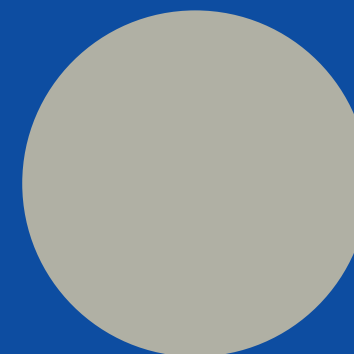
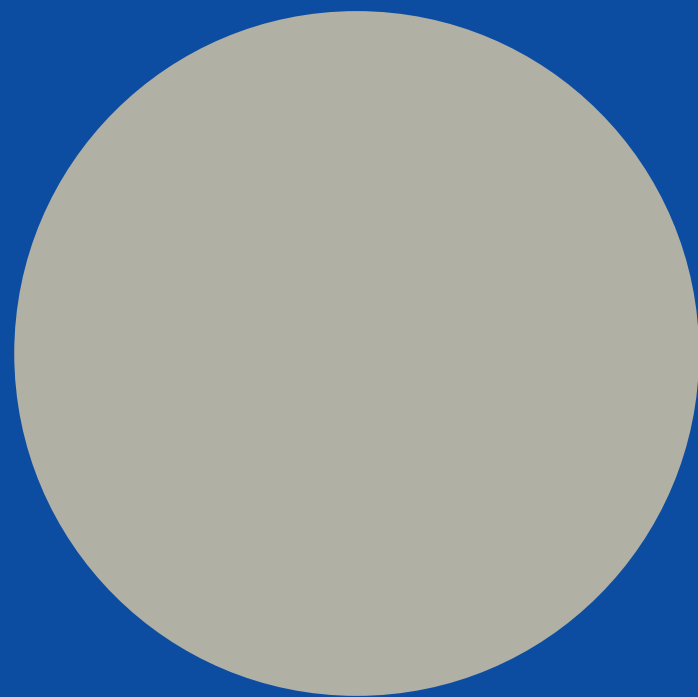


