



Hale Tenger, *Sandık Odası*, inşa edilerek kurulmuş üç oda, mobilya, radyo, ev eşyası, lamba, kitap, giysi, diğer tekstil ürünleri gibi bulunmuş objeler ve ses, 1997, değişken ölçüler. (Detaylar). Fotoğraflar: Hale Tenger.

NERMIN SAYBAŞILI

## Dadanma ve Hale Tenger'in Çalışmalarındaki Ses Üzerine\*

Hale Tenger'in işlerinde ses,\*\* anlatı inşa etmede ya da senaryolar üretmede en az görüntü kadar önemli bir elemandır. Bu makale sesin, özellikle de insan sesinin sanatçının yerleştirmelerinde nasıl başka bir "nesne"ye ve video-işlerinde nasıl başka bir "eleman"a dönüştüğünü tartışıyor. Bu yaklaşımın, ses ve insan sesinin "maddiliği"ne özel olarak dikkat kesilerek görüntü\*\*\* alanının yeniden düşünülmesini kolaylaştıracağını ve ayrıca çağdaş sanatta görüntü ile ilişkili sesin rolüne karşı olan kayıtsızlığı sorgulayacağını umuyorum. Tenger'in yerleştirmelerini gezirken ve video-işlerini izlerken, bu işler sürekli olarak sesin ve insan sesinin kendi yerini yarattığı –görsel terimlerle deneyimlenemeyecek ya da kavranamayacak olan bir yer– gerçeğini bize hatırlatır: görüğe ayrılmaz bir biçimde eklenmiş olan bir dadanmanın (haunting) mevcudiyeti.

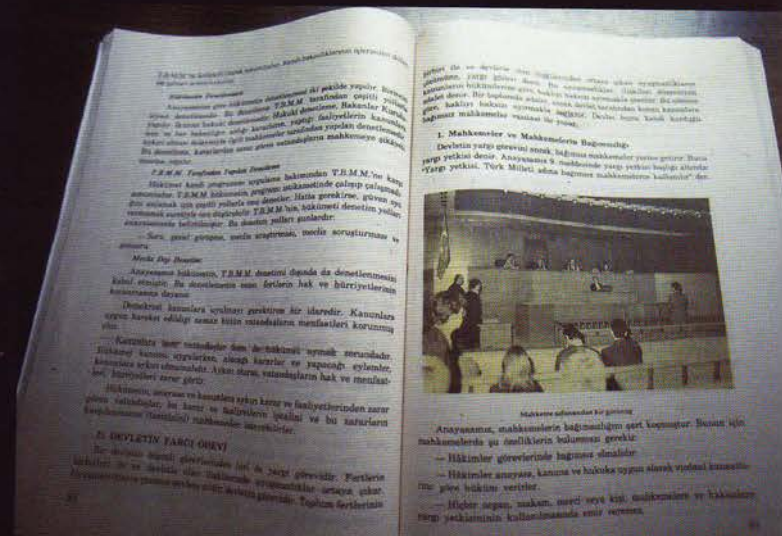
Tenger sesi ve insan sesini, görünür ile görünmez olan, maddesel ile cisimsiz olan, sarıh ile müphem olan arasındaki, ses ile görülebilir olgu arasındaki bir yerde ikamet eden 'hayaletler'in varlığını hissettirecek şekilde, beceri ve ustalıkla kullanarak, göz eriminin (sight) ötesini görmek için bizi zorlar. Onun "hayaletleri", çağdaş sanat işlerinin okunmasında görme (seeing), görsellik (visuality), kavrama ve anlama arasındaki ilişkilerin daha karmaşık bir yaklaşımını talep eder. "Hayalet" kelimesini benim kullanımım, ses ve insan sesiyle ilişkili olarak ortaya çıkmasında olduğu gibi, mevcudiyeti namevcudiyete, görünür olanı görünmez olana, şimdiki geçmişe ve yaşayana yaşamayana bağlayan stratejik bir metaforudur. Sanatçının yerleştirmelerinde ve videolarında yaratılan insan sesinin, etrafı sık sık kaplamasına rağmen duyduğumuz sesin sahibini asla görmeyiz. Görsel temsil olmaksızın, bu insan sesi, sanatçının inşa ettiği başka bir görünür senaryodan hem ayrılan hem de söz konusu senaryoyu tamamlayan görme alanında etkin olarak meydana gelen özel bir niteliği, bir tür konuşmayı ve bir gölge gibi hareket etmeyi cisimleştirir. Zaman zaman insan sesi parçalı bir hikâyeyi çözmemize olanak sağlayan ipuçlarını sunar bize; kimi zamansa bu sesler gözlerimizin önünde gördüğümüz bir karşı-hikâye olarak eylemde bulunurlar.

San Antonio ArtPace'de sergilenen üç-odalı yerleştirme işi *Sandık Odası*'nda (The Closet) (1997) radyodaki haberlerin tiz tonu olarak karşımıza çıkan ses gürültülü ve saldırgandır. Radyo, bütünüyle uzun kalın perdelerle kaplanmış olan pencerenin önüne yerleştirilmiştir. Radyonun koyulduğu oturma odasının tuhaflığı ve yabancılığı odayı kaplayan diğer bütün eşyalar ile daha da güçlendirilir. Bu durum belli bir bireyin ya da ailenin oturma odasında olma izlenimini yaratmaz; kurumsal bir ev modeli gibi görünür. Radyonun tonu kişisellikten arındırılmış kurumsal atmosferi güçlendirir. Bir erkek sunucunun radyodaki konuşması, belgeleri ve silahları ile ele geçirilen bir grup "terörist" hakkında hiç bitmeyen bilgiler verir. Ses katmanlar halinde odayı kaplar. Yemek masası beş kişinin oturması için hazır olmasına rağmen,

\* Bu makale ilk olarak "On Haunting and Voice in the Work of Hale Tenger" başlığı ile *n.paradoxa: international feminist art journal*'ın Ocak 2007 tarihinde basılan sayısında (Cilt 19) yayımlanmıştır (ss. 5-13).

\*\* Metinde "sound" ses, "voice" insan sesi, bazı yerlerde ise bağlama uygun şekilde sadece ses olarak çevrilmiştir. (ç.n.)

\*\*\* Metinde hepsi de görme ya da görüş olarak çevrilebilecek olan üç sözcükten "seeing" görme, "vision" görüş, "sight" göz erimi olarak çevrilmiştir, böylece görme sözcüğünün metinde birçok defa tekrar edilmesinin önüne geçilmiştir. (ç.n.)



