

Heykelde Dekonstrüktivist Okumalar: Cengiz Çekil İşleri Üzerine Bir İnceleme

Deconstructivist Readings in Sculpture: A Study on the Works of Cengiz Çekil

Şeyma Müge İba, *Selçuk Üniversitesi, Heykel Bölümü*, 0000-0003-1612-2494

Özet

Bu çalışma, Cengiz Çekil'in heykel pratiğinde gözlemlenen dekonstrüktivist estetik etkileri ele almaktadır. Jacques Derrida'nın yapıbozum (deconstruction) kuramından hareketle biçim, anlam ve metin yapılarının parçalanması üzerinden şekillenen bu yaklaşım; Çekil'in heykel dilinde hem kurulu biçimsel düzenin sorgulanmasına hem de izleyiciye açık, çok katmanlı okuma olanaklarının oluşmasına imkân tanımaktadır. Sanatçının özellikle gündelik nesneleri kullanarak geleneksel heykel normlarını ters yüz eden üretimleri, anlamın sabitlenmesini reddeden bir estetik tavrın taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede çalışma, Çekil'in üç seçili eseri üzerinden malzeme, biçim ve kavram ilişkilerini konu bağlamında yorumlamayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda heykel ve mekân ilişkisine dair alternatif okuma yolları önererek, sanatçının pratiğini hem biçimsel hem de düşünsel düzlemde çözümlemektedir. Hermenötik bir yöntemle yapılandırılan çalışma, betimleyici ve yorumlayıcı bir yaklaşımı bir arada sunmaktadır. Çekil'in sanatında bozuma uğrattığı kavramsal çerçeve ise, modernist estetiğin temsil, bütünlük ve tekil anlam gibi ön kabulleridir; sanatçı bu kabulleri sorgulayarak yerinden eder. Bu bağlamda makale, Cengiz Çekil'in sanat pratiği üzerinden dekonstrüktivist yaklaşımın biçimsel ve düşünsel izdüşümlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Dekonstrüktivizm, yapıbozum, Cengiz Çekil, çağdaş heykel.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Heykel.

Abstract

This study examines the deconstructivist aesthetic influences observed in Cengiz Çekil's sculptural practice. Drawing on Jacques Derrida's theory of deconstruction, the article explores how the fragmentation of form, meaning, and textual structures manifests in Çekil's sculptural language. This approach enables a critique of established formal conventions while opening up multilayered interpretive possibilities for the viewer. The artist's use of everyday objects and his subversion of traditional sculptural norms are interpreted as an aesthetic stance that resists fixed meaning. Within this framework, the study aims to offer a contextual interpretation of material, form, and conceptual relationships through an analysis of three selected works by Çekil. It also proposes alternative readings of the relationship between sculpture and space, situating the artist's practice within both formal and intellectual dimensions. Constructed through a hermeneutic approach, the study combines descriptive and interpretive methods. The conceptual framework that Çekil deconstructs consists of the assumptions of modernist aesthetics—such as representation, unity, and singular meaning—which he challenges and displaces. Accordingly, this article aims to make visible the formal and conceptual projections of the deconstructivist approach through the lens of Çekil's artistic practice.

Keywords: Deconstructivism, deconstruction, Cengiz Çekil, contemporary sculpture.

Academical Disciplines/Fields: Sculpture.

- Sorumlu Yazar:** Şeyma Müge İba.
- Adres:** Selçuk Üniversitesi Alaeddin Keykubat Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Selçuklu/ Konya.
- E-posta:** mugeiba@gmail.com
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 26.09.2025
- doi:** 10.17484/yedi.1726340

Geliş tarihi: 24.06.2025/ **Kabul tarihi:** 10.09.2025

1. Giriş

Sanat, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmektedir. Kültürel birikim, bireysel deneyim ve psikolojik dinamikler sanatın oluşumuna yön veren temel öğelerdir. Bu yönüyle sanat, çarpıcı ve katışıksız ifadelerin bir araya geldiği, tarihsel süreç içinde biçim ve içerik bakımından sürekli dönüşen bir alandır. Yaşamın anlamlandırılmasında merkezi bir rol oynayan sanat, bireyin kendini ifade edebileceği özgün bir dil üretme olanağı sunar.

Sanat tarihine bakıldığında, birçok sanatçının kendine özgü biçim dili ve anlatım tarzıyla dönemsel estetik anlayışlara yön verdiği görülmektedir. Geleneksel yaklaşımlarda biçimsel ve estetik kaygılar ön plandayken, modern dönemle birlikte sanatın odağı giderek bireyselliğe, kimliğe ve içsel dünyaya kaymıştır. Bu süreçte sanatçı, yalnızca görsel bir biçim üreticisi değil, aynı zamanda düşünsel ve felsefi bir arayışın öznesi hâline gelmiştir.

Çağdaş sanat ise bu dönüşümün en belirgin evresidir. Biçimsel sınırların ve malzeme kalıplarının ötesine geçen sanatçılar, üretimlerini bir süreç, bir deneyim olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda bir düşünce pratiği olduğunu göstermektedir. Günümüzde birçok sanatçının yalnızca bir yaratıcı değil, aynı zamanda bir düşünür olarak konumlandığı çağdaş sanat alanında, düşünsel katmanlar çoğu zaman eserin önüne geçerek yeni anlam alanları inşa etmektedir.

Çağdaş Türk sanatında bu dönüşüme örnek olarak Cengiz Çekil gösterilebilir. Döneminin alışlagelmiş estetik sınırlarını aşan düşünsel ve biçimsel yaklaşımlar geliştiren Çekil, yalnızca plastik sanatlar değil; kavramsal sanat, performans ve yerleştirme gibi disiplinlerde de üretim yapmış ve sanatın düşünsel boyutunu merkeze almıştır. Onun pratiği, izleyiciyle doğrudan etkileşim kuran, gündelik nesneleri sanatsal bağlama taşıyan ve yerleşik estetik normları sorgulayan bir yapı sergiler.

