



2020 / Vol:6, Issue:27 / pp.1030-1040

REVIEW ARTICLE

Arrival Date : 10.04.2020

Published Date : 29.06.2020

Doi Number : <http://dx.doi.org/10.31589/JOSHAS.368>

Reference : Saray, Ç. (2020). "Rizom Kavramı Bağlamında Çağrı Saray'ın Desen Pratiği", Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 6(27):1030-1040

# RİZOM KAVRAMI BAĞLAMINDA ÇAĞRI SARAY'IN DESEN PRATIĞI

## Çağrı Saray's Drawing Practice in the Context of the Rhizome

Doç. Çağrı SARAY

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, İstanbul/Türkiye



### ÖZET

Çağrı Saray'ın 2009 yılından itibaren gerçekleştirdiği çizim çalışmaları, ilişki kurduğu kavramlar bağlamında geliştirdiği ve yöntem olarak 10 yıl gibi bir süre içinde kendi içinde gelişim süreçleri geçirmiş bir desen pratiğini ortaya koymaktadır. Çoğunlukla yalnızca tek bir medium olarak uygulanmış, fakat kimi zaman da diğer mediumlarla da ilişkiye geçmiş veya enstalasyonun bir parçası haline gelmiş ya da kendisi bizzat bir enstalasyona dönüşmüş olan çok sayıda çizim temelli çalışmaların içinden 13 örnek bu metinde ele alınmaktadır. Bu örneklerde ortaya konan desen pratiği, hem biçimsel anlam da hem de uygulama bağlamında Deleuze'un Rizom kavramı ışığında değerlendirilmekte ve işlerin okumaları yapılmaktadır. Metinde Rizom kavramının ele alınışı, kavramın felsefe alanına ilişkin kuramsal açılımından ziyade, kavramın sanat yapıtı ile olan ilişkiselliği üzerinden kurgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Desen, Resim, çağdaş sanat, felsefe

### ABSTRACT

The drawings Çağrı Saray produced since 2009 manifest a drawing practice that he developed in the context of concepts that he connected with, and that evolved in its own process in ten years as a method. This text discusses 13 examples of my drawing-based work: mostly just one medium, but sometimes interconnected to other media, or became part of an installation, or transformed into an installation themselves. The drawing practice presented by these examples are examined and studied considering Deleuze's concept of the Rhizome both in terms of morphological meaning and execution. Rather than the theoretical expansion of the term regarding philosophy, the text tackles the concept of the Rhizome via its relationality with the work of art.

**Keywords:** Drawing, contemporary art, painting, philosophy

### 1. GİRİŞ

Phillip Goodchild'ın yazdığı "Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş" isimli kitabın sonuna eklediği sözlükte 'rizom' kavramını şöyle tanımlamıştır: "rizom [ rhizome] : Kimi bitkilerin kökleri gibi başıboş dolaşan bir çokluk" (Goodchild, 2005, s.338).

İkincil bir kaynak olarak ise, François Zourabichvili'nin yazmış olduğu Deleuze Sözlüğü'nde 'Köksap' çevirisiyle yeralan rizom kavramı hakkında şu bilgi verilmektedir: "Köksap (Rhizome)... Biricik olanı kurulacak çokluktan eksiltmek;  $n - 1$  tarzında yazmak. Böylesi bir sisteme köksap adı verilebilir." (MP, 13) "Ağaçlar ve köklerinden farklı olarak köksap herhangi bir noktayı herhangi bir başka noktayla bağlantılandırır ve özelliklerinin her biri zorunlu olarak aynı doğadaki özelliklere göndermez, çok farklı gösterge rejimlerini, hatta gösterge olmayanın hallerini oyuna sokar. Köksap ne Bir'e indirgenebilir, ne de çok'a... Birimlerden değil boyutlardan, ya da daha doğrusu hareketli yönlerden oluşur. Başı ve sonu yoktur, yalnızca ortası vardır, ortadan biter ve taşar. Çokluklar kurar" (MP, 31) (Zourabichvili, 2001, s.105).

Deleuze ve Guattari'nin bu önemli kavramı olan rizom, her zaman doğru anlaşılabilir değildir. Rizom başlıbaşına bir manifesto niteliğindedir, başlıbaşına bir düşünme imgesidir. Genellikle soykütükçüler, psikanalistler ve fenomenologlar rizomdan uzak dururlar veya rizomun önerdiği ağaç modelini temellendirmeye çalışırlar, genelden tikele gitmeye çalışırlar, ancak bu rizom kavramıyla ters düşecek bir yöntemdir. Rizomdaki ağacın dalları birbirleriyle ilişki içerisinde olsalarda herbiri farklı yönlerde gitme potansiyeli taşır, çünkü bir anlamda birbirlerinden ayrıksıdır. "Köken, fark ve çokluğun etkisini taşımaktadır, bu yüzden kuşatıcı a

*priori* karakterini yitirir; çok olan ise Bir'in sultanından kendini çıkarır ve çokluk denilen bir dolaysız sentezin nesnesi olur” (Zourabichvili, 2001, s.105).

Rizom şunları aynı anda söyler: tüm düşünceye hükmeden köken ya da ilk ilke yoktur; çatallanma, öngörülemez karşılaşma, kümenin eşsiz bir açıdan yeniden değerlendirilmesi yoluyla olmayan bir anlamsal ilerleyiş yoktur, yani varlığın teksesliliği söz konusu değildir.

Rizom postmodern felsefenin sunduğu bir düşünme edimidir, her şeye izin verir gibi görünen bir anti-yöntemdir. Düşünce için hangi yolun iyi olduğunu peşinen yargılamamak ve deneye başvurmayı gerektirir. Akademik zihnin bürokratizmine; sistematize yapısına ve şablonlarına karşıtlık gösterir.

