneyimlerinden yola çıkan bu çalışma, mekânın hem fiziksel hem de zihinsel bir inşa olarak nasıl algılandığını ve yeniden üretildiğini ortaya koymakta; aynı zamanda izleyiciyi, sıradan mekânların potansiyel anlamlarını sorgulamaya davet etmektedir. Çekil, birçok kavramsal sanatçının tercih ettiği gibi etkinliklerini belgelemek için yalnızca bir kamera kullanmış; kamerayı, bedeninin bir uzantısı haline getirerek şiirsel bir anlatım biçimi ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, salt belgelemenin ötesine geçerek mekân ve bedenın karşılıklı ilişkisinden doğan bir anlatıyı görselleştiren bir dizi fotoğrafla sonuçlanmaktadır.



Görsel 1. *Görsel Parkurlar*, Cengiz Çekil, 1979. *The School, The Work, The Family* adlı sergiden görünüm, Gallery Nova, Zagreb.

Cengiz Çekil'in yürüyüş temelli *Görsel Parkurlar* eseri (Görsel 1), insanın fiziksel ve zihinsel sınırlarını sorgularken, mekânlar arasındaki boşlukları varoluşsal bir eylemle doldurmaktadır. Bu bağlamda, eser, yalnızca kent yaşamının bir envanteri değil, aynı zamanda bireyin modern dünyanın anonimleşen yapıları içindeki yerini yeniden değerlendirmeye yönelik bir sorgulamadır.

...Tek başına yürüyen biri, yolu ne denli kısa ya da uzun olursa olsun, bir göçebidir; hep iki varış noktasında olan, arzu ve yoksunluk tarafından devinime sürüklenen bir işçi, yerleşik biri veya bir grubun üyesi gibi bağlanmaktansa bir gezgin gibi mesafeli durandır. (Solnit, 2016, s. 50)

Kenti yürüyerek gezme deneyimi, bedenimizi kentsel peyzajın ritimlerine, dokularına ve hislerine uyum sağlayarak çevreyle olan ilişkimizi daha derin ve çok duyusal bir performansa dönüştürmektedir. Örneğin; asfalt, şehri çevreleyen, çatlaklar, izler, renkler ve kirlerle adeta bir *ten* gibi hareket eder; bu yüzey, zamanın

akışını ve günlük yaşamın dinamiklerini yansıtarak kentsel coğrafyanın hem fiziksel hem de metaforik biçimlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır (Diaconu, 2011, s. 20). Eser, yürümenin görsel ve bedensel farkındalık boyutlarını vurgulayarak izleyiciyi kente daha bilinçli ve keşif odaklı bir bakış açısı geliştirmeye davet etmektedir. *Görsel Parkurlar*, sıradan kentsel güzergâhlarının ötesine geçerek, bireysel varoluşun kentle kurduğu ilişkinin şiirsel ve eleştirel bir temsili sunmaktadır.

Türkiye'deki kamusal alan, yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ve kültürel dinamiklerle sürekli yeniden şekillenen bir etkileşim alanıdır. Bu bağlamda kamusal alanlar, bireylerin ve grupların bir araya geldiği, toplumsal normların yeniden üretildiği ve bazen de sorgulandığı mekânlar olma özelliği taşırlar. Ancak bu alanların kullanımı, toplumsal cinsiyet, sınıf farkları, ideolojik çatışmalar ve siyasi müdahaleler gibi unsurların etkisiyle çeşitlilik göstermektedir. Kamusal alanlar, bazen özgürlük, ifade ve dayanışma mekânı olarak görülürken, bazen de denetim, baskı ve çatışmaların merkezi haline gelmektedirler. Türkiye'nin sosyo-politik bağlamında, meydanlar ve parklar gibi mekânlar, toplumsal protestolar, kutlamalar ya da anma törenleri gibi faaliyetlerin sahnesi olmakta ancak; aynı zamanda otoriter müdahalelere de maruz kalmaktadır. Bu durum, kamusal alanların her zaman erişilebilir ve tarafsız olmadığını, aksine siyasi ve ideolojik mücadelelerin odak noktası haline gelebildiğini gösterir.