Çekil'in üretimleri, biçimsel bütünlükten çok kırılma, müdahale, parçalanma ve boşluk gibi kavramlara odaklanır. Bu yönüyle onun pratiği, Jacques Derrida'nın yapıbozum kuramıyla örtüşen bir dekonstrüktivist estetik anlayışla değerlendirilebilir. Özellikle anlamın sabitlelenmesine karşı geliştirilen bu tavır, Çekil'in işlerinde hem biçim düzeyinde hem de kavramsal yapı içinde kendini gösterir. Sanatçının işleri, sadece görsel bir sunum değil, aynı zamanda düşünsel bir sorunsallaştırma aracıdır.

Bu çalışmada temel problem; Cengiz Çekil'in sanatında gözlemlenen dekonstrüktif etkilerin metin, biçim ve mekân başlıkları altında incelenmesidir. Söz konusu inceleme, hermenötik bir yöntem bağlamında hem betimleyici hem de yorumlayıcı bir yaklaşımı bir arada kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada sanatçının üç özgün işi, belirlenen üç temel başlık ekseninde ele alınmış; her biri kendi bağlamsal ve kavramsal yükü doğrultusunda yorumlanmıştır.

Metin başlığı altında sanatçının anlamı sabitleyen geleneksel anlatı yapısına karşı geliştirdiği alternatif dil stratejileri incelenmiştir. Biçim başlığı, Çekil'in estetik bütünlükten uzaklaşarak parçalanma, tekrar, boşluk gibi yapılarla kurduğu plastik ilişkileri analiz etmektedir. Mekân ise hem eserin fiziksel yerleştirilişi hem de izleyiciyle kurduğu bağ açısından değerlendirilmiştir.

Bu üç eksen, sanatçının dekonstrüktif tavrını anlamlandırmak açısından bütüncül bir çerçeve sunmaktadır. Böylece çalışma, yalnızca görsel estetik değil; aynı zamanda eleştirel düşünce ve kavramsal yapı açısından da çözümleme yapmayı amaçlamaktadır.

1.1. Jacques Derrida'nın yapıbozum kuramına dayalı dekonstrüktivist estetik

Dekonstrüktivizm, Batı felsefe geleneğini biçimlendiren özdeşlik, birlik, evrensellik ve değişmez hakikat anlayışlarına karşı geliştirilen eleştirel bir düşünce yönelimidir. Bu geleneksel metafizik yapı, Antik Yunan'dan itibaren Parmenides ve Platon gibi düşünürlerle temellenmiş; Hegel, Descartes ve Kant gibi filozofların sistemlerinde ise *birlik* fikri etrafında sürdürülmüştür ancak; Kierkegaard, Nietzsche ve Heidegger gibi düşünürlerle birlikte bu metafizik zemin sorgulanmaya başlamış; hakikatin sabit ve evrensel bir temele indirgenemeyeceği yönündeki düşünce öne çıkmıştır.

Bu çözülme, Jacques Derrida (1930-2004)'nın felsefesinde daha radikal bir biçim kazanmış ve mevcudiyet metafiziğine karşı geliştirilen yapıbozum (deconstruction) yöntemiyle sistematik bir eleştirinin temelini oluşturmuştur. Derrida, düşüncenin merkezileşmiş ve özdeşliğe dayalı kavramsal yapısını *différance* kavramıyla sorgular. Bu kavrama göre, anlam sabit değildir; sürekli ertelenen ve bağlamsal farklarla şekillenen bir yapıdadır. Dolayısıyla, hiçbir ifade tam anlamıyla sabitlelenemez; her kavram yeniden yorumlanabilir, kararsız (aporetik) ve çoğul anlamlara açıktır (Yıldırım, 2012, s. 241).

Derrida, *différance* terimini tanımlarken *de-* ön ekinin belirleyici rolüne dikkat çeker. Bu ön ek, ait olduğu kavramı parçalayarak, iç yapısını dönüştürür; böylece ayrımlaşma ve öğeler arasında kurulan yeni ilişkiler sonucunda, kavramın anlamı yapısal olarak farklılaşır (Derrida, 1994, s. 21-22). Türkçedeki *-sız* ekiyle benzerlik gösteren bu yapı, kavramın anlamını içinde barındırırken aynı zamanda onu yoksunlaştırır. Bu durum, dilin çarpıcı ve dönüştürücü etkisini gözler önüne serer. Bu bağlamda, *différance* kavramının Türkçedeki karşılıklarından biri olarak *biçim* ve *biçimsiz* kelimeleri örnek gösterilebilir. *Biçimsiz* sözcüğü, ilk bakışta bir yokluk hâlini çağırırsa da, aslında biçimin bozulmuş, tanımlanması güçleşmiş ancak hâlâ orijinaline dair izler taşıyan bir varyantıdır. Bu dönüşüm, Derrida'nın *différance* ile ortaya koyduğu anlamın ertelenmesi, kayması ve çoğullaşması durumunu yansıtır. Burada biçim artık yalnızca bir görsel özellik değil, bir farklar ağı içinde sürekli yeniden tanımlanan kavramsal bir organizasyon hâline gelir. Nitekim *biçim* kavramının algılanışı, yüzeysel bir görsel deneyimden ibaret değildir; aksine, kültürel, tarihsel ve düşünsel referanslarla yüklü bir entelektüel sürecin ürünüdür. Biçimin ne olduğu, neyi temsil ettiği ve nasıl okunduğu, yalnızca fiziksel yapıya değil, bireyin bilgi birikimine ve bağlamsal okuma becerisine de bağlıdır. Dolayısıyla biçim, görsel olduğu kadar zihinsel olarak da inşa edilen ve sürekli yeniden yorumlanan devingen bir yapıdır.