Rizomla ilgili olarak üşu çıkarımları yapmak mümkündür: rizom bir temsil değildir, bir düşünme biçimidir. ‘Doğuş’ rizomda ‘oluş’ anlamını yeniden kazanır. Rizomun dalları farklı yönere ve farklı olanaklara ve yeni karşılaşmalara kapı açar, sürekli çoğalır ve yeni ilişki ağları oluşturur.

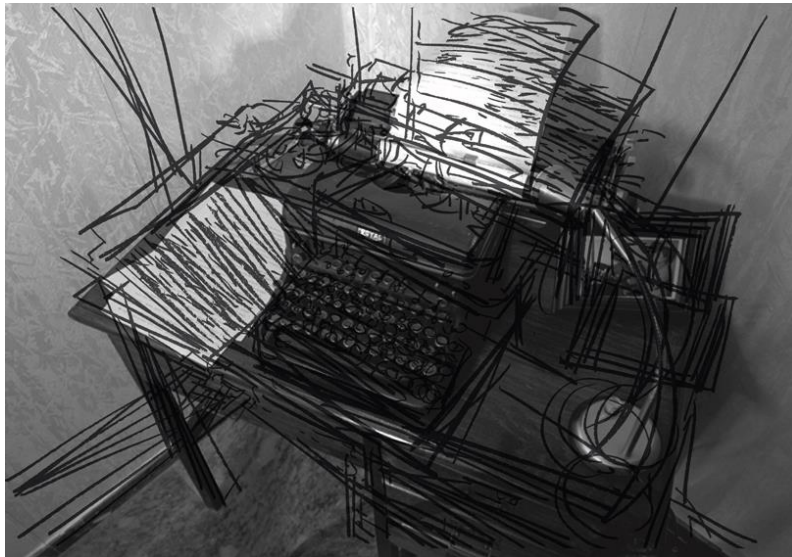
## 2. BULGU VE YAPIT OKUMALARI

Rizom’u genel hatlarıyla açıkladıktan sonra Çağrı Saray’ın kendi sanat pratiğinden ve bu pratiğin içinde deseni nasıl konumlandığından bahsetmek doğru olacaktır.

Saray’ın ‘2009’ dan bu yana sanat üretiminde kullandığı mediuumlardan biri de çizimdir, yani geleneksel adıyla desen. Çizimi, resim pratiği içinde teknik bir çözümleme aracı olarak kullanmasının ötesinde bugün çağdaş sanat olarak isimlendirebileceğimiz alan dahilinde, üretim sürecinin kuramsal altyapısının biçime dönüşme sürecini ortaya koyan bir ‘dil’ önerisi olarak tanımlamak doğru olacaktır. Bu bağlamda sanatçının deseni kendi sanatsal dizgesi içerisinde kullanma ve dönüştürme süreci, çalışmalarının Deleuze’un ‘rizom’ kavramıyla ilişki kurmasını sağlamıştır. Bu metinde ortaya koymaya çalışacağım, rizom kavramını açıklamak değildir. Burada amacım, Saray’ın desen pratiğinin dönüşüm sürecini rizom kavramı bağlamında ortaya koymaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için ve öncelikle sanatçının deseni işlerinde nasıl kullanmaya başladığını ve zamanla işlerin içeriğini nasıl dönüştürdüğünü gösterebilmek adına üretim sürecine dair kronolojik bir değerlendirme zorunlu hale gelmektedir.

Saray’ın ilk kez “Esaret Günlükleri” (2009) isimli seride fotoğrafların üzerine yerleştirilmek üzere asetat yüzeylere yapmış olduğu çizimler, ileriki yıllarda şu an halen kullanmakta olduğu katmanlı desen pratiğinin başlangıcı niteliğindedirler. Bu seride siyah beyaz fotoğraflardaki imgelerin bir yankısını oluşturabilecek ve formda bir titreşime neden olacak ve bunun yanısıra sadece biçimsel bir efekten öte içeriğe hizmet edecek, odaklandığı temel kavram olan bellekle ilişki kurabilecek bir dil arayışındadır.

Bu ilk denemeler istenilen sonucu belli ölçüde karşılarsa da, Saray kullandığı desen dilini yalınlaşma ihtiyacı duymuştur. Çizgi her ne kadar fotoğrafik imgenin bir katmanına dönüşse de çizginin kendi özerk alanını oluşturması için fotoğrafik imgenin tamamen devre dışı bırakılmasına ihtiyaç duyulmaktadır, bu bağlamda titreşime uğrayan ve çoğalan formun yine çizgiyle oluşturulması gerekmektedir.



Resim 1: Çağrı Saray, Esaret Günlükleri, 2009

Bu serinin hemen ardından Saray, 2004'te başlayıp 2011'de tamamlanacak olan "3 Hikaye – 3 Anlatı" isimli çok parçalı projeye başlamıştır. Bu proje, sondan başa doğru ilerleyen tek bir senaryonun parçaları niteliğindedir ve güncel sanat alanına dair desen, resim, video, fotoğraf ve enstalasyon gibi mediumlarla üretilmiş çok katmanlı bir projedir. 3 farklı hikaye ve 3 farklı anlatısallık üzerine kurulu olan üçleme, kendi içlerinde bölünerek bu işlerin ara katmanları niteliğinde olan "Kırmızı Oda: Sekanslar" (2005) ve "Bekleme Odası v1" (2009) gibi işlerin de ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Proje, "film" in temel yapı taşları olan senaryo, görsel, ses gibi elemanların eksiltilmesi, eklenmesi ve dönüştürülmesiyle ortaya çıkmıştır ve sinemasal anlatının sunduğu olanakları, senaryo temelli olan işlerin üretilmesi için bir yöntem olarak kurgulamaktadır. Bu dönüşümlere paralel olarak hem içeriksel hem de yapısal farklılıklar barındırmaktadır. Çekim senaryosu da sanatçı tarafından yazılmış olan proje, edebiyat alanına dair açık göstergeler taşımasından dolayı sistematik olarak edebiyat alanına dair belli yapıtlara da referanslar vermektedir. Senaryonun ve bu senaryoya bağlı üretimlerin tümü, içerik bağlamında Saray'ın işlerinde ve üretim dizgesinde odaklandığı bellek, kimlik ve kişisel tarih gibi kavramlarla ilişki içindedir.