Henri Lefebvre'ye göre mekân, toplumsal ilişkiler ve bedenin hareketiyle sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda beden ve gündelik mekân, karşılıklı bir bağımlılık içinde gelişmekte; beden, mekânda kendini üretirken, mekân da bedenin hareketleriyle yeniden şekillenmektedir (Lefebvre, 1991, s. 33). Lefebvre'nin *Rhythmanalysis* çalışmasında belirttiği gibi, "yürüyüş ritmi ve gündelik hareketler, kamusal alanları poliritmik mekânlara" dönüştürmektedir. Şehirler, farklı ritimlerin bir araya geldiği, bireylerin ve grupların etkileşimde bulunduğu, zaman ve mekânın birbiriyle iç içe geçtiği alanlardır (Lefebvre, 2004, s. 37). Bu ritmik etkileşim, kamusal alanların yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir üretim olduğunu ortaya koymaktadır. Türkiye'de bu dinamik, toplumsal ilişkilerin mekâna nasıl yansıdığı ve bu mekânların bireylerin hareketleriyle nasıl yeniden biçimlendiği üzerine önemli bir perspektif sunmaktadır.



Görsel 2. *Görsel Parkurlar*, Cengiz Çekil, 1979. 63 adet C-print baskı, her biri 26.5 x 18 cm, detay görünümü.

Çekil'in sanat pratiği, bireysel ve toplumsal hafızayı, Türk modernizmine yönelik eleştirileri ve çağdaş dünyanın sorunlarını derinlemesine sorgulayan bir perspektif sunmaktadır. *Görsel Parkurlar* (Görsel 2) çağdaş şehir yaşamında flânörlük ve yürüyüşün bir sanat formu olarak birleşimi olarak konumlanmaktadır. Çekil'in, sıradan bir eylem olan yürüyüşü, sıra dışı bir pratik haline getirerek tarihsel ve estetik bir bağlama dönüştürmesi, eserin merkezi temasını oluşturmaktadır. Yürüme eylemi, sıradan bir fiziksel hareketin ötesine geçerek, insana evrensel eylemlerine anlam yükleme imkânı sunmaktadır. Nefes almak ya da yemek

yemek gibi basit bir eylem olan yürüyüş, ruhani olandan devrimci olana, sanatsal yaklaşımlardan kültürel metaforlara kadar uzanan geniş bir anlam yelpazesine sahiptir.

Metafor, yalnızca dilsel bir ifade değil, aynı zamanda insanın düşünme ve deneyimleme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, yürüyüş hem fiziksel hem de zihinsel bir eylem olarak sanatçı-flanör'ün bedenini ve zihnini harekete geçirmekte, onu hem geçmiş ile gelecek arasında hem de şimdiki ana sabitlemektedir. Bu çerçevede *Görsel Parkurlar* hem eylem hem de metafor olarak, duygusal, kültürel ve duygusal boyutları kapsayan kesintisiz bir jest olarak okunmaktadır. Yürüyüş, sanatçının hem fiziksel hem de zihinsel olarak yeni anlamlar keşfetmesine olanak tanıyan bir pratik olarak belirmektedir. Bu açıdan, metaforların mı eylemleri, yoksa eylemlerin mi metaforları tetiklediği sorusu, ancak yürüyerek yanıtlanabilir; bu da *Görsel Parkurlar*'ın estetik ve kavramsal derinliğini yalın biçimde vurgulamaktadır.

Görsel Parkurlar, sanat tarihsel bağlamda Dadaistlerin (1920) kentsel boşluklara (terrain vague)⁷ dair eylemleriyle, Robert Smithson'ın (1967) terkedilmiş kentsel alanlara olan ilgisi veya Stalker grubunun (1995) şehir çevresi üzerine odaklanmalarıyla bağlantılı olarak okunabilmektedir. Robert Smithson, *Passaic'in Anıtlarına Bir Gezi* (1967) adlı eserinde, kentsel çevrenin kenar bölgelerine dair ilgi göstererek, terkedilmiş alanları ve bu alanların potansiyelini keşfetmektedir. Smithson'ın bu çalışması, sanatı yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda bir kavramsal keşif olarak sunmuş ve terkedilmiş, unutulmuş ya da göz ardı edilen alanların yeniden değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Smithson'ın ilgisi, kentsel çevredeki görsel ve yapısal öğeleri anlamlandırmanın ötesinde, bu mekânların kültürel ve toplumsal bağlamdaki yerini sorgulamayı da içermektedir. Bu tür çalışmalar, kentsel mekânın sadece fiziki bir alan değil, aynı zamanda toplumsal, tarihsel ve estetik bir yapılar bütünü olduğunu ortaya koymaktadır:

Güneş doğuyor, batıyor. Bu çok rutin bir durum. Senin organizmanın çalışması da çok rutin bir şey. Bunların arasında uyum sağlaman gerekiyor. Vücudunun ritmiyle hayatın ritmi arasında bir harmoniye ihtiyaç var. İşte ritüeller, çalışmak, bir işi düzenli olarak yapmak, sabahleyin kalkıp işe gitmek sonra gelmek. Aynı hareketlerden oluşuyor. (Cengiz Çekil Okulu, 2020, s. 49)

Çekil'in yürüyüşü ya da Türkiye'de *sanatçının yalnız yürümesi* varoluşuna dair izler taşıyan bir ifade formu olarak dikkat çekmektedir. Bu yürüyüş, modern dünyada "varoluşun yoğunluğunu arayan ve bedeninin artan hareketsizliği ile dünya ile kurulan fiziksel ilişkinin zayıflamasına bir tepki" niteliğindedir (Le Breton, 2021, s. 16). Çekil, yürümek ve düşünmek arasında kurduğu metaforik bağlantı ile bu eylemi bir anlam üretim alanına dönüştürmekte ve bu noktadan konumlanarak düşüncelerini geliştirmeye devam etmektedir. Sanatçının yaklaşımı, sitüasyonistlerin temel uygulamalarından biri olan *dérive* (sürüklenme) tekniği ile de bağlantılıdır. *Dérive*, psiko-coğrafik etkilerin farkındalığını ve oyunbaz-yapıcı davranışları içermektedir. Geleneksel yolculuk veya gezinti kavramlarından farklı olarak, bu teknik belirli bir süre boyunca bireylerin günlük yaşam pratiklerini ve güdülerini askıya alıp, fiziksel mekânın cazibesine ve karşılaşmalara kendini bırakmasını gerektirir. Şehirler, *dérive* açısından sabit akımlar, giriş ve çıkışı engelleyen sabit noktalar ve girdaplarla belirginleşen psikocoğrafik konturlara sahiptir. Bu durum, bireylerin mekânsal deneyimlerini yalnızca rastlantısallığa bırakmayıp, aynı zamanda psikocoğrafya bilgisini ve çeşitliliklerini göz önünde bulundurarak bu deneyimleri anlamlandırmalarını sağlamaktadır.

Tim Ingold'un *çizgisel düşünce* kavramı, yürüme eylemi insanın dünyayla olan ilişkisini bir çizgi metaforu üzerinden anlamlandırdığını öne sürmektedir. Ingold'a göre, yürümek bir iz bırakma eylemidir ve bu izler, bireyin mekânda varlık gösterme biçimidir (Ingold, 2007, s. 15). Çekil eseriyle, dikkatimizi kentsel yürüyüşün duygusal ve bedensel boyutlarına çekerek, kenti yalnızca bir fon olarak değil, hareketlerimiz ve çevremizdeki dünyayı anlamamızda aktif bir katılımcı olarak görmeye teşvik etmektedir. Kamusal alanlarda yürümek, "yalnızca duygusal izlenimleri tetiklemekle kalmaz, aynı zamanda sosyal etkileşimleri de ortaya çıkarmaktadır" (Tuan, 1977, s. 11). Bu yönüyle, yürüyüş şehrin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve duygusal bir haritasını da oluşturmaktadır. Duygusal coğrafya kavramı, duyguların yalnızca bireysel deneyimlere dayanmadığını; sosyal ve mekânsal bağlamlarda yeniden üretildiğini ve yönlendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, duygusal coğrafyayı, çağdaş şehirlerdeki etkisel ve duygusal akışları anlamak için önemli bir araç haline getirmektedir. Duygusal etkiler, insanları, nesneleri, eylemleri ve mekânları bir araya getirerek yeni bir toplumsal *doku* oluşturmaktadır (Thrift, 2008, s. 236). Thrift, bu etkilerin çağdaş şehirlerde medya, teknoloji ve sosyal gruplar aracılığıyla bireylerin bilinçaltına nüfuz ettiğini savunmaktadır. Bu, etkilerin toplumsal, kültürel ve mekânsal yapılarla nasıl etkileşim içinde olduğunu ve duygusal coğrafyaların bu süreçteki rolünü anlamak açısından önemli bir bakış açısı