Dil, kültürel bağlamda şekillenen, coğrafyaya özgü görsel vizyonlarla bütünleşen, yaşayan ve gelişen bir olgudur. Bu bağlamda, dil ile imge arasında doğrudan bir ilişki olduğu açıktır. Nitekim, *konstrüksiyon* kelimesi temelde *inşa etmek* anlamına gelirken, *dekonstrüksiyon* bu yapıyı parçalama ve yeniden kurma arasında konumlanan bir eylem alanını ifade eder. Kavramsal düzlemde bu süreç, yalnızca yıkımı değil; yıkılan parçalarla yeniden ve farklı bir yapı inşa etmeyi de içerir. Dolayısıyla dekonstrüksiyon, hem eleştiri hem yeniden yapma yönüyle iki kutuplu bir düşünsel tavır sunar. Bu tavır, çalışmada kuramsal çerçevenin ana yönelimini oluşturmaktadır.

Çağdaş sanatta ise bu yaklaşım, kavramsal sanatın düşünsel mirasıyla birleşmektedir. Sanatçılar, kavram, biçim ve dil arasındaki ilişkiyi estetik deneyimle harmanlayarak özgün bir ifade dili geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu süreç yalnızca teknik ustalık değil, aynı zamanda düşünsel derinlik ve kuramsal bir perspektif gerektirir. Sanat bu noktada, biçimi fikre yaklaştıran ve yeni bir estetik gramer oluşturan dinamik bir alan hâline gelmektedir.

Bu çalışmada ele alınan Cengiz Çekil, sanat pratiği boyunca hem düşünsel hem biçimsel olarak bu dekonstrüktif süreci yaşamış ve bu perspektifte ilerlemiştir. Sanatçının Türkiye çağdaş heykel sanatına kazandırdığı en önemli katkılardan biri, enstalasyonun yalnızca fiziksel mekânla değil, aynı zamanda toplumsal ve mekânsal hafıza ile kurduğu ilişkiyi sanatının merkezine yerleştirmiş olmasıdır. Çekil, domestik/kültürel öğeleri, biçimsel ve kavramsal düzlemde yeniden yapılandırarak, bu değerlerin sanatsal öykülemeye dönüşmesini sağlamıştır.

Bununla birlikte, sanatçının üretiminde en dikkat çekici yönlerden biri de, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak, eserlerin aktif bir parçası hâline getiren süreçsel yapısıdır. Bu yaklaşım, yalnızca biçimsel yenilik değil; aynı zamanda izleyiciyle kurulan ilişki düzeyinde de çağdaş sanatın katılımcı doğasını güçlendirmiştir.

1.2. Sanatta ve özellikle heykelde dekonstrüksiyonun kullanımı

Çağdaş sanatta dekonstrüksiyon kavramını işlerinin merkezine yerleştiren sanatçılar arasında Joseph Beuys (1921-1986), en çarpıcı örneklerden biri olarak öne çıkar. Beuys, *herkes sanatçıdır* sözüyle yalnızca sanatçının kimliğini değil, sanatın tanımını da parçalayarak radikal biçimde yeniden tanımlamıştır. Bu söylem, onun kendi yaşam öyküsünü sanatsal bir anlatıya dönüştürerek kurduğu kurgusal sanatçı kimliğinin temelini oluşturur. Beuys'un performansları, yalnızca bedensel bir etkinlik olmaktan çıkar; dil, nesne, mekân ve ritüel gibi öğelerle bütünleşen tinsel ve düşünsel bir yapıya dönüşür. Her performansında beden, kavramların taşıyıcısı hâline gelir; sahne ise yalnızca görsel değil, anlamsal bir deneyim alanı olarak kurgulanır. Bu yapı, ölüm ve yeniden doğuş temaları etrafında şekillenen, bireyin parçalanması ve yeniden inşası üzerinden işleyen güçlü bir metafor sunar. Beuys'un sanat pratiğinde yer alan bu öznel anlatı, yalnızca sanat nesnesinin değil, sanatçının da dekonstrüksiyona uğradığı bir dönüşüm sürecidir. Bu bağlamda onun işleri, her yönüyle sanatın yapısını, anlamını ve öznesini parçalayarak yeniden kuran deneyim odaklı bir estetikle dekonstrüktif anlayış sunan bir yaklaşımın izlerini taşır (Görsel 1).



Görsel 1. Joseph Beuys, 1981, Terremoto, Enstalasyon, 203.2 x 349.9 x 490.2 cm. Guggenheim Museum.

Çağdaş sanatta dekonstrüksiyon kavramını merkeze alan sanatçılardan bir diğeri de Marcel Duchamp (1887-1968)'tir. Duchamp, 1917 tarihli Fountain (Görsel2) adlı eserinde *R. Mutt* takma adını kullanarak yalnızca sanat nesnesini değil, sanatçı kimliğini ve sanat kurumlarının otoritesini de sorgulamıştır. Bu müdahale, dönemin estetik değerlerini, sanat nesnesi kavramını ve biçim-anlam ilişkisini radikal biçimde parçalayarak yeniden konumlandırmıştır. Duchamp, sıradan bir nesneyi (hazır-nesne / ready made) sanat bağlamına yerleştirerek, sanatın özü ile bağlamı arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Bu jest yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir yıkımdır; anlamın sabitliğine ve sanatın kutsallığına karşı doğrudan bir müdahaledir. Bu yönüyle Duchamp, dekonstrüktivist estetiğin öncüllerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2. Marcel Duchamp, 1917, Fountain, Ready made, 38,1 x 49,0 x 62,5 cm, SFMOMA Koleksiyonu.