Sanatçı, "Kayıp Oda" isimli işin üretim aşamasında ilk kez fotografik imge olmaksızın, tekrar ve tekrar aynı biçimin çizildiği ve çoğaltıldığı çizimleri üretmeye başlamıştır. Bu çizimlerin zemininde olmasa da, ilk çizgi katmanını oluştururken temel olarak yine fotoğraflardan yararlanılmıştır; Saray, fotoğraftaki imgeleri birer şablon olarak referans almaya başlamıştır.



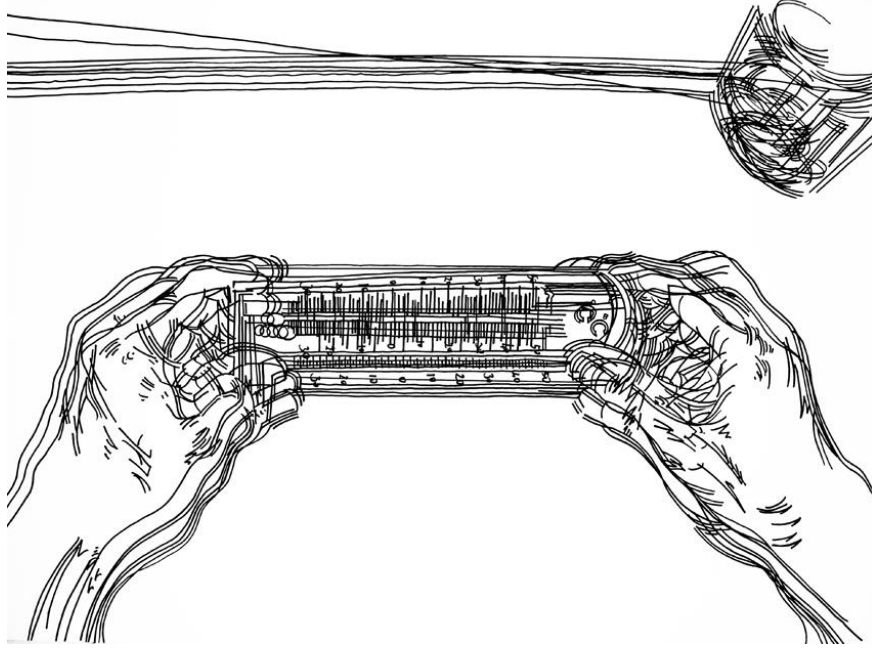
Resim 2: Çağrı Saray, Kayıp Oda, 2010

"Formu yakalamak için boşuna uğraşır sanatçı. Ya da Çağrı Saray'ın durumunda olduğu gibi, doğru konturu bulmak için çizilen araştırma çizgileri, formu yakalamanın imkânsızlığını anladıklarında alıp başlarını gitmişlerdir. Artık formun konturlarının nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek imkânsızdır; sadece figürün hayat içinde, hayatla birlikte titreşen araştırma çizgileri kalmıştır geriye. Ölü bir kabuk olarak formu, hayatın form bozucu titreşimlerinde yitirdiğimizde araştırma çizgilerine dönüşmüşüzdür" (Öğdül, Çağrı Saray'ın Eksilen Zaman isimli kitabı, 2015, s.316). Öğdül'ün bu şiirsel yorumu elbette desenlerdeki bilinçli bir tercihin sonucudur. Çizgi yoğunluğu, oluşturmak istenen imgeyi oluşturmada, ancak bir bitmemişlik içinde her an dağılacakmışçasına ayrışmaktadır.

Saray, "4/12: Bir Evin Topografyası" (2011) isimli işte ev kavramını; aynı zamanda hem belli bir kimliği ve aidiyeti temsil eden, hem de mahremiyeti olan özerk bir alan olarak tanımlamıştır. Bu özerk alanın topografyasını çıkarmak için başlangıçta tüm verilerden; yüzölçümü, adım ölçümü, ısı ölçümü gibi elde edilmiş ölçülebilir verilerden yola çıkmış, daha sonrasında ise mekanın tüm anlam ve temsillerini kapsayan bir araştırma alanı oluşturmuştur. Bu işte de aslında ev imgesi belleğin bir temsili niteliğindedir.



Diğer bir bakışla ev, bireyin dışında kendi ruhu olan bir mekandır. Bu noktada tuğlalardan örülmüş duvarların ötesinde görünmeyen yeni bir mekan algısı ve saklı bir bellek ortaya çıkar. Bu bellek, bireyin kişisel tarihine de şahitlik eden, mekanın kendi belleğidir. Bu, zamanın tozudur” (Saray, 2015, s.38)



**Resim 3:** Çağrı Saray, 4/12: Bir Evin Topografyası, 2011

“Bedenleri katı konturlardan değil de tıpkı söz gibi titreşen, tınlayan kümelere dönüştürmüş Çağrı Saray. Yankılanan bir ses gibi yayılıyor resim düzleminde bedenler. 4/12: Bir Ev’in Topoğrafyası başlıklı sergisinde sanatçı her ne kadar evin geometrik mekânında beden-ev makinesinin topografyasını çıkarmaya çalışsa da söz gibi titreşen bedenler katı sınırları ihlal ederek kendilerini durmadan çoğaltıyorlar. Kabına sığmayan, her yöne titreşerek mekânın geometrisini bozan bedenler bahçıvanın ya da mimarın cetveline boyun eğmiyorlar” (Öğdül, Birgün Gazetesi, 5 Ocak 2012).