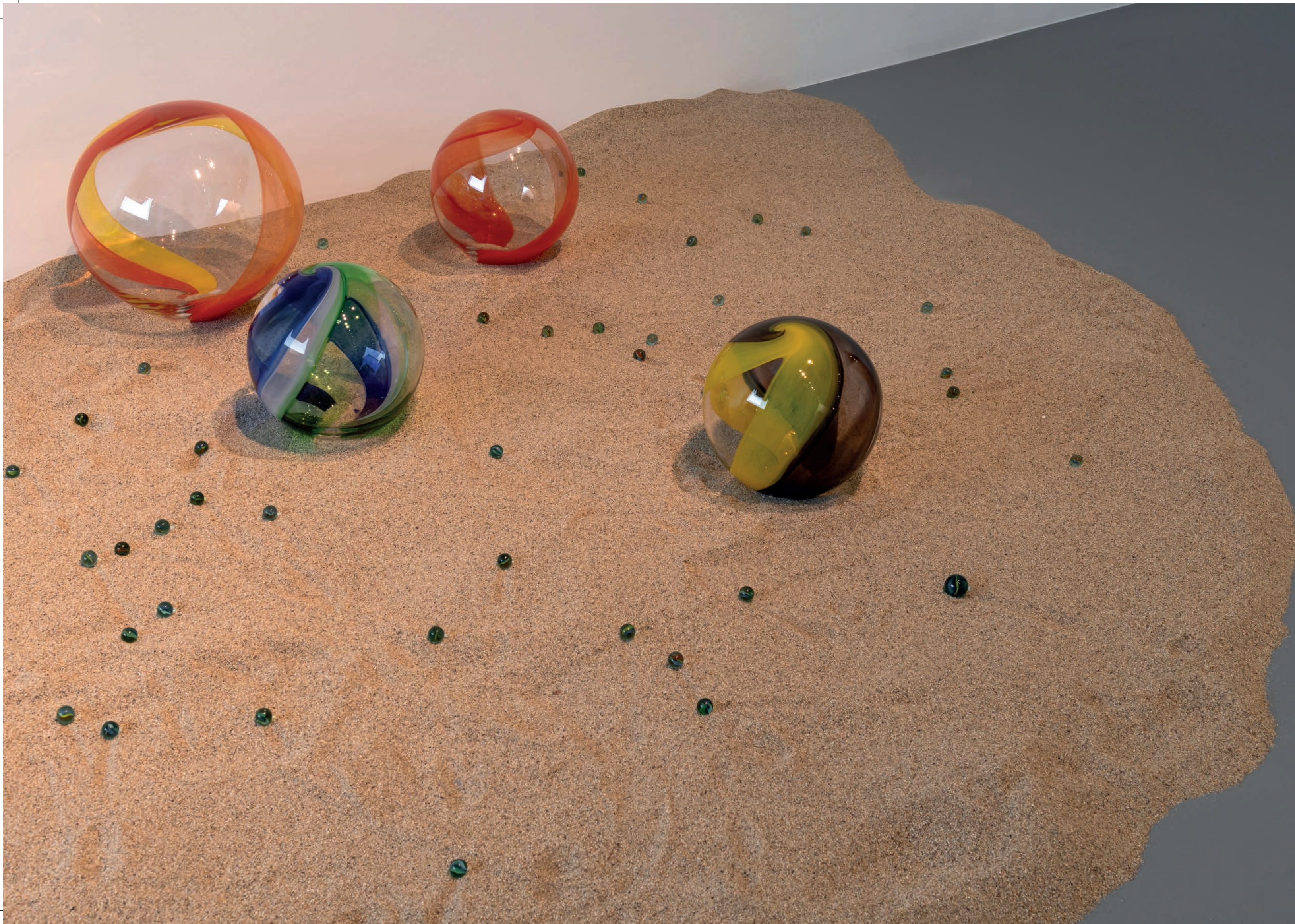












MADDENİN

EHİLLEŞTİRİLMESİ

URAS
KIZIL



“Oyun oynayan çocuklar gerçekte nasıl görünüyorlar?

Filmlerde olduğu gibi değil. Dürbün kullanmalı.”¹

Werner Herzog

Kerem Giriş’in [Her Şeyin Başladığı Yer](#) (2024) sergisinin ham maddesini oluşturan camdır ve tüm sergi camın örgütlenme biçimleriyle dolanıktır. Söz konusu dolanıklık, camı oluşturan kuvvetlerin bir araya gelmesiyle görünürlük kazanır.

Camın verili anlamı itibariyle çağrıştırdığı ilksel tınısı, kırılğan ve naif oluşuna göndermede bulunur. Cam, korunması gereken inorganik bir maddedir. Kırılması anında cezbedici olan madde bir anda keskinleşir ve tehlike arz edebilecek bir mevcudiyete bürünür.

Camın estetik bir unsur olarak tarihsel kullanım amacını bir kenara bırakacak olursak, genellikle insan amaçları için araçsallaştırılmış inorganik bir maddeden söz ederiz. Cam, katı ve sert forma haiz maddeselliğinin ehlileştirilmesi ve çeşitli insan olmayan unsurların örgütlenmesi sonucu kullanım nesnelerine evrilir. Bardak, sürahi, gözlük, ayna, pencere, lens ilk akla gelen kullanım aparatlarıdır. Camın geçirgen olması; yansıtıran farklılıkları görünür kılmaması cezbedici bir nesne olmasına neden olur.

Peki, camın ehlileştirilmesi nasıl mümkün olur? Camın ehlileştirilmesi sonucu zuhur eden bir sanat yapıtını oluşturan koşullar nelerdir?

Cam, bir tür madde olarak birçok kişiyi bir araya getiren, onları ortak üretime davet eden bir eyleyendir. Böylelikle cam, birlikte oluşa içkin birçok aktörün ortaklığını da gerektirir. Camın sıvı oluşu ve aynı zamanda kırılğan olması maddenin paradoksal yapısına haizdir.

¹ Werner Herzog, *Buzda Yürüyüş: Münih-Paris*, çev. Ali Bolcakan, Jaguar Kitap, İstanbul, 2019, s. 11.

Mevcut bir halden başka bir hale geçmesi, soğudukça katılaşıyor ve ısındıkça sıvı veya eriyik hale bürünüyor olması maddenin bizatihi potansiyelinin bir göstergesidir.

Cam, ehlileştirilme sürecinde insan aktörle mesafe alır. Ateş, bu mesafeyi tesis eden bir diğer aktördür. Ez cümle, temasın görece kısıtlı olduğu bir örgütlenme söz konusudur.