Dekonstrüksiyon kavramını, Alberto Giacometti (1901-1966)'nin heykellerinde de görmek mümkündür. Bu bağlamda Giacometti, biçim ve uzam (espas) arasındaki ilişkiyi, figüratif temsil üzerinden parçalayarak yeniden kuran bir yaklaşımla dikkat çeker. Özellikle insana ait formları aşırı derecede incelterek (Görsel 3) perspektifin algısal etkisini bozmuş, bu yolla figür ile mekân arasındaki geleneksel dengeyi sarsmıştır. Parçalanmış bu yapılar, dokusal yüzeyde titreşim etkisi yaratan bir form diliyle yeniden kurgulanmıştır. Sanatçının tekrar eden figüratif formlar arasında kurduğu görsel diyalog, yalnızca boyut ve mekânı değil, aynı zamanda bedenın espas içindeki konumunu da yeniden tanımlar. Figür ile uzam arasındaki ilişki, Giacometti'nin heykel pratiğinde defalarca yıkılmış ancak; her seferinde farklı bir biçimsel ve kavramsal diyalogla yeniden inşa edilmiştir. Bu yaklaşım, Giacometti'nin heykellerinde sürekli bir çözülme ve yeniden kurma döngüsü yaratarak, onun pratiğinde dekonstrüktivist estetiğin izlerinin açıkça izlenebileceğini göstermektedir.



Görsel 3. Alberto Giacometti. 2018, Guggenheim Müzesi'ndeki Sergisinden.

Dekonstrüktivist estetiğin dikkat çekici örneklerinden biri de César Baldaccini (1921-1998)'dir. Sanatçının 1965 yılında ürettiği *Le Pouce* (Görsel 4) adlı heykeli, bu bağlamda oldukça çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilebilir. César, bu çalışmasıyla öncelikle *anıt* kavramını biçimsel ve kavramsal düzlemde yerinden ederek, geleneksel heykel anlayışına eleştirel bir yönelim sunmuştur. Başparmak gibi gündelik ve bedenle özdeşleşmiş bir formu devasa boyutlara taşıyarak, kamusal alanda yeni bir anıtsallık tanımı oluşturmuştur. Heykelin yüzeyine kazınmış parmak izi, bireysel kimliğin en ayırt edici unsurlarından biri olmasına rağmen, bu bağlamda anonimleştirilmiş ve herkese ait olan bir iz hâline getirilmiştir. Sanatçı, insan bedeninin en işlevsel ve medeniyeti temsil eden parçası olan başparmağı büyütürken, hem birey hem toplum düzeyinde medeniyetin simgesel yapılarını çözümlemiş ve ironik biçimde yeniden kurmuştur. Bu yaklaşım, biçimsel yıkımın ötesine geçerek, anlamın ve toplumsal belleğin de parçalanıp yeniden yapılandığı bir süreci işaret eder. Bu yönüyle *Le Pouce*, dekonstrüktivist düşüncenin kamusal sanat alanındaki en cesur ve çarpıcı uygulamalarından biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4. César Baldaccini, 1965-1989, *Le Pouce*, 12m., La Défense- France.

Çağdaş sanatta dekonstrüktivist düşünceyi heykel pratiğinin merkezine yerleştiren bir diğer sanatçı ise Marc Quinn (1964-)'dir. Sanatçının 1991 yılında ürettiği *Self* adlı çalışması (Görsel 5), güncel sanat tarihinde çarpıcı ve kalıcı bir iz bırakmıştır. Quinn, bu eserde belirli aralıklarla kendi vücudundan aldığı kanı kullanarak kendi başının portresinin kalıbına dökmüş ve dondurarak sergilemiştir. Bu bağlamda sanatçı, kişisel beden bütünlüğünü bilinçli olarak bozmuş; kendini yaşamsal varlık hâlinde çıkararak, cansız ve

donmuş bir nesneye dönüştürmüştür. Geleneksel büst formuna içeriksel ve maddesel bir müdahalede bulunmuş, klasik malzemeler yerine kendi bedenine ait olan kanı kullanarak özne ile nesne, yaşam ile ölüm arasındaki sınırları radikal biçimde sorgulamıştır. Quinn'in bu yaklaşımı, yalnızca figüratif temsilin değil, bedenin kendisinin de yapıbozuma uğratıldığı, malzeme, kimlik ve anlam ilişkilerinin çözülüp yeniden kurulduğu bir estetik tavrı temsil eder. Bu yönüyle Self, dekonstrüktivist sanat pratiğine güçlü ve istisnai bir katkı olarak değerlendirilebilir.



Görsel 5. Marc Quinn, 2006, Self, 2050 mm x 650 mm x 650mm, London's National Portrait Gallery.

Mekânsal kurgularda dekonstrüktivist yaklaşımı benimseyen sanatçılar arasında Richard Serra (1938-2024) ve Anish Kapoor (1954-) önemli örneklerdir. Richard Serra, devasa metal eğrilerle (Görsel 6) yalnızca malzemenin ağırlık hissini değil, aynı zamanda mekânın sabit ve tanımlı yapısını da bozmuştur. Heykelleri, izleyicinin belirli rotalarda dolaşmasını sağlayan içsel geçişlerle mekân içinde bedensel bir hareket deneyimi sunar. Böylece, mekân yalnızca bir sergileme alanı olmaktan çıkar; beden, nesne ve uzamın karşılıklı etkileşimine dayanan dinamik bir yapıya dönüşür.



Görsel 6. Richard Serra, 1994-2005, Guggenheim Müzesi *Zamanın Maddesi* Sergisinden.