⁷ *Terrain vague*, şehrin terk edilmiş, işlevsizleşmiş ve dönüşüme açık alanlarını tanımlayan bir kavramdır. 20. yüzyılda birçok sanatçı, mimar, yazar ve yönetmen tarafından kullanılmıştır.

sunmaktadır. Sanatçının, modern ve çağdaş kentle olan ilişkisini, kent yaşamının tekdüzeliğini ve hızını eleştiren eseri vasıtasıyla onun felsefi ve toplumsal bakış açısını yansıtmaktadır.



Görsel 3. *Görsel Parkurlar*, Cengiz Çekil, 1979. 63 adet C-print baskı, her biri 26.5 x 18 cm, detay görünümü.

Guy Debord'un *gösteri* kavramı, kenti insanların birbirleriyle kurduğu ilişkileri üzerinden tanımlayarak, herkesin birbirini gözlemlediği ancak; aynı zamanda ayrıştığı, yabancılaştığı ve bu süreçlere katılmadığı bir yer olarak sunmaktadır. Kapitalist toplumda, metaların şeyleştirilmesi ve fetişizmi de bu bağlamda eleştirel bir perspektifle değerlendirilmektedir. Debord'un gösteri kavramı, bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini yüzeysel hale getirirken, aslında insanın kendi içsel deneyimlerinden uzaklaşmasına neden olan bir yapıyı ortaya koymaktadır.

Çekil'in sanatsal pratiği ise bu gösteri kavramını tersine çevirmekte ve bireysel deneyimi yeniden merkeze almaktadır. Sanatçı, kentsel çevreyle olan etkileşimini kişisel bir arayışa dönüştürerek, izleyiciyi kentsel alanı daha bilinçli, keşif odaklı ve duyuşsal bir biçimde deneyimlemeye davet eder. Bu süreçte, sıradan bir eylem olan yürüyüş, bir tür bilinçli varoluş pratiğine dönüşmekte ve izleyiciye, yalnızca dışsal gözlemler değil, aynı zamanda içsel bir gözlem ve anlam üretme süreci sunmaktadır.

Modern dünyada teknolojik ilerlemeler, küreselleşme ve dijitalleşme süreçleri, bireylerin zamanla ilişkisini yeniden tanımlamakta, hız olgusunu çağdaş yaşamın merkezine yerleştirmektedir. *Görsel Parkurlar* (Görsel 3) hızın bireylerin zihinsel süreçleri ve düşünsel mevcudiyetleri üzerindeki etkilerine dikkat çekmektedir. Modern yaşamın hız odaklı yapısı, bireyin düşünme ve algılama süreçlerini, kaçınılmaz bir şekilde hızın dayattığı tempoya uyum sağlayacak şekilde yeniden şekillendirmektedir. Bununla birlikte, yavaşlamayı seçmek, birey için yalnızca bir yaşam tercihi değil, aynı zamanda modernizmin taleplerine karşı bir direnç biçimi olarak da değerlendirilebilir. Modernizm bağlamında flanör, ekonomik temelli toplumsal sistem içinde çalışabilecek durumda olmasına rağmen çalışmayan, herhangi bir ekonomik otoriteye bağlı olmayan birey olarak tanımlanabilmektedir. Bu bireyler, normatif toplumsal yapılar tarafından kontrol edilemez konumları nedeniyle toplumun düzeni açısından bir tehdit veya *öteki* olarak algılanmaktadır. Çekil'in, yaşam ve çalışma saatleri arasında gerçekleştirdiği amaçsız yürüyüşü ve boş zamanın sergilenmesi, her türlü faydacı değer dışlandığı bir yaşamsal pratiği sanatsal bir tavra dönüştürmektedir.

Sanatçı, sosyal yaşamı bir *gösteri* olarak değil, kalıcı bir etkileşim süreci olarak görmektedir. Kamusal alanda yürüyen bir flanör gibi, sosyal kalabalıkla mesafesini koruyarak, bu kalabalığın bir parçası olmamayı seçmektedir. Sanatçı, yürüyüşleriyle çevresindeki mekânı şekillendirmektedir. Sanatçı bu anlamda mekâna yalnızca tabi olmakla kalmamakta, aynı zamanda onu aktif bir şekilde deneyimlemektedir.