Cam inorganik bir madde olarak kendisi dahil insan ve insan olmayan her tür şeyden geri çekilmiştir [withdrawal] ve her tür dışsal müdahaleye karşı da dirençlidir. Camın gösterdiği direnci bertaraf etmenin tek yolu ancak bir başka aracın müdahalesiyle mümkün olabilir. Cam, insan olmayan bir madde olarak aktördür ve sıvıdan katıya, katıdan sıvıya geçişinde ateş, maşa, pipo ve insan aktörlerin ortaklığına ihtiyaç duyar. Ateşle yekvücut olan cama, insan elinin doğrudan temasının mümkün olmayışı araya giren üçüncü bir aracıyı –aparattı- gerektirir. Cama şekil veren kişinin ve bu şekle direnç gösteren ısı halindeki camın karşılıklı konumlanması sonucu ise sanat yapıtı zuhur eder. Tüm bu ortaklık son derece performatif bir sürecin poetik açığa çıkarılmasına dayanır. Kendilerine çekilen nesnelerin deneyimini mümkün kılar ve yanmanın olası tehlikesini bertaraf eder.

Yürümenin bir eylem olarak sanatlaşması

Yürüyüşün izini görünür kılmak nasıl mümkün olur? Yürümenin bir eylem olarak sanatlaşması ne anlama gelir? Peki, sıklıkla dile getirildiği üzere yürümek istisnasız her koşulda gerçekten bir sağaltım aracı olabilir mi?

Yürümenin düşünceyle kurduğu ilişki, şüphesiz sanat ve edebiyat tarihinin derinliklerine işlemiştir. Romantik ressam Caspar David

Friedrich'in Almanya'nın kuzeyine, Alpler'e doğru yaptığı uzun soluklu yürüyüşleri, William Turner'ın Sanayi Devrimi'nin peydâh olduğu Liverpool ve Manchester kentlerini ilk elden deneyimleme isteğine dayanan uzun gezileri, Robert Walzer'in ayakları kanayana kadar doğanın kalbine gerçekleştirdiği saatlerini alan yürüyüşleri, Werner Herzog'un hasta olan arkadaşı sinema tarihçisi Lotte H. Eisner'i kurtarmak adına Münih'ten Paris'e yürümesi (1974)², Guy Debord'un Paris'in Psikocoğrafik Rehberi (1955), Richard Long'un doğada bir iz bırakmak üzere gerçekleştirdiği doğa yürüyüşleri ve nicesi akla gelir.

Tüm bu örneklerde vuku bulan yürüyüşler, izlerini farklı enstrümanlar aracılığıyla açığa çıkarır. Yürümenin bir eylem olarak sanatlaşması kimi zaman bir yağlı boya tablo, kimi zaman bir performansın çıktısı olarak fotoğraflanırken, kimi zaman da yazınsal bir mecra olarak ed(b)ebîleşir.

Serginin sanatçı-yazar ilişkisi, yapılandırılmamış bir yürüyüş deneyimi sonucu açığa çıkar.³ Bu yapılandırılmamış yürüyüş deneyimi, yani tüm rotanın önceden belirlenmediği zamandan bağımsız bir yürüme eylemidir. Yürüyüşteki amaç, Giriş'in çocukluğunun geçtiği

Kurtuluş ve çevresini deneyimlemek ve geçmiş ile şimdi arasındaki değişimlerin izini sürmektir. Değişim nerede başlayıp nerede biter?

Kerem'le Osmanbey Pangaltı'ndan başlayan yürüyüş rotamız, Kurtuluş'a doğru devam etti. Kurtuluş yokuşundan aşağıya ve sonrasında Feriköy'e doğru yola koyulduk. Daha sonra kriminal hadiseleriyle ünlü Hacı Hüsrev mahallesinin

2 Yönetmen Werner Herzog 1974 tarihinde aldığı bir haberle dostu Lotte H. Eisner'in çok hasta olduğu öğrenir. Herzog, yaya olarak Paris'e ulaşması halinde arkadaşı Eisner'in hayatta kalabileceğini düşünür. Bu inançla ceket, pusula ve hazırladığı kamp çantasıyla yola koyulur. Werner Herzog, Buzda Yürüyüş: Münih-Paris, çev. Ali Bolcakan, Jaguar Kitap, İstanbul, 2019, s.