Hale Tenger, Sandık Odası (Detaylar). Fotoğraflar: Hale Tenger.



masaya oturacak olanlara dair hiçbir iz yoktur; ne bir insan sesi ne de başka bir ses. Yerleştirme, ya Devlet gücünün faaliyetlerinin sonucu olarak insanların kaybolmasına ve polis tutuklamalarına ya da radyo yayınıyla gizli bir ittifak içinde insanların sesizliğine gönderme yapar. Yerleştirme “hayaletler” üretir. Görünürlük ile görünmezlik, kesinlik ile şüphe, hayat ile ölüm arasındaki ayrımı yıkar. Tenger insanların kaybolması üzerine yorumda mı bulunuyor, yoksa suçluların yaşamlarını mı temsil ediyor? İş, toplum mühendisliği ya da acımasız ve sert Devlet baskısının otoriter işleyiş süreci altında, bireylerin mevcudiyetinin daima “hayaletler”in mevcudiyetine indirgendiğine işaret eder –kul olmuş, korkutulmuş halleri ve dominant bir güç öznesi tarafından ele geçirilmiş durumları ile etkinlik alanı garanti altına alınmış bir dadanma tarzı.

Hale Tenger ilk çalışmalarında –ki bunlar çoğunlukla ev-içi mekânlardır– sesleri kullanarak toplumsal gerçeklikleri görsel olarak temsil etmez, bu gerçekliklere işaret eder. Ses oradadır, ondan bütünüyle haberdar olmasan da. Kullanılan sesler sıradan sesler değildir. Sık sık iktidar dilini kullanılırlar ve otoriter bir Devlet tarafından kullanılan dili taklit ederler. Tenger bir evin iç mekânlarının temsilinde, evi, baskıcı rejimlerin kendilerini tehditkâr biçimde ve çoğunlukla da öznelere nefes alacak hiç bir alan bırakmadan yaydığı bir siyaset alanı olarak kurar. Ev-içi mekânları belirgin bir biçimde “tekinsizdir” (unhomely), çünkü ya evin sakinlerinden hiç bir iz yoktur, ya da varsa bile çok azdır: örneğin oturma odasındaki halı üzerinde duran kefene sarılmış bir ceset. Böylece, sanatçının çalışması, sıkıyönetim ve neredeyse ülkenin her tarafında varolan Devlet-destekli terör ve sokağa çıkma yasağı, evlere yapılan polis baskınları, caddelerde silahlı çatışmalar ve kavgalar gibi 1970’lerin sonunda Türkiye’de meydana gelen olaylara ve 1980 Askeri Darbesi sonrası oluşan süreçlere işaret eder ya da onlara gönderme yapar. Tenger’in evleri Türkiye tarihinin bu dönemine ilişkin belli olayları öne çıkarmakla birlikte, bunları tanımlamaz. Bu evler, acımasız ve sert rejimlerin yarattığı korkunun ve baskının anılarıyla kurulacak bir ilişkinin izini sürer ve bu olaylar sanatçının yarattığı evlere hayaletler gibi dadanır. Sanatçının bu evlerin eski kullanımı ve burada oturanlar hakkındaki önerileri, sadece ve sadece, bizim dünya ile ya da toplumsal olarak adlandırılan ile olan ilişkilerimizi düzelterek bir biçimde, görünür ile görünmez, geçmiş ile şimdinin birleştiği anda gözlerimizin önüne serilir. *Sandık Odası*’nda ses izleyicinin şimdiki zaman deneyimini kesintiye uğratar; geçmişten gelen ve eve dadanmış bir sese dönüşür. Bu işitsel eleman, bu “nesne-olmayan nesne”, kafa karıştıracak biçimde, hayaletsi (ghostly) ve aynı zamanda da maddi bir etki bırakır. Hale Tenger, daha sonra izleyiciyi oturma odasından alıp bir yatak odasından geçirerek, radyodaki dadanan sesin sonunda artık işitilmez olduğu abartılı ve renkli kadın kyafetleri, yatak takımları ve diğer kumaşlar ile dolu olan yerleştirmedeki üçüncü ve son odaya götürür. İçine girilebilir küçük bir oda şeklindeki yüklüğün klostorfobik ortamı ve yarattığı dar alanın sınırları, tuhaf bir biçimde, rejimden bir özgürleşme vaadi taşır, ayrıca her tarafı kaplamış otoriter bir Devlet gözetiminden uzak küçük bir kapalı mekân yaratarak orada bulunmanın ne anlama gelebileceğini sezdirir. Burada iktidar, seslerinin bir “hayalet” formu içinde bir “şey” haline geldiği radyo ile temsil edilir. Bu sahipsiz hayaletsi mevcudiyet, Jacques Derrida’nın kendisinin hayaletsilik (spectrality) fikrinin temelinde olduğunu söylediği<sup>1</sup> şekilde, bir şey olma ve biri olma, hiç kimse olma ve hiçbir şey olma arasında salınır durur.

Derrida *Spectres of Marx*’da (1994), ontolojiyi (varlık bilim) onun eşseslisi *hauntology*’ye (dadanma bilimi ya da hayalet-bilim\*) ekler. Derrida’nın kavramsallaştırmasına göre dadanma eylemi, herhangi birine indirgenmeksizin, geçmiş ile şimdi arasında, burası ile orası arasında salınan ‘izler’ (traces) ile ilgilidir. Derrida *hauntology*’yi, varlık-mevcudiyetinin (presence-being) gerçekliği ile ilgili olan onto-

\* Yazarın Derrida’dan alıntılıdığı bu bölüm Alp Tümertekin çevirisinden alınmıştır. J. Derrida, *Marx’ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, s. 40, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001. (ç.n.)