“Demokrasi Stratejileri” (2012), Çağrı Saray’ın 3.Çanakkale Bienali için hazırladığı dokuz desenden oluşmaktadır, bu desenlerin her biri birer proje eskizi niteliğindedir; 2000’lerden bu yana sanatçının üretim sürecini yansıtan çok-disiplinli çalışma yöntemini ortaya koymaktadır. Her biri farklı mediumlarda üretilmesi düşünülen dokuz farklı projenin birer ön çalışması niteliğinde olan Demokrasi Stratejileri, sanatçının halen kullanmakta olduğu desen diliyle düşüncenin anlık varolduğu, ardından katman katman silinerek yokolduğu, böylece kadraj dışına itilmiş olan imgeleri; süper kahramanları, oyuncak askerleri, füzeleri ve melekleri araçsallaştırmaktadır. “...bu imgeler, yokolma anından sıyrılarak, gizlenmiş ideolojik yan anlamlar taşıdıkları bir alanın kapılarını aralıyor. Brecht’in de vurguladığı kasıtlı olarak estetize edilmiş imgelerin yarattığı bu gizli alan ise, izleyici için yeni bir gerçeklik algısını zorunlu kılıyor” (Saray, 2015, s.200).

“Evi Taşımak” (2012) isimli işte ise, Bayburt’taki Baksı Müzesi için tasarlanmış, taşıma kolileri kullanılarak inşa edilmiş mekana özgü bir iştir. Belirli bir müze ve belirli bir lokasyon için 1/6 ölçekte üretilmiş olan bu saat kulesi replikası, 1912’de Bayburt’tan Çorum’a göç etmek zorunda kalan Bayburtlu muhacirlerin evlerinden sürülmesi ve Çorum’da göçebe olarak yaşadıkları yıllar boyunca evleri olarak benimsedikleri Çorum’daki tarihi saat kulesini yıllar sonra Bayburt’a döndüklerinde yeniden inşa etmelerine kadar uzanan hikayeyi görünür kılmaktadır. Saray’ın kullandığı katmanlı desen dili bu kez taşıyıcı formlar olan taşıma kolilerinin üzerine çizilmiştir, belli bir mesafeden bakıldığında küp formundaki taşıma kolilerinin oluşturduğu katı geometrik form erimekte ve saat kulesinin titreşen formu ortaya çıkmaktadır. Oluşturulmuş bu form aslında bir geçici heykel niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda söz konusu iş, Saray’ın kullandığı desen dilini formel anlamda dönüştürmeye ve sınırlarını genişletmeye çalıştığı işlere bir olarak değerlendirilebilir.



Resim 4: Çağrı Saray, Demokrasi Stratejileri, 2012

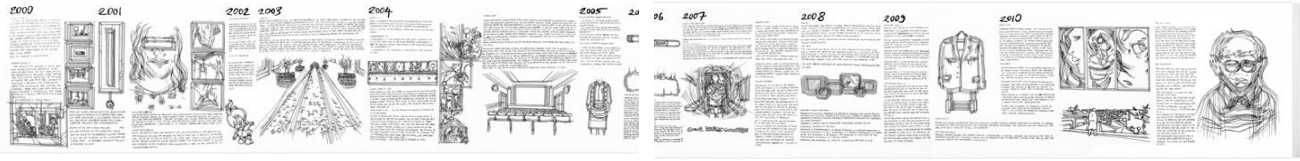
Bu desen pratiği sanatçının her ne kadar fotoğraf, video, heykel gibi diğer mediumları çalışmalarında kullanmaya devam etse de, genel üretim pratiği içinde baskın bir görsel olarak öne çıkan ve çalıştığı kavramları ortaya koyma sürecinde kolayca dönüşebilen, kavramla özdeşlik kuran bir dile olanak sağladığı için “Ticari Olmayan Özgeçmiş” (2012) isimli 10 metrelik desen çalışmasında sanatsal sürecini gösteren bir aracıya dönüşmüştür. Ticari Olmayan Özgeçmiş, Saray’ın 2000-2010 tarihleri arası gerçekleştirdiği ve katıldığı sergilerden yola çıkarak hazırladığı bir görsel bellek niteliğindedir. Burada yeralan sergilerin tümü sponsorsuz ve ticari olmayan sergilerden oluşmaktadır. Bu görsel belleğin üretilmesindeki temel amaç ise, aslında çok da görülmeyen ya da öne çıkmayan sergi projelerini görünür hale getirmektir. Bu anlamıyla desen dilinin kendisi, hafıza ve arşivleme gibi kavramların özellikle yaşadığımız coğrafyadaki uçuculuğuna eşlik etmektedir.