Benzer biçimde, Anish Kapoor da kendi patentine sahip olduğu *Vantablack* adlı pigmentle mekân algısını radikal biçimde dönüştürmüştür (Görsel 7). Bu pigment ile boyadığı yüzeylerde zemin adeta devasa bir boşluk gibi görünmekte, böylece izleyici algısında mekânın maddeselliği silinmektedir. Kapoor'un mekânla kurduğu bu fiziksel ve psikolojik diyalog, Serra'nın yerleştirme temelli müdahaleleriyle benzer bir dekonstrüktif düzlemde buluşur. Bu bağlamda mekân, dekonstrüktivist sanat anlayışında yalnızca bir yüzey ya da zemin değil; beden, algı ve fikirlerin bozulduğu ve yeniden anlam kazandığı aktif bir bileşen hâline gelmektedir.



Görsel 7. Anish Kapoor, 2016, Dirty Corner.

Kavramsal bir perspektifle yaklaşıldığında, metin, gösterge ve gösterilen arasında dekonstrüktivist bir ilişki kuran en önemli sanatçılardan biri Joseph Kosuth (1945-)'tur. Sanatçının 1965 tarihli *One and Three Chairs* adlı eseri (Görsel 8), ilk bakışta yapısalıcı bir düzen izlenimi verse de, özünde dekonstrüktivist bir yapıya sahiptir. Bu çalışmada, bir sandalye, onun bir fotoğrafı ve sözlük tanımı bir araya getirilerek imgesel, metinsel ve fiziksel temsiller arasında çok katmanlı ve zamansız bir diyalog kurulmuştur. Kosuth bu yerleştirmeye, anlamın sabitlenemeyeceğini, gösterge ile gösterilen arasındaki ilişkinin bağlam içinde sürekli kayganlaştığını vurgular. Eserin hacimlendiği yer, fiziksel gerçekliğin ötesinde, idealar dünyası ya da kolektif bilinçdışı gibi daha soyut düşünsel düzlemlerdir. Bu bağlamda Kosuth'un yapıtı, görünürde inşa ederken aslında geleneksel anlam yapılarının çözümünü gerçekleştiren bir dekonstrüktif tavrı sergiler. Buradaki yapı, inşa sürecinin kendisi aracılığıyla yıkımını içerir; bu durum da dekonstrüksiyonun özüne doğrudan temas eder.



Görsel 8. Joseph Kosuth, 1965, *One and Three Chairs*, 82 x 37.8 x 53 cm, MoMA.

Sanatta dekonstrüksiyon kavramı, yalnızca biçimsel çözümlerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda metinsel yapılar, mekân algısı ve kavramsal ilişkiler düzeyinde de radikal dönüşümler üretmektedir. Yukarıda örneklenen sanatçıların üretimlerinde görüldüğü üzere, dekonstrüktivist yaklaşım; temsiliyetin sorgulanması, malzeme ve biçimlerin parçalanması, anlamın çoğullaştırılması ve izleyiciyle kurulan ilişkinin dönüştürülmesi gibi çok katmanlı stratejiler üzerinden gelişmektedir. Bu çalışma, söz konusu stratejilerin Cengiz Çekil'in heykel pratiğinde nasıl somutlaştığını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, sanatçının üç seçili işi üzerinden dekonstrüktivist estetiğin izleri; metin, biçim ve mekân başlıkları altında çözümlenerek hem yapısal hem de düşünsel bir sorgulama çerçevesi oluşturulacaktır.

1.3. Cengiz Çekil'in İşlerinde Dekonstrüktivist İzler

Cengiz Çekil (1945-2015), 1945 yılında Niğde'nin Bor ilçesinde doğmuş, erken eğitimini Konya Ereğli Öğretmen Okulunda tamamladıktan sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünden 1968 yılında mezun olmuştur. Paris'te aldığı burslu sanat eğitimi ve ardından Türkiye'ye dönüşüyle birlikte, hem eğitimci hem de sanatçı kimliğiyle üretimlerini sürdürmüştür. 1976 yılında İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsünde heykel öğretmenliği yapmaya başlayan Çekil, daha sonra Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde akademik kariyerine devam etmiştir (Sönmez, 2008, s.13,17,37,55). Ege Üniversitesinde heykel bölümünde yüksek lisans yapan sanatçı, 1993 yılında Dokuz Eylül Üniversitesinden profesör unvanını almıştır. Sanatçının formal eğitiminin yanı sıra taşra deneyimi, öğretmenlik geçmişi ve Paris yılları, onun sanat pratiğine hem eleştirel hem de deneyimsel katmanlar kazandırmıştır. Bu çok katmanlı yaşam deneyimi, özellikle biçim, içerik ve bağlam arasındaki sabit anlam ilişkisini sorgulayan bir sanat dili geliştirmesine olanak tanımıştır. Cengiz Çekil'in özellikle 1970'lerden itibaren ortaya koyduğu heykel ve yerleştirmelerde, dekonstrüktivist bir estetik tavrın izleri, hem malzeme seçiminde hem de anlamın parçalanışında açık biçimde gözlemlenmektedir.

Cengiz Çekil'in sanat serüveni, üretimleri ve geliştirdiği özgün sanat dili, bugüne dek pek çok akademik çalışmanın konusu olmuştur. Bu çalışmalarda genellikle sanatçının hazır nesne kullanımı, enstalasyon pratiği, Türk çağdaş sanatındaki konumu, posta sanatıyla ilişkisi ve İzmir'de gerçekleştirdiği sergiler üzerinden okuma yapılmaktadır. Mevcut literatürde, Çekil'in özellikle enstalasyonları yoluyla Türkiye çağdaş sanatına yaptığı katkılar ön plana çıkmaktadır. Bu çalışma ise, mevcut yaklaşımlardan farklı olarak, sanatçının üretimini daha geniş bir kavramsal bağlamda, özellikle de dekonstrüktivist bir estetik perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Böylece Çekil'in sanatında yalnızca malzeme ya da yerleştirme değil, aynı zamanda biçim, anlam ve düşünce yapılarındaki parçalanma ve yeniden kurulum süreçleri de odak noktası hâline getirmektedir.