Çekil'in bu yaklaşımı, toplum ve birey arasındaki dinamiği yeniden değerlendirmektedir. Sanatçının yürüyüşleri, toplumsal yapıların ötesine geçerek, mekânla ve çevresiyle kurduğu derin ilişkiyi gözler önüne

sermektedir. Bu şekilde, izleyiciye, kentsel yaşamı ve onun sosyal yapısını sorgulama fırsatı sunmaktadır. *Görsel parkurlar*, Çekil'in yaşam (gerçek) alanı ile onun sembolik üst yapısını birleştiren bir üretim pratiği olarak, Beuys'un *toplumsal heykel* kavramına atıfta bulunduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, birincil kesişim alanı olarak sanat-yaşam-davranış ekseninde bir sanat anlayışını yansıtmaktadır. İkinci kesişim alanı ise, sanatçının felsefi ve antropolojik bir fenomen olarak flanörizm ile kurduğu ilişkiye odaklanmaktadır. Bu bağlamda çalışma, performans sanatı ve bireyin kendi bedeni, kent ve öteki ile kurduğu ilişkiyi anlamlandıran bir sanatsal strateji sunmakta ve bu ilişkilerin performatif bir okumasına olanak tanımaktadır. Cengiz Çekil'in sanat pratiği, performatif edimler aracılığıyla bireyin toplumsal ve politik alanlardaki varoluşunu sorgulayan sessiz ama etkili bir direniş biçimi olarak okunabilir. Sanatçının *Görsel Parkurlar* (1979) adlı işi, yürüyüşü yalnızca bir hareket olarak değil, aynı zamanda kamusal alanda bir iz bırakma stratejisi olarak konumlandırır. Bu bağlamda Çekil'in işleri, temsilden çok edimsel olanı öne çıkararak izleyiciye değil, doğrudan yaşamsal gerçekliğe yönelir. Performatif olan, burada sanatçının eylemleriyle mekânda ve bellekte açtığı çatlaklarda kendini gösterir. Çekil'in yaklaşımı, sanatın toplumsal rolünü pasif bir yansıma değil, etkin bir müdahale biçimi olarak yeniden tanımlamaktadır.

6. Sonuç

Cengiz Çekil'in *Görsel Parkurlar* adlı çalışması, bireyin kentle olan ilişkisini, modern yaşamın anonimleşen ve hızlanan yapısına dair eleştirilerle birlikte estetik bir deneyime dönüştüren önemli bir sanat eseridir. Çekil, sıradan bir gündelik eylem olan yürüyüşü, bireysel ve toplumsal hafızayı sorgulayan bir sanatsal pratiğe dönüştürerek, sanat ve yaşam arasında derin bir bağ kurmaktadır. Bu eser, yalnızca kent yaşamının fiziksel bir envanteri değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal anlam arayışını görünür kılan bir perspektif sunmaktadır. Sanatçının yürüyüşü ve bir anlamda *yalnız yürümesi* kendisine dair izleri taşıyan bir eylem olarak değerlendirilebilir. Yürümek, sanatçı için yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda düşünsel bir süreç ve bireysel varoluşun ifadesine olanak tanıyan bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, bir birey olarak öznel deneyimlerinin sanat eserine nasıl yansiyebileceğini ve aynı zamanda sanatçının kendilik algısının bu süreç içinde nasıl biçimlendiğini anlamak için önemli bir bakış açısı sunmaktadır.

Çekil, yürüme eylemini yalnızca bir hareket biçimi değil, aynı zamanda kentle, toplumsal yapılarla ve bireysel hafızayla derinlemesine bağ kuran bir metafor olarak kullanmaktadır. İzmir'in sosyo-kültürel dokusu üzerine geliştirilen bu eser, kentin hız ve tekdüzelik eksenli yapısına yönelik eleştirel bir tavır sergilerken, aynı zamanda kentsel mekânın toplumsal hafızayı yeniden üretme gücünü görünür kılmaktadır. Sanatçının bireysel deneyimleri ile kentsel mekânın estetik ve kavramsal bir okuması arasında kurduğu ilişki hem modern bireyin varoluşsal sorgulamalarına hem de toplumsal yapının eleştirisine olanak tanımaktadır.