Resim 5: Çağrı Saray, Evi Taşımak, 2012

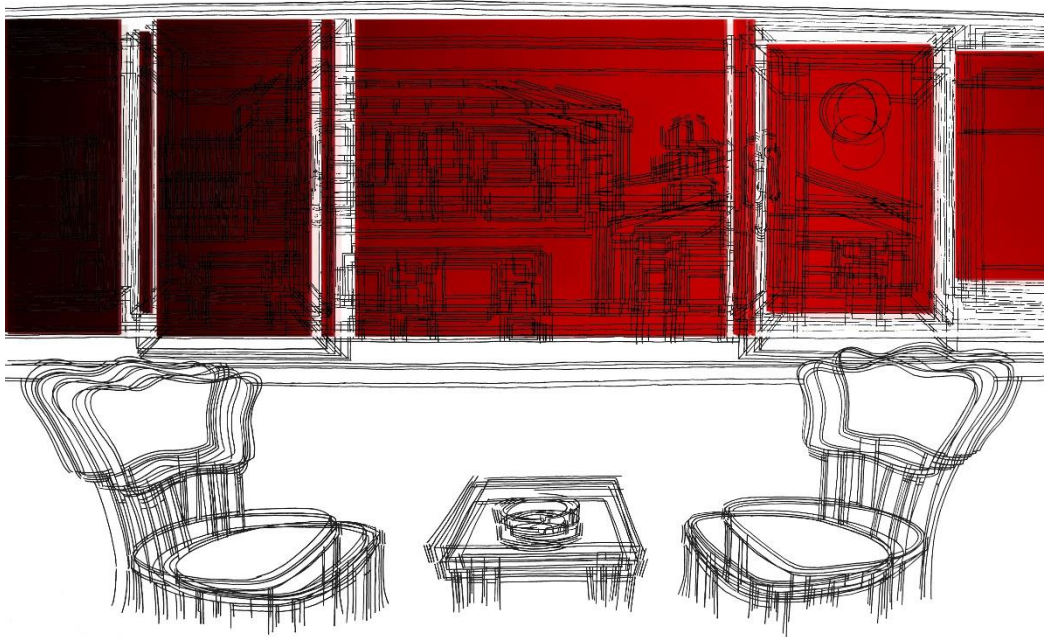


“Evde Devrim” (2013) isimli enstalasyonda ise, video ve desen yanan şehri bir evin penceresinden gördüğümüz bir an’ı görselleştiren araçlara dönüşmektedir. 2013 yılında Türkiye’de yaşanan Gezi olaylarını akla getiren direniş sesleri, dünyadaki 5 farklı protesto seslerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.



**Resim 6:** Çağrı Saray, Ticari Olmayan Özgeçmiş, 2012

Bu seslerin montajlanması tıpkı desenlerde olduğu gibi katmanlar halindedir. Geride kalan, ancak etkisi halen devam eden gerçekliğin vibrasyona uğraması ve hem hareketli görüntüye referans veren çizim yöntemi, hem de hareketli görüntünün bizzat kendisi olan video ve katmanlar halinde oluşturulmuş sesler toplumsal tarihin bir anını projekte eden unsurlar olarak karşımızdadır.



**Resim 7:** Çağrı Saray, Evde Devrim, 2013

Le Corbusier’den referansla, gördüğümüz sahnede yer alan pencere, mahrem alanla kamusal alan arasındaki ayrımaya işaret etmektedir. Bu, bir tanıklık durumudur ve her ne kadar yanan şehri görsel de, sokaklar bakış noktamızdan dolayı sadece “görülmemektedir”. Sahne, izleyici olarak bizi aşağıdaki savaş alanına dahil etme ile etmeme arasında bir noktada konumlar. Gördüğümüz sandalyelerde oturan kimse olmamasına karşın, baktığımız nokta bizi evin içinde kalmaya zorlamaktadır.

Öte yandan kadrajdaki ev-içi mekan, Saray’ın Gezi direnişinden yıllar önce terk ettiği eski atölyesidir, bu bağlamda mekan ve sahne bir fotoğraf gibi ölü bir memento mori’dir. Gördüğümüz sahne her ne kadar yakın geçmişe referans verse de, zamanın bir noktasında asılı kalmış durumdadır.

“Bellek Mekanları” (2014) isimli seri 12 resimden oluşan bir çalışmadır. Temel olarak, yakın tarihimize ve toplumsal belleğimize dair hem mimari olarak yapıların imajlarını hem de birer bellek mekanı olarak aynı bağlamda ele alabileceğimiz nesne ve imgeleri içermektedir. Tüm bu imgeler, iktidarın yıkıcı gücünün temsilini oluşturmaktadır. Söz konusu iktidar ve yarattığı hegemonik yapı; Gramsci’nin de vurguladığı üzere kimi zaman hükümet, askeriye ya da doğrudan siyasi yapılanmalar üzerinden gerçekleşebileceği gibi farklı görünüşler ve farklı formlarda da karşımıza çıkabilmektedir. Seride yeralan 12 resim gravür tekniğiyle üretilmiştir ve yatay yönde ters basılmışlardır. Buradaki görsellerin bir aynadan bakarcasına ters üretilmiş olması; kamusal olanın belleğimizdeki karşılığı niteliğindedir. Üretim süreci öncelikle çizimleri yapılmış, daha sonra ise asit indirme yöntemi ile çizgilerin dışbükey gofre olarak elde edilebilmesi için çinko plakalar