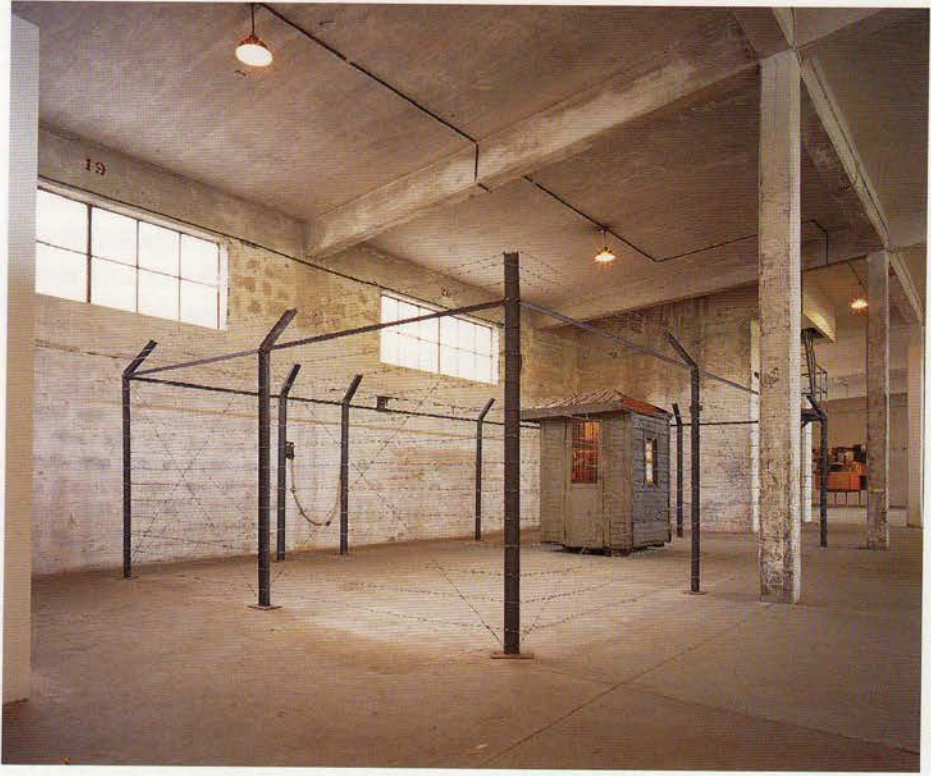
lojiye karşı yerleştirir. Hayaletin (spectre) gerçekliğe içkin olan değişkenliği temsil ettiğini, onun toplumsal alanda “daima zaten” gerçekleşmemiş ve gerçekleşemeyecek bir ontolojinin işareti olarak işlev gördüğünü tartışır. Derrida için, “dadanmak orada olmak anlamına gelmez, ve hayaletlerin uğramasını [*haunting*] bir kavram inşası içerisinde ortaya koymak gereklidir. Her kavram varlık ve zaman kavramları ile başlar. Biz buna... *hauntology* diyebiliriz. Ontoloji, sadece ruh kovma [*exorcism*] hareketi içinde ona karşı koyar. Ontoloji bir ruh çağırmadır.”<sup>1</sup> Derrida *haunthology* kavramını hayaletli gerçekliklerin maskesini düşürmek için kullanmaktadır, ve yalnızca şimdinin ötesine, deneyimin dünyasına ait olanın ya da siyasi, ekonomik ve toplumsal olayların ontolojik (varlık bilimsel) ya da empirik mevcudiyetinin ötesine bakarsak eğer, bu hayaletli gerçeklikler ile bağlantı kurabileceğimiz konusunda bizi uyarmaktadır. Hayaletsilik, yaşayan şimdinin iddia edildiği kadar kendi kendine yeterli olmadığı ve istisnai durumlar altında bize ihanet edebilecek olan onun yoğunluğuna ve katılığına sandığımız kadar itimat edemeyeceğimiz fikrini içerir. Derrida, dadanmanın nasıl da şimdinin ötesine uzandığını, hayaletli gerçekliklerin nasıl da kapitalist emperyalizm ya da totalitarizmin herhangi bir formu tarafından yapılan baskılara maruz kalmış insanlara, savaş ve siyasi şiddet kurbanlarına olan sorumluluğumuzu hatırlattığından söz eder: milliyetçi, ırkçı, sömürgeci, cinsiyetçi ayrımcılıklar, soykırımlar, katliamlar, işkenceler ya da başka tür ‘etnik temizlik’ formları.

Dadanma her şeyi karmaşıklaştırır. Uzun zamandan beri inandığımız ideolojileri ve fikirleri, düşünüp tartmadan kabul ettiğimiz doğruları sorgulamamızı sağlar. Şimdiyi sorgulamamızı sağlar, çünkü dadanma zamana ait değildir. O daha çok geçici bir zamansal ayrışmanın gerçekleşmesini sağlar. Derrida *Spectres of Marx*'ta hayaletler gibi geri dönmenin (ghosting) geçici zamansallığına vurgu yapmak için William Shakespeare'den bir alıntı yapar. Shakespeare'in *Hamlet*'inde, Kral'ın hayaleti ile karşılaşan çürümüş bir Devlet'in prensi şöyle der: “Zamanın eklemleri yerinden çıkmıştır” (“Time is out of joint”). Hamlet'in bununla ne demek istediğini ise şöyle açıklar Derrida: “Zamanın eklemleri parçalanmış, yerinden çıkmış, yuvasından çıkmış, zaman aklını kaçırmış, yerinden edilmiş, ve çıldırmış, rahatsız edilmiş, hem ayarı bozulmuş hem de çılgın. Zaman zıvanadan çıkmış, zaman yerinden sürülmüş, kendi dışında artık, ayarı bozulmuş.”<sup>2\*</sup> Bir hayaletin dadandığı kişi için de “[z]amanın eklemleri yerinden çıkmıştır.”<sup>3</sup> Hayaletlerin dadanması üzerine bir meşguliyet, kaçınılmaz olarak kişiyi geriye ve ileriye doğru sürükler, onu karmaşık ve çoğunlukla görünmez bir ilişkiler ağı içine yerleştirir, ki bu ilişkiler bu kişiyi aynı anda geçmişle birlikte şimdiye, somutlaşmayla birlikte soyutlanmaya bağlar. Dadanma eylemindeki görünürlük ve görünmezliğin diyalektiği, görebileceğimiz ve göremeyeceğimiz şey arasındaki sürekli bir müzakereyi, neyin görülebilir yapıldığını; görmenin, bilmenin ve iktidarın birbiriyle nasıl ilişki içinde olduğunu içerir.

Bir metafor olarak “dadanma” üzerinden düşünme, çağdaş sanatta tek etmen olarak ele alınan görselliğin yeniden ele alınıp düşünülmesini gerektirir. Hale Tenger'in yerleştirmeleri, geçmiş ile gelecek arasındaki karşıtlığın ötesine geçebilmemiz için bize imkân sağlayan dadanma eyleminin kendine özgü durumunu görselleştirir ve işlerin olayları açığa çıkaran bir süreç olarak deneyimlenmesine odaklanır. Hayaletler popüler imgelemde bizim küçük tanıdık dünyamızda hareket eden saydam varlıklar olarak temsil edilirken, Tenger, güncel mevcudiyetlerden bastırılmış namevcudiyetlere, huzur veren tanıdık şeylerden rahatsız edici tuhafliklara doğru bir kayış yaratarak, hayaletsiliği, geçmiş toplumsal yaşamın diğer bir görünüşü olarak, başka bir şekilde bilme ya da gösterme şekli bulmaya girişir.

Dadanma aynı zamanda, sosyolog Avery F. Gordon'un yaratıcı kitabı *Ghostly Matters*'da işaret ettiği gibi, “bir kurum ile bir bireyi, bir toplumsal yapı ile bir özneyi, ve bir tarih ile biyografiyi birbirine bağlayan”<sup>4</sup> özel bir çeşit aracılık gerçekleştirir.