On Kawara, 1960'lı yıllarda *Today Series (Bugün Serisi)* adlı uzun soluklu çalışmasına başlamıştır. Sanatçı bu seride, siyah zemin üzerine beyaz harf ve rakamlarla yalnızca günün tarihini yazarak, zamanın görsel ve dilsel bir kaydını sunar. Kawara'nın bu biçimsel olarak son derece sade işleri, aynı zamanda tarih, yaşam, hafıza ve dil arasındaki ilişkilere dair güçlü kavramsal katmanlar içerir. Bu yönüyle sanatçının yaklaşımı, Stephen R. Covey'in *The 7 Habits of Highly Effective People* adlı kitabında yer verdiği şu benzetmeyle örtüşür: Covey, insan yaşamını doğum tarihi ile ölüm tarihi arasına konan kısa bir tire (-) simgesiyle temsil eder. Kawara'nın tarih temelli işleri de bu *tire* metaforunun soyut bir yansımasıdır; günün basit kaydı, bireysel yaşamın geçiciliği ile evrensel zamanın sürekliliği arasında düşünsel bir gerilim yaratır.



Görsel 9. Cengiz Çekil, 1977, Bildiri, Teksir kâğıdı üzerine mühür baskı, 72,5 x 58,5 cm.

Bu yaklaşımın benzeri, Cengiz Çekil'in *Günce (1976)* ve *Ele Geçirilmiş Mektuplar (1978)* adlı çalışmalarında da gözlemlenmektedir. Sanatçı, *Günce* adlı eserinde kendi yaşamından aldığı notları, hayat, kimlik ve dil ekseninde kurduğu kişisel bir diyalog aracılığıyla görünür kılar. Günlük estetiğini çağrıştıran bu notlar, bireysel belleğin bir dışavurumu olarak işlev görürken; daha sonra *bildiri* biçiminde yeniden düzenlenerek, hem içerik hem bağlam açısından dönüştürülür (Görsel 9). Çekil bu süreçte, Türkçenin gündelik ve kültürel olarak yüklü kelimelerini parçalayarak, temenniler, dilekler ve söz kalıpları üzerinden toplumsal anlam haritasına müdahale eder. Dil, bu çalışmalarda yalnızca bir iletişim aracı değil; aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcısı ve bozuma uğratılabilir bir malzeme olarak ele alınır.

Çekil'in bu yaklaşımı, dilin kolektif bilinçteki yerleşik anlamlarını çözümleyerek, izleyiciyi metnin yabancılaşmış biçimiyle karşı karşıya bırakır. Böylece sıradan ifadeler, bağlamlarından kopararak çok katmanlı bir kavramsal okuma alanına dönüşür. Sanatçının yalnızca dili değil, aynı zamanda toplumsal

hafızadaki inanç yapısını da çözümleme nesnesi hâline getirmesi, onu kültürel normların ve sembollerin yapısal çözümlemesine yönelir. Özellikle *Ele Geçirilmiş Mektuplar* adlı işinde, şamanik etkilerle biçimlenmiş Türk kültürel söylemini (Sönmez, 2008, s. 63) yeniden yorumladığı görülür. Bu durum, Çekil'in sanatını yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ritüelistik ve düşünsel kodları çözümleyen bir yapısöküm pratiğine dönüştürür.

Cengiz Çekil'in sonraki üretimlerinde de, dilsel yapının parçalanması, gündelik ifadelerin bağlam dışına çıkarılarak yeniden kurgulanması ve bu yolla izleyicide bir anlam kırılması yaratılması, sanatının merkezinde yer almaya devam etmiştir. Sanatçı, 1981 yılında İzmir Enternasyonal Fuarı'nın dış cephesine yerleştirdiği *Maşallah* yazısıyla bu tematik yaklaşımını kamusal alana taşımış ve gündelik dilin kültürel çağrışımlarını sorgulayan bir görsel müdahale gerçekleştirmiştir. Bu yerleştirme, simgesel yük taşıyan bir kelimenin sıra dışı bağlamda sunulması yoluyla, izleyiciyi hem dilin alışıldık kullanımlarına hem de *inanç ve söylem* arasındaki ilişkiye dair düşünmeye zorlar.

Benzer bir yönelim, sanatçının 1982-1986 yılları arasında geliştirdiği *Evet!* adlı çalışmasında da gözlemlenir. Bu işte Çekil, tipografik düzenlemeyi yalnızca görsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda anlamı taşıyan, sorgulayan ve dönüştüren bir araç olarak kullanır. *Evet* gibi yalın ve gündelik kullanımda sabit anlamlı görünen bir kelimenin bağlamdan arındırılarak tekrar edilmesi hem dilin içsel yapısını sorgulayan hem de toplumsal kabulleri parçalamaya yönelik dekonstrüktivist bir strateji olarak değerlendirilir.

Çekil, 1995 yılında Atatürk Kültür Merkezinde Vahap Avşar ile gerçekleştirdiği bir söyleşide, sanat pratiğinde dilin taşıdığı anlam ve işlev üzerine önemli bir vurgu yapar: *Konuşamayan adamın dili gelişmez* (Avşar, 2019, s. 11) ifadesiyle, yalnızca sözlü iletişimi değil, sanatın da diyalog kuran, ifade eden, karşılık bekleyen bir dil olduğunu ortaya koyar. Bu yaklaşım, sanatçının hem izleyiciyle kurduğu ilişki biçiminde hem de tipografik yerleştirmelerindeki tekrar ve vurgu stratejilerinde açıkça izlenebilir. Çekil'in dili görsel bir nesne olmaktan çıkarıp düşünsel bir karşılaşmaya dönüştürmesi, onu çağdaş Türk sanatında özgün ve kavramsal derinliğe sahip bir konuma taşımaktadır.