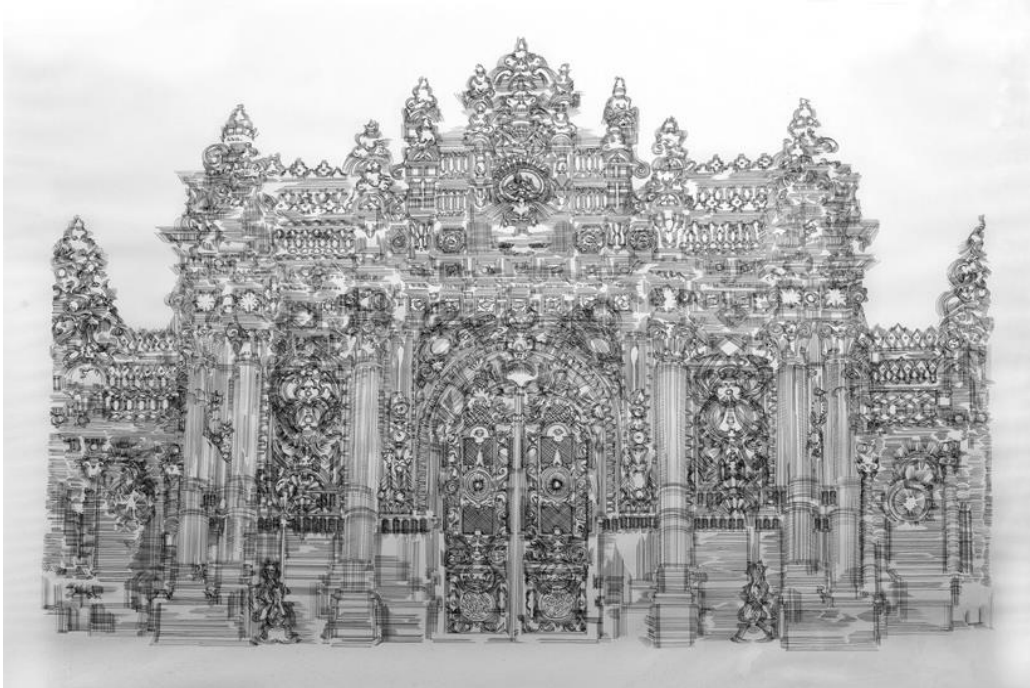
hazırlanmış ve boya kullanılmadan sadece beyaza beyaz çizgilerin görülebileceği yüzeyler oluşturulmuştur. Tekniğin bellek mekanlarıyla ilişkisi, imgelerin tarihselliği ve egemen söylemin gelişim sürecine dair bellek ile doğrudan ilişkilidir.



**Resim 8:** Çağrı Saray, Bellek Mekanları, 2014

Rahmi Ögdül, bu desenlerdeki çizgilerin salınımını-titreşimini şöyle tanımlamaktadır: “Bellek, yüzey akıntısıdır.”... “Çağrı Saray’ın titreşen figürleri kabına sığmayan, yüzeyde titreşerek genişleyen varlığı gösteriyor. Buna artık varlık demek doğru mu? Kimlikli ve belli bir formu, cirmi olan varlık, hayata atıldığında oluşun titreşen sularındadır artık. Titreşerek dalgalar halinde yayılan oluş hâlleri. Titreştiğinde, dokunduğu yüzeyleri de titreşime sokar. Bu titreşimler, geçmiş ile geleceği boylamasına kat ederek belleği de harekete geçirmişlerdir” (Ögdül, Çağrı Saray’ın Eksilen Zaman isimli kitabı, 2015, s.315).

Bellek ve kişisel tarih-toplumsal tarih kavramlarının Saray’ın desen diliyle özdeşleştiği ve bir teknik olmaktan tamamen sıyrılıp işin ayrılmaz bir parçası haline geldiği “Unutmanın Eşiği” (2017) serisinde ise Saray, süreklilik duygusunun kökünü mimari yapılarda aramaya başlamıştır. Odaklandığı yapılar, Türkiye’nin kolektif bellek mekanlarıdır. Dolmabahçe Sarayı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Resim Heykel Müzesi, AKM, Haydarpaşa Garı ve Sansaryan Han, bu yapılar arasında öne çıkanlardır.



**Resim 9:** Çağrı Saray, Unutmanın Eşiği, 2017



Bu çizimlerde hafızanın korunmasına yönelik bir çağrı ve kaybına vurgu yapan kesintili çizgiler vardır. Sanatçının geçmişe ait olan anları/mekanları şimdi'ye tekrar yerleştirmeye çalıştığı seride, hafıza mekanlarını, artık içine kolayca yerleşemediğimiz ancak derinden bağlı hissettiğimiz ve arşivini yapacak kadar mesafeli durduğumuz bir yere sabitlemeye çalışmaktadır.

Unutmanın Eşiği isimli seri, Saray'ın birer bellek mekanı olarak anıtsallaştırdığı imgelere yeniden bakmayı önermektedir. Bu imgeler, bir güç mücadelesinin temsilleri olarak karşımızdadır. Desenlerin yanı sıra bu mimari yapıların yer aldığı harita, 1950'lerde Situasyonist Enternasyonal'in ürettiği ve kenti deneyimlemenin bir yolu olarak kentsel alanın, bireyin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerine odaklanan psikocoğrafya kavramı üzerine kuruludur. Bu anlamda psikocoğrafik haritalar, kentte görünmeyen potansiyelin açığa çıkması konusunda yaratıcılığa dayalı duygusal bir eylem alanını yeniden ve yeniden tanımlarlar.<sup>1</sup>

Sanatçının mimari yapılar ve tarih kavramıyla ilişki kurarak ürettiği bir diğer iş de "3 Asylum" (2015) isimli enstalasyondur. Benjamin'in Tarih Kavramı üzerine yazmış olduğu metnin aslında kültürler arası çok-geçişli bir okumayı zorunlu kıldığı düşüncesinden hareketle ortaya çıkan çalışma 3 büyük kütüphaneyi betimlemektedir. Benjamin'in metninin 5.bölümde, Tarihsel Materyalist'in işlevini aslında yaşadığımız coğrafyayla ve genel olarak tüm dünya tarihiyle ilgili olarak 'resmi tarih ve sözlü tarih kavramları'yla ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda kütüphaneler tarihin tüm ağırlığını taşıyan, sessiz bir biçimde raflarında duran tozlu kitaplarıyla, belki de onları okuyanlar olmaksızın bile yaşayan, tarihe tanıklık eden mekanlardır. Benjamin'in tarihsel materyalist'inin yakaladığı verileri sistematik biçimde saklayan, muhafaza eden ve nesilden nesile taşıyarak geleneği koruyan tapınaklardır. Bu tapınaklar tarihsel olguyu tüm çıplaklığıyla değil, anlatıcının diliyle aktarır. Diğer taraftan mekanın bir de kendine ait bir kabuğu vardır, bu; kuşkusuz mimariye işaret eder. Kültürü, coğrafyanın karakteristik özelliklerini ve tarihi içinde barındırır. Sütunları, kemerleri, kubbeleri, rafları, masaları ve oturma üniteleriyle tüm detayları insan için tasarlanmıştır gibi görünen bu ölü kabuk, toplumu hakikatin kendisinden korumak için tasarlanmış bir kurgudur. Tarihsel verinin gerçekliğini sadece kendi duvarları içinde yaşatır, manipüle eder ve gerekirse değiştirir. 3 Asylum'da bu üç kütüphanenin konturları, çizgileri muhafaza ettikleri zamanın içinde istemsizce yayılmaktadır.