Yanda ve sağ sayfada:  
Hale Tenger, *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıydık/İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik*, mekânda bulunmuş bekçi kulübesi, dikenli tel, cep radyosu, çay bardağı, fan vs. ve ses. Antrepo'da mekâna özgü enstalasyon, İstanbul, 1995.  
(Detaylar).  
Fotoğraflar: Vehbi Dileksiz.



Dadanma bir yere, bir olayın meydana geldiği bir yere ihtiyaç duyar. Dadanılma ise toplumsal ve tarihsel durumların insanın çevresini kuşattığı bir mekânda bulunmak demektir ki dadanılmış olan kişi bu yerin bağlantılar ve etkiler yarattığını bilir. Tenger yarattığı dadanılmış ortamlar yoluyla, resmi tarih ile belleğin, kamusal olan ile öznel olanın, kolektif olan ile bireysel olanın ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği süreçleri gösterir. Sanatçının çalışması, izleyicilere dadanması için tasarlanmıştır.

Sanatçının 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde gösterilen *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıydık / İçeri girmedik, çünkü hep içerideydik*<sup>5</sup> (*We didn't go outside, we were always on the outside/We didn't go inside, we were always on the inside*) (1995) adlı yerleştirmesi, küçük bir radyodan gelen, yumuşak, bir şeyler anımsatan, zararsız Türk klasik müziği sesleri ile doludur. Radyodaki ses güzel tonu ile sizi sıcak ve içten bir biçimde karşılar gibi görünür. Size bir kucaklama vaat eder gibidir. Yerleştirmede ilk olarak etrafının dikenli tellerle çevrildiği tahta bir kulübenin "bahçe"sine gireriz. Ancak, kapının eşğini geçip kulübeye girer girmez, bu dikenli tellerle kaplı yüksek duvarları görmeyiz, çünkü terk edilmiş bu mekânın duvarları ve pencereleri huzurlu ve romantik manzara görüntülerinin olduğu eski ve solgun kartpostallar ya da fotoğraflarla kaplanmıştır. Yerleştirmede kullanılan popüler şarkı, radyo yayının Devlet tekelinde olduğu 1970'lerin sonuna ve 1980'lerin ilk yarısına işaret eder. Bu yıllarda devlet radyosu ve televizyonunda katı bir sansür siyaseti uygulanıyordu ve medya açık bir biçimde kamu görüşünü manipüle etmek için kullanılıyordu. Yerleştirmedeki ortamın yarattığı sükunet kültürel bir üretim biçimi olarak devlet gücünün medyada, hemen hemen farkına varılmayacak biçimde, siyasi ve toplumsal şiddetin zirvede olduğu bir zamanda bile kendimizi iyi hissetmemiz için bizi cesaretlendiren "davetsiz bir misafir" olarak etkin olabileceğine işaret eder. Bu, Türkiye'de insanların evlerinde pencere kenarında durmaktan korktukları, beklenmedik bir zamanda çalınan zil sesini duyduklarında dahi irkildikleri, şiddetin seviyesinin fazlasıyla yüksek olduğu bir zamandır. Bu açıdan bakıldığında sanatçı sesi görüntü ile karşıtlık kuracak ve sükuneti bozup rahatsız edecek biçimde kullanımı üzerinden bir terörün hükümrانlığının ya da otoriter rejimin etkilerinin kendilerini birçok farklı biçimde gösterebildiğini, tanıdık, hatta kişiyi rahatlatan şekillere bürünebildiğini gösterir.



Kullanılan sesler görünür olan ile, iktidar ve sahiplenme ile bir ilişki taşır. Bu iki şekilde işler: imge sesi içerebilir, ya da ses imgeyi içerebilir.<sup>6</sup> Tenger, temel niyetinin, toplumsalın topografyasının nasıl öznelere uygulanan şiddet üzerinden inşa edildiğini, özellikle toplum mühendisliğinin nasıl sistematik bir biçimde ev-içi alanda işlerlik gösterdiğini görselleştirmek olan bir sanatçı olarak, sesi yaratılan mekânların ne tam içinde ne de tam dışında olacak bir yerde konumlandırır. Yerleştirmede iç dünya ya da “ev”, dış dünyanın siyasi ya da toplumsal baskılarına bir barınak sunmanın çok uzağındadır. Aksine burası, rahatsızlığın ve tehlikenin yeridir, fiziksel anlamda bir kapana kısırılmışlığın mekânıdır. Ses, hem evde hem de ülkede oynanan gizli operasyonları göstermek için bir araçtır. Tenger’in haklı olarak işaret ettiği gibi, “[a]slında korku varsa, korku duyulması sağlanıyorsa, içeri girmesiniz de hep içeridesiniz demektir; korku duyulduğunun farkında olunmasa da... Bütün silahlar eskisinden çok daha çabuk geri tepiyor. Artık bahçenizde huzur yoksa evinizde de yok”<sup>7</sup>.

Burada Derrida’nın görünürlüğün ötesine giden gerçeklerin varoluşu hakkındaki görüşleri oldukça yardımcı olacaktır. Derrida “Living on: Border Lines” (Yaşamayı Sürdürmek: Sınır Çizgileri) adlı denemesinde, göz erimimizin ötesindeki, gözlerimizin ötesindeki şeyleri “görme” ile ilgilenmektedir. Derrida burada metnin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini sorgular. Bu tartışmada şuna işaret eder: “Ne olduğu... bütün sınırları ve bölünmeleri bozan ve bizi güvenilir bir kavrama, bir ‘metnin’ baskın nosyonuna götürmek için zorlayan bir çeşit sınır aşmadır [débordement].”<sup>8</sup> Burada mesele bir yerlerde keşfedilmeyi ve çözülmeyi bekleyen bir hakikati, ya da Derrida’nın deyişiyle “sır-sız sırrı”<sup>9</sup> (secret-less secret) bulma değildir. Derrida’nın kastettiği, okumak kadar yazmanın da mümkün bir anlatının çerçevesi ötesinde, bir hikâyenin sınırlarının ötesinde tahayyül etme ve görme ile ilişkili olduğudur. Yazar, buna okuyucuyu da ekleyebiliriz, sınırlandırılabilir, görülebilir ve düşünülebilir olan bir limitin görünmesine izin verir, çünkü yazı kendi limitinde gerçekten de tanımlanabilir kenarlara, marjlara sahip değildir, ve bu yüzden de olgu ya da öz olarak bütün verili limitleri aşar. Derrida’nın yazma ve okuma üzerine olan tartışmasını görme ve anlamaya taşıyacak olursak eğer, görünür olanın ötesine, onun limitlerinin ötesine bakmanın ve tahayyül etmenin mümkün olduğunu fark ederiz. “Görmemize olanak tanıyan şey görünmez kalacaktır” diye yazar Derrida ve ekler:



Hale Tenger, *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık/İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerdedik*, Antrepo'da mekâna özgü enstalasyon, İstanbul, 1995. (Detay).  
Fotograf: Vehbi Dileksiz.