Tipografik yerleştirmelerin ardından Cengiz Çekil'in sanatı, kültürel bir etkinlik olarak sanatın evrimi üzerine düşünsel bir yönelime kayar. Pelikoğlu'nun tanımladığı *kalıntı/egemen/yeni-doğan* bağıntısı (Pelikoğlu, 2016, s. 101), Çekil'in üretiminde giderek daha belirgin hale gelen geçicilik, iz ve yeniden yapılandırma kavramlarıyla örtüşmektedir. Bu dönemde metinsel kurgu yerini, mekânsal hesaplaşmalarla şekillenen yerleştirmelere bırakır.



Görsel 10. Cengiz Çekil, 1997, Fani Olan, Enstalasyon, ODTÜ Kampüsü.

1990'lı yıllarda Jale Erzen'in kurduğu SANART Derneği'nin başlattığı Çağdaş Sanat Diyalogları kapsamında, Çekil 1997 yılında ODTÜ yerleşkesinde *Fani Olan* (Görsel 10) adlı yerleştirmesini gerçekleştirir (Sönmez, 2008, s. 103). Sanatçı kampüste dolaşırken, geçici olarak kurulmuş bir prefabrik şantiyenin söküldüğünü fark eder ve tam da bu müdahaleye açık *boşlukta*, terk edilmişliğin izini sergileme kararı alır. Burada Çekil'in amacı, fiziksel olarak var olmayan bir yapının hafızasal kalıntısını görünür kılmaktır. Bu yerleştirme, yalnızca bir yerleştirme pratiği değil; aynı zamanda mekânın belleğiyle kurulan eleştirel bir diyalogdur. Müdahalenin gerçekleştiği alan, bir inşaat faaliyetine ait geçici bir birimken, sanatçının müdahalesiyle birlikte bu alan, geçiciliğin kalıcılığa dönüştüğü bir anlam düzlemine taşınır. Dolayısıyla *Fani Olan*, yalnızca mekâna özgü/ yerinde (in situ) bir müdahale değil; aynı zamanda geçmişin izleriyle geleceğin olasılıkları arasında kurulan düşünsel bir temsil olarak değerlendirilebilir. Çekil burada bir mekânı parçalayarak, izleyicinin zihinsel haritasında yeniden inşa edilen bir hafıza alanı yaratmayı amaçlamaktadır. Bu noktada dekonstrüktif etkinin yoğunluğu giderek artmakta; sanatçının mekânla kurduğu ilişki hem bireysel bir deneyim alanına dönüşmekte, hem de toplumsal algının sarsıldığı bir müdahale düzlemine evrilmektedir.

Parçalanmış bir mekânı bağlamından koparıp yeniden kurgulayan bu yaklaşım, Cengiz Çekil'in sanat pratiğinin genelinde de süreklilik gösterir. Sanatçı, sıradan nesnelerle gerçekleştirdiği yerleştirmelerinde, gündelik yaşamın kültürel kodlarını sökerek onları yeni bir estetik ve düşünsel zeminde yeniden kurar. Bu yaklaşımın özgün örneklerinden biri, 2013 yılında gerçekleştirdiği *Temizlik Bezi İle* sergisidir. Bu sergide Çekil, Türkiye'deki ev içi düzenin önemli bir parçası olan sarı temizlik bezini bağlamından koparır; daha sonra bu nesneleri, geleneksel Türk evlerinde yaygın olarak kullanılan dantel, gipür ve sehpa örtüsü gibi domestik zeminlerle bir araya getirerek sergiler. İlk bakışta yalnızca *bez* olarak algılanabilecek bu malzemeler, burada temizlik, düzen ve toplumsal normlarla ilişkilendirilmiş kültürel anlam katmanlarını sorgulayan nesnelere dönüşür. Sanatçının bu yaklaşımı, gündelik nesneleri fiziksel olarak değil, anlamsal düzeyde de dönüştürme pratiğine dayanır. Çekil, bu dönüşüm stratejisini şu sözleriyle açıkça dile getirir: *Sanatta metamorfoz dediğimiz bir mesele vardır... dönüştürme yani malzemeyi dönüştürme, konuyu dönüştürme, dönüştürme, dönüştürme...* (Avşar, 2013, s. 58). Bu söz, sanatçının yalnızca biçimi değil, bağlamı ve kültürel hafızayı da sürekli olarak yeniden kuran dekonstrüktif tavrını net bir şekilde ortaya koymaktadır.



Görsel 11. Cengiz Çekil, 1998, *Paramparça*, Enstalasyon, İzfaş Art Gallery.