"Çağrı Saray, mekan ve yapılar arasında bir 'bellekler palimpsesti' oluşturmuş. Ama bu palimpsest, katı katmanlardan oluşmuş bir bellek düzenlemesi hiç değildir; durgun suya atılan bir taş gibi, dokunduğu belleği de harekete geçiren ve birlikte dalgalanan bir bellektir. Sanatçı, on beş yıllık çalışmasının ürünleri olan desenler... titreşen bedenini bu taş yapının belleğiyle ilişkiye sokarak, çalkantılı, anafolu bir bellek yüzeyi yaratmış" (Öğdül, Çağrı Saray'ın Eksilen Zaman isimli kitabı, 2015, s.316).



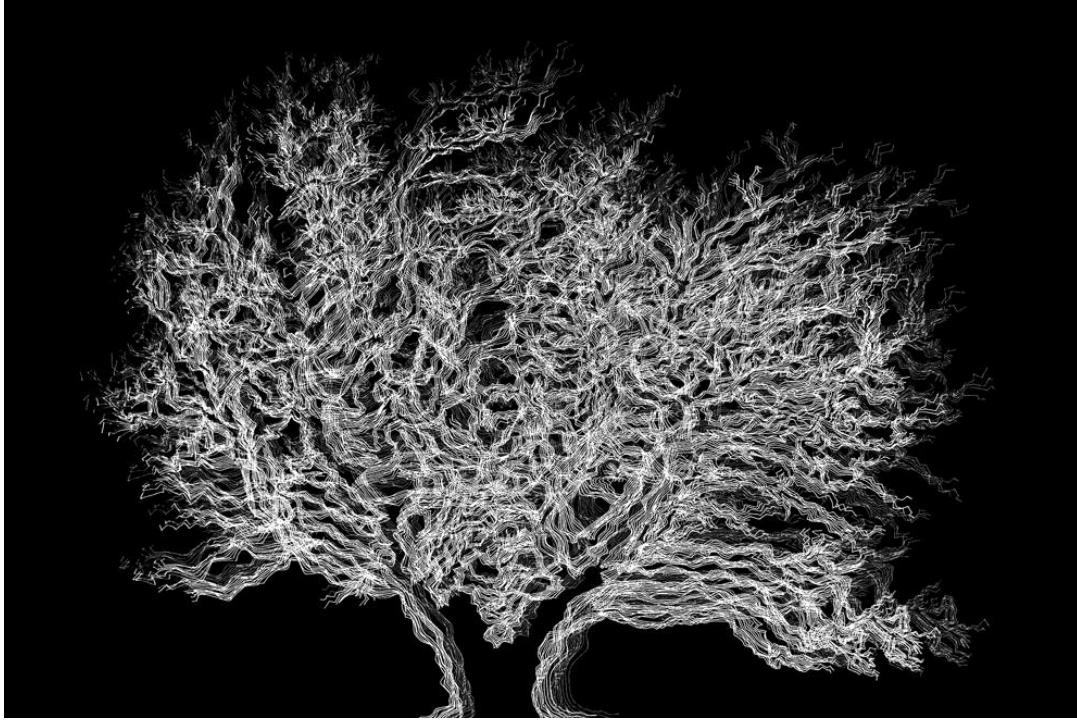
Resim 10: Çağrı Saray, 3 Sığınak, 2015

<sup>1</sup> Tüzünoğlu, Azra, Çağrı Saray'ın Unutmanın Eşiği isimli sergisi için sergi metni, Pilot Galeri, 2018



Tarih ve zamanın birer tanığı ve bunları abzorbe eden birer özne olarak ele alınan kütüphanelerin yanı sıra “Tanık” (2018) isimli çalışmada bu özne bir ağaca dönüşmüştür. Kamusal alanda aslında kentin bir parçası olan, tarihin tanıklığını kalın gövdesinde, dallarında ve köklerinde taşıyan, anıtsallaşmış tüm çınar ağaçlarına atfedilmiş olan bu anonim çınar çizimi, tıpkı işin sergilendiği Abud Efendi Konağı’nın kendisi gibi geçmişin tanıklıklarına işaret eden bir imgedir. 17. Yüzyılda yaşanmış olan Vaka-i Vakvakiye olayı, gerçekleştiği bölge olan Sultanahmet’deki At Meydanı’nın ismiyle özdeşleşmiş ve iktidara karşı çıkan bir ayaklanma sonucu devlet erkinin alaşağı edildiği kanlı bir hikayeyi hatırlatmaktadır. Diğer yandan doğu mitolojisinde cehennemdeki; meyvesi insan başlarından olan Vakvak ağacı ile isimleşmiş olan vaka, iktidarın her an kendi kendini paramparça edebileceğini akla getirmektedir.