3 Serginin kavramsal çerçevesinin bir parçası olan bu yürüme eylemi/performansı sanatçının (Kerem Giriş) serginin yazarı olan diğer aktöre (Uras Kızıl) alan açmasıyla gerçekleşmiştir. İnsan sonrası epistemolojide 'alan açmak' ve 'geri çekilmek' günümüz sanatının kaçınılmaz bir parçası olmuştur.

içerisinden geçerek Piyalepaşa’ya, oradan ise Kasımpaşa’ya vardık. Yürüyüş elbette biteviye devam etmedi. Uzun soluklu olmayan dinlenme ve düşünme uğrakları ve ArtOn Galeri gibi durak(sama)lar yürüyüş esnasında hasıl oldu.

Piyalepaşa’nın tepesi, kuşbakışı olarak baktığımız ve belki de süre olarak en çok duraksadığımız mekân. Burası, bir zamanlar gecekonduların yoğun bir şekilde olduğu ve yakın zamanda kentsel dönüşüm nedeniyle yıkılan ve yerini büyük bir boşluğa bırakan arazi imgesine sahip. Bu imge, vakti zamanında çocukların oyunlar oynadığı, ama şu anda çocuk ve oyun seslerinin duyulmadığı bir yer.

İşin enteresan tarafı mahallenin dönüşümünün yanı sıra, mahalleye dair algının da ters yüz olmuş olmasıdır. Özellikle Hacı Hüsrev ve mutenalaştırmanın peydah olduğu mıntıka, kriminal olarak kabul edilir. Ancak, sanatçı-yazar olarak orada olmamızın bize verdiği de-

neyim verili bu algıyı alaşağı eder. Bölgenin yarattığı tekinsizlik hissinin bizdeki kaynağı insanların orada olması değil, aksine yokluklarıdır. Fiziksel olarak yokluk, sessizlik ve büyük boşluklar oluşturur. Kriminal olarak kabul edilen bir bölgenin kriminal olmadığı, güvenli olarak lanse edilen bir yerin ise giderek daha tekinsiz ve belirsiz bir hale geldiği anlaşılır. Yokluğun kendisi varlıktan daha tekinsiz bir hâl alır. Tıpkı sonlu olanın sonsuz olandan daha tekinsiz ve ürperti ci olması gibi.⁴

⁴ Timothy Morton, *hipernesneler ile yüce [sublime]* arasında sonlu ile sonsuz kıyaslamasına gitmiştir. Morton’a göre, paradoksal bir şekilde, hipernesnelerin sonlu varoluşları yücenin sonsuz varlığına göre daha kuvvetli bir duyguya sahiptir. Burada vurgusu yapılan yokluk duygusunun sonlu oluşudur ve bir şeyin sonlu olması kişiyi etkileme konusunda sonsuza göre çok daha kuvvetlidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Timothy Morton, *Hipernesneler: Dünyanın Sonundan Sonra Felsefe ve Ekoloji*, çev. Bilge Demirtaş, Tellekt Yayınları, İstanbul, 2020.

Bu paradoksal deneyim yaşayan bir mahallenin içine doğru yapılan bir eylem sonucu açığa çıkar. Tüm mahalleyi “düşünen bir göz” aracılığıyla görmekle başlar her şey.

Mahalle dokusunun süreç içerisinde yaşadığı değişim, mahalle dokusuna nüfuz etmekle duyumsanır. Tüm bu uğrak noktalar Giriş’in anılarıyla dolu mekânlardır. Mahalle dokusunun süreç içindeki değişimi mahallenin belleğini taşıyan kişiyi de delip geçmesine yol açar. Bu delip geçme hâli Roland Barthes’ın deyimiyle *punctum* yaralanmasıdır. Bu durum aynı zamanda “kendini ortam olarak yok etmek, ve artık bir gösterge değil o şeyin kendisi olmayı gerektirir.”⁵

Yürümenin her zaman bir sağaltım olmadığı aşîkârdır. Yürümek, kimi zaman, ızdırap verici bir şey. Bu, değişimin bir tanığı olmanın ağırlığının verdiği bir acı olabilir.