Görsel Parkurlar, bireyin ve toplumun kentsel yaşam içindeki yerini yeniden düşünmeye davet eden bir eser olarak, çağdaş sanatın eleştirel potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Sanatçının günlük rutinlere ve sıradan mekânlara dair estetik bir farkındalık yaratma çabası, eseri yalnızca bireysel bir ifade değil, aynı zamanda toplumsal ve mekânsal bir hafıza kaydı haline getirmektedir. Bu bağlamda, Çekil'in çalışması, bireysel üretim ve toplumsal eleştiri arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, sanatın toplumsal ve düşünsel bir araç olarak işlevselliğini yeniden tanımlamaktadır.

Kaynakça

- Amin, A. ve Thrift, N. (2002). *Cities: Reimagining the urban*. Polity Books.
- Arıdur, E. ve Elveren, M. (Ed). (2020). *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015*. Salt/Garanti Kültür AŞ.
- Bassett, K. (2004). Walking as an aesthetic practice and a critical tool: Some psychogeographic experiments. *Journal of Geography in Higher Education*, 28(3), 397-410.
<https://doi.org/10.1080/0309826042000286965>
- Baudelaire, C. (1863). *The painter of modern life*. Phaidon Press.
- Bauman, Z. (1994). *Modernity and ambivalence*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Harvard University Press.
- Birkerts, S. (1982). Walter Benjamin, flâneur: A flânerie. *The Iowa Review*, 13(3), 164-179.
- Debord, G. (1957). *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*. Yale University Library Collection.

- Debord, G. (1958). *Theory of the dérive*. Internationale Situationniste, 2.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Dere, M. (2021). *G n l Yakınlıkları*. Sanatorium Yayınları.
- Davila, T. (2002). *Performance and the city: From surrealist dérive to contemporary fl nerie*. Routledge.
- Diaconu, M. (2011). Matter, movement, memory: Footnotes to an urban tactile design. M. Diaconu, E. Heuberger, R. Berr-Mateus ve L. Vosicky Marcel (Ed.), *Senses and the city: An interdisciplinary approach to urban senses* (s. 13–33), Lit Verlag.
- Forgione, N. (2005). Everyday life in motion: the art of walking in late-nineteenth century. *Paris Art Bulletin*, 87(4), 664–687.
- Gilloch, G. (2002). *Walter Benjamin: Critical constellations*. Polity Press.
- Gluck, M. (2003). Fl neur and the aesthetic appropriation of urban culture in mid-19th-century Paris. *Theory, Culture & Society*, 20(5), 53–80. <https://doi.org/10.1177/02632764030205003>
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. Routledge.
- Kosova, E. (2020). Saklı ışık. Arıdurur, E. ve Elveren, M. (Ed.), Cengiz  ekil (21.08.1945–10.11.2015) (s. 118- 141), Salt/Garanti K lt r Ař.
- Le Breton, D. (2021). *Hayatı yürümek: Sakin bir mutluluk sanatı* (G. şakar,  ev.). Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. Continuum.
- Nietzsche, F. (1910). *Schopenhauer as educator* (A. Collins,  ev.). Macmillan and Co.
- Psarras, B. (2015). Emotive terrains: Exploring the emotional geographies of city through walking as art, senses and embodied technologies. [Doktora tezi, Goldsmith University] <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.19219.27681>
- Sadler, S. (1998). *The Situationist City*. MIT Press.
- Smithson, R. (1967). A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. *Artforum*, 6 (4). <https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>
- Simmel, G. (1950). The metropolis and mental life. K. H. Wolff (Ed.), *The sociology of Georg Simmel* (s. 409- 424). The Free Press.
- Solnit, R. (2016). *Yol aşkı: Yürümenin tarihi* (E. Kuvılcım,  ev.). Encore Yayınları. (Orijinal eser 2001 yılında basılmıştır.)
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational theory: Space, politics, affect*. Routledge.
- Wunderlich, F. M. (2008). Walking and rhythmicity: Sensing urban space. *Journal of Urban Design*, 13(1), 125-139. <https://doi.org/10.1080/13574800701803472>
- Wiley, D. (2010). A walk about Rome: Tactics for mapping the urban periphery. *Architectural Theory Review*, 15(1), s. 9-29.