“Batı’da ağaç kendisini bedenlerimizin içine dikmiştir” diyordu Deleuze, dikine gelişen hiyerarşik merkezi kurumların nasıl da her yere sızdığını vurgularken. Yatay bağlantıları kopararak kendini merkeze ve zirveye yerleştiren, erki kendi ellerinde yoğunlaştırarak kendinden başka her şeyi erksizleştiren merkezi iktidar yapısını sanattan politikaya, cinsellikten toplumsal ilişkilere dek yaşamın her alanında görmek mümkün. İşin tuhafı bu yapıları dışarıda arama kolaylığına düşmeden, doğrudan kendi bedenlerimize bakmamızı öneriyor Deleuze. İktidarın tohumlarını içimize özenle yerleştiren ve sulayıp büyüten bir toplumsal örgütlenmede en büyük kırılma, içimizdeki ağacı köküyle, gövdesiyle birlikte söküp atmaktan geçiyor galiba. Modern öznenin bir ağaç gibi tek ve hür yaşama söylencesine karşı, her yöne yatay uçlar vererek birbirine bağlanan ve birbirine bağlandıkça hep birlikte erklenen rizomu, ağsal yapıyı bir yaşama modeli olarak koyuyor önümüze” (Öğdül, Birgün Gazetesi, 5 Ocak 2012)



**Resim 11:** Çağrı Saray, Tanık, 2018

4.Mardin Bienali için gerçekleştirilmiş “Sonsuz Mesafe” (2018) isimli enstalasyon; loop olarak montajlanmış bir video işinden ve ahşap bir standın üzerinde yer alan dev bir harita çiziminden oluşmaktaydı. Proje; Saray’ın daha önceki üretimlerinde de odaklandığı mahrem alan ve kamusal alan arasındaki ilişki üzerine konumlanmıştır. Mardin’in temel mimari yapılarından olan Abbara’lar, hem kentin nefes almasını sağlayan hem de kent içindeki gündelik hayatın geçişini olanaklı kılan özgün bir tasarım olarak; kamusal alanla mahrem alan arasındaki ince ayrımı tamamen ortadan kaldıran nadir yapılardandır. Enstalasyonda yer alan video işi; sanatçının katmanlı çizimleri kullandığı tekrar unsurunu bu kez video sanatının diliyle biçimlendiren ve görüntüde padesülü ve kentsoylu bir figürün şehirdeki tüm abbaraların içine girdiği ve çıktığı sonsuz bir döngüyü ortaya koymaktadır. Sergi mekanında zemine yerleştirilmiş olan ahşap yükseltinin/standın üzerinde ise, tüm abbaraların yine katmanlar halinde çoğaltıldığı orjinal desenlerinin ve konumlarının yer aldığı büyük bir harita yer almaktadır.

“Sürgünde Melekler” (2019) isimli iş, Saray’ın Wim Wenders’in Der Himmel Über Berlin isimli filmindeki melek Damiel karakterinin ölümsüzlükten ölümlülüğe geçiş sekansını betimlediği desenlerden oluşmaktadır. Bu projeye ait desen serilerinden biri, şehrin tepesinde birer gardiyan melek olarak süzülen ve ölümsüzlükle cezalandırılmış Damiel’i resmetmektedir, uçuş sekansı



Resim 12: Çağrı Saray, Sonsuz Mesafe, 2018

12 parçaya ayrılmış olarak kurgulanmıştır. Diğer iki desen çalışması ise, meleğin etrafında döndüğü Berlin Radyo Kulesi’nin de resmedildiği bir animasyondur. Bu çalışmada biraz önce bahsettiğim 12 parçalık uçuş hareketi bu kez bir animasyon olarak birleştirilmiştir. Bu çalışmalar, hareketli görüntüye referans veren desenlerin bizzat harekete dönüştürüldüğü bir çalışma olarak Saray’ın desen pratiğini farklı bir boyuta taşımaktadır.



Resim 13: Çağrı Saray, Sürgünde Melekler, 2015

### 3. SONUÇ

2009-2018 yılları arasında ürettiğim desen çalışmalarından seçtiğim örnekler, hem içerik hem de biçim üzerinden incelenmiş ve Deleuze'un rizom kavramı bağlamında çözümlemeleri ve iş okumaları yapılmıştır. Bu çalışmaların kendi içinde gelişim süreçleri biçimsel bir benzerliğin ötesinde benim üretim pratiğim bağlamında disiplinlerarası bir boyutta incelenmiştir. İçerik bağlamında ise, rizom kavramı; üretim pratiğimin temel kavramları olan tarih, kolektif bellek-kişisel bellek gibi kavramları da kapsayan bir üst başlık olarak ele alınmaktadır.

Kimi zaman çok parçalı birimler olarak üretilmiş olan, kimi zamansa bir heykelsi formu oluşturan ya da bir enstalasyonun ana elemanı olarak da kullanılmış olan çizimler, farklı sergileme yöntemlerini de görünür kılmaktadır. Farklı disiplinlerle ilişkiye geçmiş olan bu yapıtlar; biçimsel olarak bir tutarlılık gözetilerek üretilmiştir ve sadece birer yüzey işi olmalarının ötesinde –kavramsal düzeyde- bir çağdaş sanat mediumu olarak desenin kullanım alanına dair öneriler sunmayı da amaçlamaktadırlar.

### KAYNAKÇA

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, Kapitalizm ve Şizofreni 1 : Bin Yayla : Göçebebilimi İncelemesi : Savaş Makinası, Bağlam Yayınları, Ankara, 1990

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, Felsefe Nedir?, YKY Sanat Yayınları, İstanbul, 2004

Goodchild Phillip, Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş, çeviren: Rahmi Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

Ögdül, Rahmi, Bir Rizom Gibi Bağlantılı ve Çok Başına, Birgün Gazetesi, 5 Ocak 2012

Saray, Çağrı, Eksilen Zaman, A4 Matbaa, İstanbul, 2015

Zourabichvili, François, Deleuze Sözlüğü, Say Yayınları, İstanbul, 2001