Bir üretim pratiğı olarak oyun(laştırmak)

Kerem Giriş, tüm mekânı oyun kavramı çerçevesinde kurgular. Camın maddesel dönüşümü sonucu yeni formuna bürünen yapıtlar ve bunların türevleri oyunun parçaları hâlini alır. O halde, “Bir Üretim Pratiğı Olarak Oyun(laştırmak)” ne anlama gelir?

Oyun, özü itibariyle, bilinçdışını tetikleyen irrasyonel bir örüntüye sahiptir ve kuşkusuz buna verilebilecek erken tarihli en iyi örneklerden biri Mary Shelley’in Frankenstein (1818) romanıdır. 1816 yılında Mary Shelley, Percy Shelley, John Polidori ve Lord Byron’dan oluşan yazar grubu Alp’lerde bir evde bir araya gelir. Aralarındaki bahis en iyi korku hikâyesini kimin yazacağı üzerinedir. Giriştikleri bu oyun neticesinde Mary, rüyasında gördüklerine dayanarak Frankenstein romanını oluşturur.

⁵ Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2011, s. 61.

Burada hem oyun hem de rüyanın devreye girmesiyle tetiklenen bilinçdışının birliği, bir üretim pratiğine dönüşür.

Oyun bilinçdışını tetiklemesinin yanı sıra birleştirici olma, farklılıkları buluşturma potansiyeline de sahiptir. Giriş'in oyunla kurduğu ilişki de tam bu noktada devreye girer. Kimlik, ırk, din gibi her türlü etnisiteyi ayırt etmeksizin bir araya getiren çocukluğunda oynadığı oyunlardır ve buradan hareketle Giriş oyunu yeniden kurar. Bu, hafızasızlaşan, belleğini kaybetmek üzere olan ve tek tipleşme yolunda emin adımlarla ilerleyen bir mahalleye yeniden bakma isteğidir. Oyuna bıraktığın yerden tekrar başlama arzusu, "ilerleme" adıyla parçalara ayrılmış çok-sesli oluşa duyulan özlemdir. İrili ufaklı cam misketlerden yaptığı enstalasyon, çok sayıda farklı form ve renkten oluşan cam bardaklar, renkli cam topaclar, macun serileri oyunun nesneleridir ve tüm bu nesneler sergiyi bir oyun alanına çevirir.

Mahalle olgusundaki politik, ekonomik ve toplumsal temelli dönüşüm Giriş'in sanatında politik tonu ağır basan bir imge şeklinde tezahür etmez. Aksine, bu ağır tablo renkli ve oyuncu bir anlayışla irdelenir. Bu tutum Giriş'in sanatındaki kuvvetli ironinin bir sonucudur. Gerçekliği göstermenin temsili olmayan bir açığa çıkartmasıdır.

Tavandan sarkıtılan bardak enstalasyonu görünüm itibarıyla naif bir yapıdadır. Hatta, çekici oldukları bile söylenebilir. Ancak, buradan yayılan seslere kulak kabartan bir dinleyici, seslerin politik damarını duyumsar. Bu kurgu, bardağın verili anlamının dışarısına çıkarılması ve iletişimin bir unsuru haline gelmesiyle gerçekleşir. Bardak, iki insan arasındaki iletişimin taşıyıcısı olma vazifesini üstlenir. Kulaktan kulağa ses dalgaları taşınır ve bu seslerin tonalitesi bardak formlarına göre farklılık gösterir. Ancak, buradaki iletişim iki kişi arasında değil,

fısıltıları duyumsayan çoklu aktörlerin katılımıyla gerçekleşir.

Seslere farklı diller eklenmiştir. Bu sesler, Giriş'in çocukluğunda aşına olduğu seslerdir: Rumca, Ermenice, Romanca, Kürtçe... Bu, mahalle kültürünün belleğinin muhafaza edilmesi anlamına gelir. Yıkılan ve dönüşen sadece mahallenin mevcut insan olmayan unsurları (evler, sokaklar, yollar, aydınlatma direkleri) değildir. Aynı zamanda, kentin çok-kültürlü yapısını oluşturan farklı kesimlerden toplulukların mahalleyi terk et(tiril)mesiyle farklılığın silinmesidir.