“Eğer ‘hayat’tan ışığı, vie’den [hayat] görme gücünü talep ediyorsak biz, burada *sur-vie*’den [hayat-üstü] söz edebiliriz, yaşamdan sonraki bir hayatta ya da ölümden sonraki bir hayatta yaşamayı sürdürmekten, görme gücünün ötesinde yaşamı sürdürüp görerek [*sur-vision*], görme gücünün ötesindeki bir görme gücünde ‘görmeye devam ederek’ [*seeing on*]. Bir şeyi ya da görüntüyü ya da görülebilirliği görmek, görünür olanın ötesindeki görmek, yalnızca sözcüğün bilinen anlamında ‘bir görüşe sahip olmak’ değil, göz eriminin ötesini görmektir, göz eriminin ötesindeki şeyi görmektir.”<sup>10</sup>

Tenger’in çalışmalarında insan sesi “göz eriminin ötesini görmek” ve “göz eriminin ötesindeki şeyi görmek” için bir aracı olarak işlev görür ve böylece “ne oldu ya da ne oluyor?” sorularına yanıt verebilmek mümkün olur. Eğer geçmiş ile gelecek arasında, burası ile orası arasında bir gedik söz konusu ise, eğer siyasi ve toplumsal yaşamın gerçeklikleri sistematik olarak kapatılıp gizleniyorsa, bu durumda Tenger dadanma eylemine odaklanan sanat işlerinin bu gediklerde etkinlik gösterme yoluyla, boşlukları, bilinmeyen ya da konuşulmayan gerçeklikleri yine kendilerine karşı çevirmeyi mümkün kıldığını gündeme getirir.

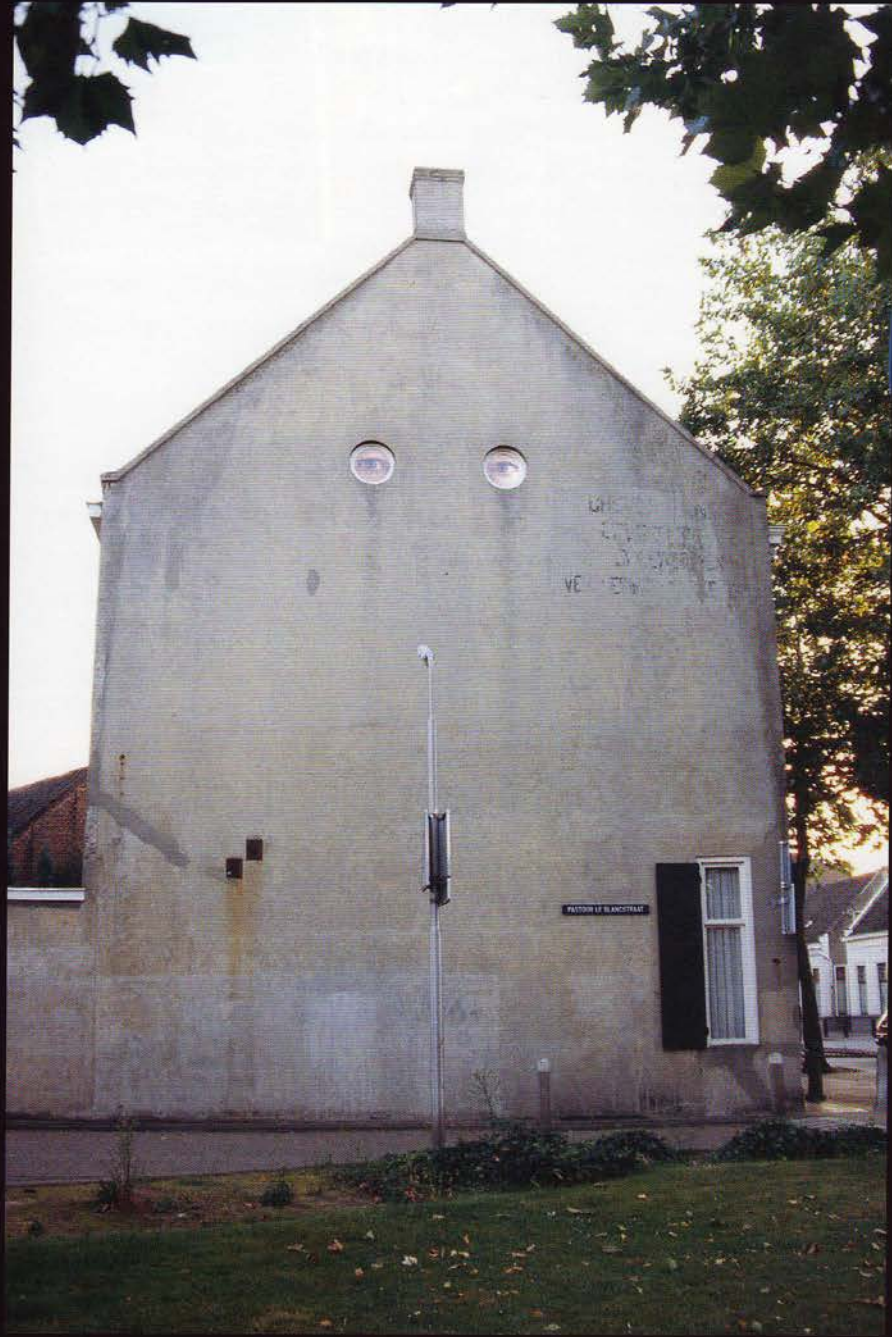
Bu tartışma bağlamında, Hale Tenger’in işlerinde, politik olanın önemli bir yer tuttuğunu ve görünüşte birbiriyle ilişkisizmiş gibi görülen kimlik, politika ve toplumsal cinsiyet konularının çalışmalarında birbiriyle diyalog içine sokulduğunu not etmek gerekecektir. Bu, kendini dışarıda konumlandırmaktan farklı bir politik tavırdır. Tenger politik yorumlarını daha çok kamusal olan ile öznel olan, nesnel olan ile öznel olan, gerçek olan ile kurgu olan arasındaki tüm sınırların yıkıldığı içeriden bir yerde yapar. Giorgio Agamben’den ödünç alarak söyleyecek olursak eğer, Tenger “jestler” (gestures) yapmaktadır, çünkü sanatsal üretiminde ne son noktaya varmaya çalışmakta ne de belli bir amaca ulaşmayı hedeflemektedir. Bu anlamda, işin üretmediği ya da ortaya koyup görünürlük kazandıramadığı şey, onun üretilmediği ya

da ortaya koyup görünürlük kazandırabildiği şey kadar önemlidir. “Jest,” diye yazar Agamben, “bir aracılığın sergilenmesidir: uygun şekilde isimlendirecek olursak, bir imkâna görünürlük verme sürecidir.”<sup>11</sup>