1998 yılında Cengiz Çekil, *Paramparça* (Görsel 11) başlıklı sergisini açmıştır. Bu sergide, zemin üzerine özenle yerleştirilmiş, kalıpla çoğaltılmış beden parçaları dikkat çeker. Söz konusu parçalar, figürün geleneksel temsillerine göndermede bulunacak şekilde altın renge boyanmış; böylece klasik sanat tarihindeki idealize edilmiş beden anlatılarıyla estetik bir gerilim kurulmuştur. Ancak dikkat çekici bir unsur, parçalar arasında başın—yani portreyi temsil eden bölümün—bulunmamasıdır. Bu bilinçli eksiltme, bireyselliğin imgesel temsiline dair bir sorgulama içerir. Portre, Batı sanat tarihinde bireyin kimliksel bütünlüğünü taşıyan en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilirken; Çekil, bu unsuru dışarıda bırakarak kişisel değil, kolektif bir kırılma duygusunu öne çıkarır. Sergi, izleyiciyle kurduğu bağı yalnızca fiziksel olarak parçalanmış beden imgesi üzerinden değil; aynı zamanda zihinsel bir tamamlama süreci aracılığıyla kurar. Parçalanmış form, izleyicinin belleğinde tamamlanır; eksik kalan her unsur, onun kendi kültürel, estetik ve psikolojik deneyim dünyasında yeniden anlam kazanır. Bu yönüyle *Paramparça*, bedeninin dekonstrüksiyona uğratıldığı, fakat bu bozulmuşluğun yeni bir tahayyül alanına dönüştüğü düşünsel bir yerleştirme olarak değerlendirilebilir.

2. Sonuç

Bu çalışmanın ilk bölümünde, heykel sanatında dekonstrüktivizmin etkileri, seçili sanatçı ve eser örnekleri üzerinden ele alınmıştır. İncelenen örnekler, biçim, anlam, kurgu, mekân ve metin bağlamında geliştirilen manipülatif yaklaşımlarla dekonstrüktif estetiğin nasıl işlediğini ortaya koymuştur. Bu yaklaşımlar, yalnızca estetik yapının değil, kavramsal muhtevanın da dönüşebileceğini; sabit anlamların parçalanarak yeni bağlamlarda yeniden inşa edilebileceğini göstermektedir.

Çalışmada ele alınan sanatçılar arasında Joseph Beuys, yalnızca biçimsel değil düşünsel dönüşüm bakımından da özgün bir yere sahiptir. Beuys'un ritüelistik, dönüşüm odaklı sanat pratiği, Cengiz Çekil'in üretiminde önemli bir etki yaratmıştır. Çekil, Beuys'un sanattaki başkalaşım ve yeniden anlamlandırma yaklaşımlarını kendi kültürel bağlamına uyarlayarak özgün bir sanat dili oluşturmuştur.

Cengiz Çekil, Türk çağdaş sanatında yön verici bir figürlerden biridir. Hakkında pek çok akademik çalışma, tez ve değerlendirme yapılmış; sanat pratiği biçimsel, kavramsal ve yazınsal boyutlarıyla incelenmiştir. Bu çalışma ise Çekil'in üretimini, teknik ya da uygulama boyutunun ötesine taşıyarak daha geniş bir kuramsal çerçevede, dekonstrüktivist estetik üzerinden yorumlamayı amaçlamaktadır. Çekil'in işlerinde kullanılan malzeme, form ya da yerleştirme biçimlerinden bağımsız olarak, sanatının temel düşünsel yönelimi, parçalama, bozma ve yeniden kurma üzerinden şekillenmektedir. Biçimi, metni ve mekânı kültürel referanslarla çözümleyen sanatçı, izleyici belleğinde çok katmanlı bir algı inşa etmektedir.

Sonuç olarak, Çekil'in sanatı, Türk kültürüne ait kavramları, nesneleri ve dil yapılarını parçalayarak yeniden kurgulayan bir strateji izlemektedir. Bu yalnızca eserlerine değil, yaşamındaki seçimlerine de yansıyan bir tutumdur. Konvansiyonel olanı bozarak risk almayı seçmiş; bu tutum doğrultusunda hem yaşamını hem sanatını dönüştürmüştür. Sanatındaki dekonstrüktif etki, izleyici bilincinde sürekli yeniden başkalaşmakta; her yeni okuma ile taze anlamlar üretmeye devam etmektedir.

Kaynakça

- Avşar, V. (2013). Harun Atalayman'ın Atölyesi. *Cengiz Çekil Okulu* içinde (s. 56–59). Ofset Yapımevi.
- Avşar, V. (2019). Atatürk Kültür Merkezi. *Cengiz Çekil Okulu* içinde (s. 11). Ofset Yapımevi.
- Baldaccini, C. (1965–1980). *Le Pouce*. <https://journalmama.fr/2022/02/09/connaissiez-vous-le-pouce-de-cesar/>
- Beuys, J. (1981). *Terremoto*. Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. <https://www.guggenheim.org/artwork/389>
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji: Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi* (T. Akşin, Çev.). Afa Yayıncılık.
- Duchamp, M. (1917). *Fountain*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)#/media/Dosya:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)#/media/Dosya:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg)
- Giacometti, A. (2018). *Guggenheim Müzesi'ndeki Sergi*. <https://gnessinka.ru/ru/tvorcheskie-proekty/stili-v-iskusstve/skulptura-postmodernizma/?SetPic=2>
- Kapoor, A. (2016). *Dirty Corner*. <https://www.archpaper.com/2017/07/anish-kapoor-blackest-black/>
- Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs*. en.wikipedia.org/wiki/One_and_Three_Chairs#/media/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg
- Pelikoğlu, F. E. (2016). Yanlış zamanda doğru şeyler söyleyen sanatçı figürü olarak Cengiz Çekil. *Sanat Dünyamız*, (151), 94–105.
- Quinn, M. (2006). *Self*. <https://www.tumblr.com/categorized-art-collection/61115698182/marc-quinn-self-ongoing-series-1991-present>
- Serra, R. (1994–2005). *Zamanın Maddesi Sergisinden*. <https://www.thenorthernmyth.com/2013/09/21/sculpture-that-invites-a-punch-and-a-whack-richard-serras-fulcrum-liverpool-street-station-london/>
- Sönmez, N. (2008). *Bir Tanık / A Witness*. Yapı Kredi Yayınları.
- Yıldırım, A. (2012). Différance'ın serüveni. *Felsefe Dünyası*, (58), 241–253.