Söylem olarak sert betimlemelerle yüklü olan [HerŞeyin Başladığı Yer](#) sergisi kullanılan renk paletiyle kontrast oluşturur. Sanatçı çok-renli bir dünya yaratır ve onun nazarında renk eşittir Kurtuluş'tur.⁶

6 Kurtuluş, Kerem Giriş'in doğup büyüdüğü ve farklı kültürlerden insanlarla çocukluğunu paylaştığı yerdir.

Öte yandan, Giriş'in renkle kurduğu ilişki sanatın yalnızca algıyla değil, duyumsamayla da ilgili olduğunu gösterir. Bu yaklaşım sanatın romantizmden itibaren sinestezik bir tavır olduğu, renklerin belli duyguları tetikleyen birer eyleyici oldukları fikrini hatırlatır. Renklerle dünyayı algıma biçimi son derece romantik bir jesttir, fakat rengin ontolojisi Giriş'te farklı bir örüntüye bürünür. Rengin edindiği yeni anlam, Giriş'in renkleri doğrudan görmesini engelleyen renk körlüğüyle ilgilidir. Bir sanatçı için arıza gibi algılanabilecek bu durum, insan sonrası düşüncesinde bir anlamda avantaja dönüşür. Renklerin tekabül ettiği verili kodlar, Giriş'te yapıbozumuna uğrar. Yeşil, sarı ve mavi kendi arasında yer değiştirir. Renkleri görmeden ortaya çıkar-

7 'Renklerin verili olmayan renkleri' tabiri, sanatçının renklerin teorisini bilmesine rağmen, renkleri verili haliyle görmemesi anlamında kullanılmıştır.

mak, şeylere form ve lekeler olarak yaklaşmayı gerektirir.

Giriş'teki 'renklerin verili olmayan renkleri'⁷ hâkim anlatıyı sorgulattığı anlamına gelir. Söz konusu hakîm anlatı, renk ve formlarla oluşturulan retinal sanattır. Özellikle renklere yüklenen acı, hüznü, neşe, huşu gibi duygulardır.

Topaç ve cam heykeller için paslı kaideler seçmesi de renklerin yarattığı dekoratif olma neliğini bertaraf etme arzusudur.

Kiriş'in bireysel gibi görünen imgeleri toplumsal hafızanın bileşenlerini oluşturur. Bu bileşenler, ortak imgelemde mahallenin ve mahalle kültürünün sahip olduğu unsurların toplamıdır. Mahalle dokusundaki dönüşüm ahlaki olarak iyi ya da kötü bir yargıya haiz değildir. Daha ziyade bir kabuk değişimi gibidir. Ancak, bu kabuk değişikliğinde gördüklerimiz görece aynı kalmış gibi gözüküyorsa da, tıpkı Theseus'un Gemisi'nde⁸ olduğu gibi, varlığın özdeşliğinden söz etmemiz artık ne kadar doğru olabilir? Ya da böyle bir özdeşlikten söz edebilir miyiz?

Gerçekliğin algılanmasının güç olduğu düzeylerde, gerçekliği tesis eden kuvvetler, tıpkı 'renklerin verili olmayan renkleri misali', yeni 'dünya-yapma'lar meydana getirir. Bu dünya-yapma ediminde hiçbir şey verili değil, her şey bir diğeriyle ilişkili ve ilgilidir. Giriş'in renkli evreni de bu yeni 'dünya-yapma'lara eklemlenir.

8 Theseus'un Gemisi, tüm parçalarının yenileriyle değiştirilen bir geminin aynı kalıp kalmadığının sorgulandığı bir düşünceye deneyidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Plutarkhos, Theseus-Romulus -Paralel Hayatlar-, çev. İo Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.









WHERE IT ALL STARTED

URAS
KIZIL



“What do children who play games look like in reality?

Not like in the movies. They should use binoculars..”¹

Werner Herzog

Kerem Girış’s exhibition [Where It All Started](#) (2024) consists of glass as basic material, and whole exhibition is entangled with different embodiments glass. This entanglement gains visibility through the coalescence of the forces that make up glass.

The primordial timbre that glass evokes in terms of its ascribed meaning refers to its fragility and naivety. Glass is an inorganic substance that needs to be protected. At the moment of breakage, the tempting substance suddenly sharpens and takes on a presence that can pose a danger.