Tenger 2000 yılından sonra yaptığı daha yakın zamanlı işlerinde, radyo yayınlarını içeren yerleştirmelerindeki manipüle edici otoriter sesin yerine daha çok bir insan sesini, bir bireyin sesini kullanır. Sanatçı *Yüz Yüze* (Face to Face) (2001) adlı mekâna-özgü sesli yerleştirmesinde<sup>12</sup> farklı bir strateji kullandı. Tilburg’daki bir evin yan yüzünde yer alan yuvarlak biçimli iki küçük pencere camına birer göz imgesi yerleştirerek bu yan yüzü bir insan yüzüne dönüştürdü. Tenger izleyicilere teknik bir araç olan kulaklıklar yoluyla yalnızca gözlerinin görünür olduğu bir kadın sesini duyabilecekleri bir durum sundu. Yerleştirme alanı ve binanın ön duvarı, sesinin duvarların arkasında tutulup hapsedildiği sessiz (mute) bir figür ile bir karşılaşma yarattı. Ancak Tenger en başta böylesi bir sessizliğin olmadığı gerçeğinin altını oyar, gerçekte yalnızca sözsüzlük (speechless), sözsüz bırakılmışlık vardır. “Ben yan yüzüm. Yani benim adım bu,” diye başlar kadın. Gazeteleri ilk olarak okuyan ve haberleri kendisinden önce öğrenenin “ön cephe” olduğunu belirterek devam eder. Daha sonra da “ön cephe” tarafından ona anlatılan bir hikâyeyi anlatır. Tenger “yan yüz” ve “ön cephe” metaforunu kullanarak yalnızca kimliklerin kategoriler olarak üretilmesini ve bu kimliklerin belli bir yerellik üretmesini sorgulamaz, aynı zamanda “ön cephenin” temsil ettiği Avrupa-merkezci dünya görüşü ile dünyayı bilmek ve ona bir anlam yüklemek zorunda olan “yan yüzün” kaynakları ve araçları arasındaki uyumsuzluk üzerine de yorumda bulunur. Kadının sesi belli bir mekân ile sınırlandırılmış ve sonrasında da oradan daha başka bir yere hareket etmemiştir. Tenger bu kadının sesini merkeze taşımaya çalışmaz, çünkü bu yalnızca yeni bir ayrıcalıklı mekân yaratmak olurdu; bu sesi daha çok onun farklı biçimde seslendiği bir yere getirmek ister. Tenger ne kadar çok sessizliği (bir sesin yokluğunu) işitmemize olanak sağlarsa o kadar çok, Derrida’nın tartıştığı gibi<sup>13</sup>, bizim “Öteki”ni, sadece ötekinin işitilemez sesi üzerinden düşünebileceğimize işaret etmiş olur. “Öteki”nin “sessiz ses”i (silent voice), Derridacı anlamda mekânları kateden bir ses olarak, oraya yerleşmeksizin bizim mekânımıza zorla girer. Bu yeni mekân “Öteki”nin indirgenemezliğini ima etmektedir. Gayatri Chakravorty Spivak “Can the Subaltern Speak” (Madun Konuşabilir mi?) adlı makalesi üzerine kendisiyle yapılan bir söyleşide, sömürgeci ya da emperyalist sistemde madun (subaltern) olan, baskı altında bırakılmış ya da dışlanmış olan “konuşamaz” dediğinde söylemek istediğinin, madunun, örneğin “Üçüncü Dünya”dan bir kadın, konuşmak için çaba gösterdiğinde bile sesinin duyulamaz olduğunu belirtmek olduğunu anlatır.<sup>14</sup> Madunun kendisine ait bir dili yoktur. O, ses-merkezci (phono-centric) dünyada kendi konuşmasının öznesi değildir, tıpkı görünürlüğün rejiminde kendi imgesinin öznesi olmadığı gibi. Sanki dili başka bir dilden ödünç alınmıştır. Tam da bu nedenle ötekilik hayaletsidir, çünkü sesi toplumsalda karşılığını/yankısını bulamaz, çünkü sesi her zaman bir sessizlik (muteness) olarak kendisine geri döner. Hale Tenger’in bu çalışmasında izini sürebileceğimiz diğer bir konu da, belli bazı kadınların seslerinin dünya tarafından nasıl işitilmediğine dair Spivak’ın işaret ettiği bu kayıtsızlık (indifference) ile olan uğraşısıdır. Daha önce gördüğümüz gibi sanatçı, toplumsal huzur ve refahın periferisine atılarak aslında görünmez ve yasak haline dönüştürülmüş şeyleri görmenin önemi konusunda bizi ikna eder. Namevcut ya da unutulmuş insanları, onların varlıkla yokluk arasındaki hayaletleri mevcudiyetlerini aramamız, gözardı edilmiş ya da bastırılmış insanları dinlememiz gerektiği gerçeğinde ısrarcıdır.

Tenger video çalışması *Hayal Avcısı*’nda (*Dream H(a)unter\**) (2002) da yine hayaletsilik ile bağlantı kurmaya girişir. Bir insan sesinin, yine hayaletleri bir sesin

\* Dream Hunter: Hayal Avcısı / Dream Haunter: Rüya Hayaleti. (ç.n.)



Hale Tenger, *Yüz Yüze*,  
pleksiglas üzerine  
monte edilmiş fotoğraf  
kâğıdına dijital baskı,  
inşa edilmiş bir kişilik  
kabin ve ses. 2001.  
Değişken ölçüler.  
(Detaylar).  
Fotograf: Hale Tenger.

işin merkezi ögesi olduğu bu çalışmada, ses yalnızca kulaklıklardan işitilebilmekle birlikte bu konuşan özne bir kafenin kenarına yerleştirilmiş video monitörün çerçevelenmiş mekânında görünürlük kazanamaz. Bu video-yerleştirmedeki hayalet-ses, kentin kutsanmasına karşı çalışarak mekânda dolaşır durur.

Tenger dış-ses (voice-over tekniği\*) ile, sabit ve yerleşik fiziksel bir yeri (location), cisimsel olmayan bir gerçekliğe dikkat çekerek yerleşik olmayan ve sanal (virtual) bir şeye dönüştürmüştür.

Bu video-işi bir kafede çekildi ve *Istanbul Yaya Sergileri 1*: Nişantaşı; Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar (2002) başlıklı sergi süresince de aynı kafede gösterildi. Monitörde, görüntü siyah bir arka plandan açılarak İstanbul'da, Nişantaşı'ndaki lüks bir kafe görüntüsüne geçer. Kamera insanları yemek yerken, içki içerken ve sohbet ederken gösterir. Günlük yaşam her zamanki gibi sürmektedir. Tenger videoyu filmin çekildiği kafede göstererek mekânı çift hale getirir (double), böylece film imgesi bilinen bir yeri bilinmeyen bir yere dönüştürür ve izleyiciyi bu yere farklı bir şekilde bakmaya zorlar. Çift olmanın mantığında hayalet olarak belirme (apparition) vardır. Videoda temsil edilen toplumsal sahne, bu yolla tekinsiz bir yer haline gelir ve dadanma, Gordon'un sözcükleriyle belirtecek olursak, "büyüsü bozulmuş bir dünyada bildiklik ve yabancılaşma arasındaki büyüleyici karşılaşma"<sup>15</sup> dir. Tenger ayrıca zamanı askıya alarak, tamı tamına çerçeveleri dondurarak, tekinsiz bir yapı karşısındaki duygularımızı, bekleyiş ve gerginlik hissini daha da yoğunlaştırmış olur. Şimdi de bir şey iyi gitmiyordu; gitmesi gerektiği gibi gitmiyordu. Buna rağmen, biz izleyiciler baktığımız şey ile ilgili hiçbir şey duyamayız. Yalnızca sessizliği izler ve deneyimleriz. Sanki bir eşikte duruyoruzdur. Kameranın ve çerçevenin hareketsizliği aşamayacağımız görülmez bir sınıra işaret eder. Yine de ne dışarıdayızdır ne de içeride, ta ki kulaklıkları takana ve bir kadının sesini işitene kadar:

"Senelerdir gece gündüz durmadan çalışıyorum. Kimini uykusunda boğuyorum, kiminin gündüzleri tansiyonunu bir indiriyorum, bir çıkartıyorum. 22 senedir gece gündüz dur durak yok, hayal avcılığı yapıyorum. En kötüsü çoğunluğun umurunda bile değilim, var mıyım yok muyum, in miyim cin miyim hiç düşünen yok. İnsanların içlerini kuruttum, bütün hayallerini tek tek avlamaktan ben yoruldum, onlar hâlâ kader deyip geçiyorlar. Sinir oluyorum."

*Hayal Avcısı*'nda ses, mekâna ilişkin bilgi ve arzumuzu sorunsallaştıracak bir anlatı inşa ederek bizi ekranda gördüğümüz ve kulaklıktan duyduğumuz şey arasından bir bağlantı kurmaya zorlar. "[k]anaatimce aslen bu huzursuzluk hali milli menfaatimizi tehdit ediyor" der kadın. Hale Tenger bu projeyi, Türkiye'nin doğusunda PKK ile "dile getirilmeyen bir savaş" dolayısıyla kimi kentlerde yirmi iki yıldır yürürlükte olan Olağanüstü Hal'in kısmen de olsa uzatıldığını yazan bir gazete haberini okuduktan sonra yapmaya karar vermiştir. Çalışma, İstanbul'daki gündelik yaşamın rutinliği ile ülkenin başka yerlerindeki Milli Güvenlik Kurulu tarafından şiddet rejiminin devam etmesi doğrultusunda alınan kararlar arasındaki karşıtlık üzerinde duruyor.

Ekrandaki görüntü monoloğun sonuna doğru donar. Kuşlar, aniden hareketsiz kalan kafedeki insanların arasında uçuşmaya başlar. Kulaklıktan gelen ses şöyle devam eder:

"Senelerdir aynı kâbus: Bir gün işe çıkmışım yine, etrafa bir bakıyorum, bütün insanlar bir film karesi gibi donup kalmışlar. Evlerde, işyerlerinde, sokaklarda öylece durup duruyorlar. Sanki ellerini ayaklarını bürüyen görünmez uzantılar kalakaldıkları yere kök salmış. Kuşlar gelmiş kafalarına, kollarına konup duruyor, yemeklerinden yiyorlar. Onlar öylece duruyorlar, kimi ayakta, kimi masa başında,

\* Bir filmde ya da bir televizyon gösterisindeki gür ses: gösterilen şey hakkında yorumda bulunan ya da bilgi veren fakat kendisi görüntüye gelmeyen kimsenin sesi (ç.n).



Hale Tenger, *Hayal Avcısı*, video, altı edisyon artı sanatçı kopyası, 2002. (Videodan kareler).

hepsi birer heykel gibi kısıpıtısız kalmış. 'Ne iş yapacağım şimdi ben, kimin boğazını sıkacağım?' diye bağırmaya çalışırken ter içinde uyanıyorum."

Monitör insanların kafalarına ya da masaların üzerine konan kuşları gösterir ve sonra video "gizli servis" için çalışan bu hayalet/memurun kâbustan son kez uyanışı ile son bulur. Ekran beyaza dönüşür. Bizler konuşan kadının yüzünü, vücudunu ya da yerini göremeden kalakalırız. Video, bu terörü hiçbir şeyin durduramayacağını, çünkü onun yerleşik olmayan bir bedenden, soyut bir makineden geldiği iması ile biter.

Bu kurgusal hikâye aracılığıyla Tenger dehşetin ve Devlet aygıtının eylemlerini güçlü bir şekilde bildirmiş olur. Ayrıca bu noktada sanatçının, bir erkek sesi yerine bir kadın sesini kullanarak bizim beklentimizi tersine çevirip bir yabancılaşma unsuru devreye soktuğunu da not etmek önemlidir. Geleneksel feminist sanat üretimi ile kıyaslandığında Tenger, kadını sadece masum ya da baskı altına alınmış olarak ele alma arayışında değildir. Kadın da, tıpkı erkek meslektaşları gibi, iktidarı içselleştirirken aynı zamanda anonim kalarak Devlet terörünün etkin bir katılımcısı gibi seslenir.