Apart from the historical use of glass as an aesthetic element, what mentioned generally is about an inorganic material that is often instrumentalized for human purposes. Glass evolves into objects of use through the taming of its solid and hard-formed materiality and the organization of various non-human elements. Drinking glasses, pitchers, spectacles, mirrors, windows, contact lenses are the first apparatuses of use that come to mind. The fact that glass is permeable and makes differences visible while reflecting makes it an attractive object.

So, the taming of glass becomes possible? What are the conditions that constitute a work of art that emerges as a result of the taming of glass?

Glass, as a kind of substance, is an agent that brings many people together, inviting them to co-production. In this way, glass also

¹ Werner Herzog, *Of Walking in Ice: Munich-Paris*, trans. Ali Bolcakan, Jaguar Kitap, Istanbul, 2019, p. 11.2019, p.

requires the partnership of many actors immanent to co-creation. The liquidity of glass and fragility at the same time is a paradoxical structure of matter. The fact that it changes from one state to another, solidifies as it cools and turns into a liquid or molten state as it heats up is an indication of the potential of matter itself.

In the process of taming, glass distances itself from the human actor. Fire is another actor that establishes this distance. In brief, there is an organization where contact is relatively limited.

As an inorganic substance, glass is withdrawn from all things whether human and non-human, including itself, and is resistant to any kind of external intervention. The only way to overcome the resistance of glass is through the intervention of another medium. Glass, as a non-human substance, is an actor and needs the partnership of fire, tongs, pipe and human actors in its transition from liquid to solid, from solid to liquid. The impossibility of direct human contact with the glass, which is banded together with fire, requires a third intermediary - the apparatus. As a result of the mutual positioning of the person who shapes the glass and the heated glass that resists this shape, the work of art emerges. This whole partnership is based on the poetic revelation of a highly performative process. It makes possible the experience of objects drawn to themselves and avoids the potential danger of combustion.

The artization of walking as an action

How is it possible to make the trace of walking visible? What does the artization of walking as an action mean? And can walking really be a healing tool in all circumstances without exception, as it is often said?

The relationship between walking and thought is undoubtedly deeply embedded in the history of art and literature. Romantic painter Caspar David Friedrich’s long walks through the Alps in the north of Germany, William Turner’s long walks based on his desire to experience first-hand the cities of Liverpool and Manchester where the Industrial Revolution flourished, Robert Walzer’s hour-long hikes into

the heart of nature until his feet bled, Werner Herzog’s walk from Munich to Paris (1974)² to save his ailing friend, film historian Lotte H. Eisner, Guy Debord’s Psychogeographical Guide to Paris (1955), Richard Long’s nature walks to leave a trace in nature and many others come to mind.

The walks that take place in all these examples reveal their traces through different instruments. The artization of walking as an action is sometimes photographed as an oil painting, sometimes as the output of a performance, and sometimes as a literary medium.

The artist-writer relationship of the exhibition is revealed through an unstructured walking experience.³ This unstructured walking experience is a timeless act of walking in which the entire route is not predetermined. The aim of the walk is to experience Kurtuluş and its surroundings, where Giriş spent his childhood, and to trace the changes between the past and the present. Where does change begin and end?

Kerem and I started our walking route from Osmanbey Pangaltı and continued towards Kurtuluş. We set off down the slope of Kurtuluş and then to Feriköy. Then we passed through the Hacı Hüsrev neighborhood, famous for its criminal incidents, to Piyalepaşa and from

2 In 1974, director Werner Herzog receives news that his friend Lotte H. Eisner is very ill. Herzog thinks that his friend Eisner can survive if he reaches Paris on foot. With this belief, he sets off with a jacket, a compass and a camping bag. Werner Herzog, Walking on Ice: Munich-Paris, trans. Ali Bolcakan, Jaguar Kitap, Istanbul, 2019, p.

there to Kasımpaşa. The walk did not continue endlessly, of course. There were stops for rest and reflection that were not long-lasting and stops like Art On Gallery during the walk.

The top of Piyalepaşa is the place from a bird's eye view and perhaps the place where we paused the longest. This place has the image of a land that was once densely populated with slums, which have recently been demolished due to urban transformation and replaced by a big empty space. This image is of a place where children once played, but where the sounds of children and play are no longer heard.

3 This walking action/ performance, which is part of the conceptual framework of the exhibition, is realized by the artist (Kerem Giriş) opening up space for the other actor (Uras Kızıl), the author of the exhibition. In the posthuman epistemology, 'making space' and 'retreating' have become an inevitable part of contemporary art.