Bütün hikâye ve film, kaynağı hakkında ipucu vermeksizin işitilen bu ses üzerinde asılı durur. Michel Chion bunu, "akuzmatik ses"\* (acousmatic voice) olarak adlandırır. Bu ses ekrandaki görüntü üzerinden sihirli bir güce sahiptir. Bizi görmeye, gidip bakmaya davet eder, zorlar. "Benliğin kaybına, arzu ve büyülenmeye bir davetiye" olabilir. Chion'un işaret ettiği gibi, ayrıca bu "akuzmatik ses" kendi gücü ile dört farklı şekilde korkuya neden olabilir: "her yerde olabilme yeteneği, her şeyi görebilme, her şeyi bilebilme ve eksiksiz bir güce sahip olma. Başka bir deyişle: her yerdelik, panoptisizm, her şeyi bilme, sınırsız güç sahipliği."<sup>16</sup> Gilles Deleuze de sinemada ses ve görüntü arasındaki bu türden ilişkiye dikkat çekmiştir: "Ses, tüm formları ile, görsel imge alanının dışında kalan alanı doldurmak için geliverir ve bu şekilde bu imgenin bir bileşeni olarak kendisini daha çok gerçekleştirmiş olur."<sup>17</sup> *Hayal Avcısı*'ndaki ses ekranda gördüğümüz şeyin içini boşaltıp onu bozguna uğratar; yani İstanbul'un Batı tarzı bir semti olan Nişantaşı'nda hoş bir atmosferin. Konuşan kişinin sesi, klasik Hollywood filmlerindeki sinematik sesin aksine, film oyuncusunun öz-mevcudiyeti (self-presence) ile hiçbir biçimde ilişkilendirilip kimliklendirilemez. Kaja Silverman'ın tartıştığı gibi, Hollywood filmlerinde ses "öyküdeki ana karakter olarak konuşan kişiyi aynı ontolojik mekâna yerleştirir ve böylece etkin bir biçimde izleyicinin yalnızca mevcudiyete ilişkin değil ayrıca öz-mevcudiyete ilişkin inancını da desteklemiş olur."<sup>18</sup> *Hayal Avcısı*'ndaki dış-ses ise hem zamansal hem de mekânsal yerinden oynatmayı başarıyla dile getirir. Bu çalışmada bir beden söz konusu değildir, tanımlanabilir hiçbir izi yoktur; fakat bir şekilde bir benliği, mevcut gündelik gerçeklikler üzerinde bir gölge bırakan bir insanın biyografisini açığa çıkarır.

Tenger, hayaletlerin dadandığı yerlerin ve insanların üretimi yoluyla, bildik toplumsal ve siyasi yapıları krize sokan güçlü araçlar geliştirdi. Çalışmasının gücü; ses, insan sesi, yerleştirme ve imge kombinasyonundan kaynaklanır. Sanatçı tarihsel durumları temsil etmeye çalışmaz. Olayları yeniden sahnelemeye girişmez. Daha çok, dadanma eylemine karşı ve dadanma eylemi ile çalışarak "belirsizliklere, iktidar ve kişilik arasındaki griftliğe, şiddete ve umuda, uzakta beliren ve uzaklaşan gerçekliklere, kendimizin ve toplumumuzun gölgelerine"<sup>19</sup> işaret eder. Tenger bir çocuk olarak, bir kadın olarak, "Öteki" olarak hayaletler tarafından dadanılmış olma durumu üzerine yoğunlaşarak, içinde oldukça fazla siyasi kaygının olduğu ve feminist ajandanın da tam merkezinde olan yaşamın hayaletleri görünüşleri ile ilişki kurar.

**İngilizceden çeviren: Nusret Polat**

\* Telefon konuşmalarındaki gibi sesin sahibinin görülmediği, sadece işitildiği ses. (ç.n.)

## Notlar

- 1 Jacques Derrida, *Specters of Marx* (Routledge, New York ve Londra), 1994, s. 6 / (Türkçesi: *Marx'ın Hayaletleri* çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001)
- 2 A.g.k. s. 161.
- 3 A.g.k. s. 18.
- 4 Gordon, dünyayı bilme ve bilgi üretme biçimimizde temelden bir değişime gerek olduğunu öne sürerek dadanma üzerine odaklanır. Kitabında sürükleyici biçimde toplumsal yaşamın hayaletleri görünüşlerini, yaşamı oluşturan unsurlardan biri olarak gördüğü dadanma üzerinden analiz ederek inceler. Gordon dadanmanın paradigmatic bir durum olduğunu öne sürerken, bu paradigmatic durumda yaşamın genellikle onun üzerine çalışan araştırmacıların kabul ettiğinden daha karmaşık olduğuna işaret eder. Çabası, herşeyden öte, sosyolojiyi bir disiplin olarak yeniden düşünmek ve sosyolojinin bastırıldığı şeyle mücadele etmeye çalışmaktır. Yalnızca dadanma ve hayalet konularını değil, aynı zamanda toplumsal analizle olan kendi ilişkilerimizi de dahil ederek empirik alanı bir hayli genişletmemiz gerektiğini tartışır. Gordon dadanmanın ne modern-öncesi bir batıl inanç ne de bireysel bir psikoz olmadığına işaret eder. Aksine hayaletlerin dadanması büyük bir öneme sahip olan genelleştirilebilir bir toplumsal olgudur. Bkz. Avery F. Gordon, *Ghostly Matters, Haunting and the Social Imagination* (University of Minnesota Press, Minneapolis and London), 1998, s. 7-28.
- 5 Hale Tenger'in yerleştirme çalışmasının başka bir tartışması için bkz. Nermin Saybaşı, 'Lojman: Resmi Mekân İçinde Özel Mekân? / Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler içinde (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul) 2005, s. 98-106. Bu makalede İstanbul'daki Türk Devleti Darphanesine ve lojmanına bakarak ev-içi mekân ile kamusal mekân arasında inşa edilmiş ayrımın bir örneği olarak mekânın üretimini analiz etmeye çalıştım.
- 6 Michel Chion, *The Voice in Cinema* (Columbia University Press, New York), 1999, s. 23.
- 7 *Orientation* (4. Uluslararası İstanbul Bienali) (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul), 1995, s.266.
- 8 Jacques Derrida, 'Living On: Border Lines,' Harold Bloom et al (eds), *Deconstruction and Criticism* içinde (Routledge and Kegan Paul, London), 1980, s. 83-84.
- 9 A.g.m., s. 87.
- 10 A.g.m., s. 90-91.
- 11 Giorgio Agamben, 'Notes on Gesture' *Means Without Ends, Notes on Politics* içinde (University of Minnesota Press, Minneapolis and London), 2000, s. 58.
- 12 Bu sanat işi *Silhouettes and Shadows: Art Voicing Urban Structures* (Silüetler ve Gölgeler: Sanat Kentsel Yapıları Sesliyor) sergisi için yapıldı. Yerleştirmenin metni *n.paradoxa* dergisinin 9. sayısında sanatçı sayfaları olarak yer aldı. Bkz: *n.paradoxa*, Vol. 9, (Eco) Logical, January 2002, s. 61-63.
- 13 Ned Lukacher, 'Introduction' Jacques Derrida, *Cinders* içinde (University of Nebraska Press, Lincoln and London), 1991, s. 14.
- 14 'Subaltern Talk: Interview with the Editors (1993-1994) Donna Landry and Gerald Maclean (eds), *The Spivak Reader* içinde (Routledge, New York and London), 1996, s. 292.
- 15 Gordon, *Ghostly Matters, Haunting and the Social Imagination*, s. 134.
- 16 Chion, *The Voice in Cinema*, s. 23-24.
- 17 Gilles Deleuze, *Cinema 2, Time Image* (The Athlone Press, London), 1989, s. 235.
- 18 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1988), s. 43.
- 19 Gordon, *Ghostly Matters*, s. 55.