The interesting thing is that in addition to the transformation of the neighborhood, the perception of the neighborhood has also been turned upside down. Especially Hacı Hüsrev and the area where gentrification has taken place is considered criminal. However, the experience of being there as an artist-writer overturns this ascribed perception.³

The source of the sense of uncanny created by the area for us is not the presence of people there, but rather their absence. Physical absence creates silence and large gaps. An area that is considered criminal becomes non-criminal, while a place that is touted as safe becomes increasingly uncanny and uncertain. Absence itself becomes more uncanny than presence. Just as the finite is more uncanny and creepy than the infinite.⁴

This paradoxical experience is revealed through an action into a living neighborhood. Everything starts with seeing the

4 Timothy Morton made a comparison between the finite and the infinite between hyperobjects and the sublime. According to Morton, paradoxically, the finite existence of hyperobjects has a stronger emotion than the infinite existence of the sublime. What is emphasized here is the finitude of the sense of absence, and the finitude of something is much more powerful in affecting the person than the infinite. For more information, see Timothy Morton, *Hypersubjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, trans. Bilge Demirtaş, Tellekt Publications, Istanbul, 2020.

whole neighborhood through a "thinking eye".

The change that the neighborhood texture undergoes in the process is sensed by penetrating into the neighborhood texture. All these stopping points are places full of memories of Giriş. The change of the neighborhood texture in the process causes it to pierce through the person who carries the memory of the neighborhood. This penetration is what Roland Barthes calls a *punctum* injury. This situation also entails "destroying oneself as a medium, and no longer being a signifier but the thing itself."⁵

Obviously, walking is not always a cure. Walking is, at times, agonizing. It might be the pain of the weight of being a witness to change.

5 Roland Barthes, *Camera Lucida: Thoughts on Photography*, trans. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Publishing, Istanbul, 2011, p. 61.

Game(ification) as a Practice of Production

Kerem Giriş constructs the entire space around the concept of play. The artworks and their derivatives, which take on a new form as a result of the material transformation of glass, become parts of the game. So, what does "Game(ification) as a Practice of Production" mean?

In essence, the game has an irrational pattern that triggers the unconscious, and undoubtedly one of the best early examples of this is Mary Shelley's novel "Frankenstein (1818)". In 1816, a group of writers including Mary Shelley, Percy Shelley, John Polidori and Lord Byron gathered in a house in the Alps. The bet between them is to see who can write the best horror story. As a result of this game they engage in, Mary creates the novel "Frankenstein" based on what she sees in her dream.

Here, the unity of the unconscious, triggered by both the game

and the dream, turns into a practice of production.

In addition to triggering the unconscious, play also has the potential to unify and bring differences together. The relationship that Giriş establishes with play comes into play at this very point. It is the games he played in his childhood that bring together all kinds of ethnicities such as identity, race and religion without discrimination, and from this point of view, Giriş reconstructs the game. This is a desire to look again at a neighborhood that has become amnesiac, is about to lose its memory and is taking firm steps towards uniformization. It is the desire to start the game again from where you left off, the longing for the polyphonic becoming that has been fragmented in the name of “progress”. The installation made of large and small glass marbles, glass cups of many different forms and colors, colored glass spinning tops, putty series are the objects of play and all these objects turn the exhibition into a playground.

The political, economic and social transformation of the neighborhood phenomenon is not manifested in Giriş’s art as an image with a heavy political tone. On the contrary, this heavy picture is examined with a colorful and playful approach. This attitude is a result of the strong irony in Giriş’s art. It is a non-representational revelation of showing reality.

The glass installation suspended from the ceiling is naive in appearance. One might even say that they are attractive. However, a listener who listens to the sounds emanating from it senses its political vein. This fiction is realized when the glass is taken out of its given meaning and becomes an element of communication. The glass assumes the task of being the carrier of communication between two

people. Sound waves are carried from ear to ear and the tonality of these sounds differs according to the forms of the glass. However, the communication here is not between two people, but with the participation of multiple actors who hear the whispers.

Different languages are attached to the sounds. These are the voices that Giriş was familiar with in his childhood: Greek, Armenian, Romani, Kurdish... This means that the memory of the neighborhood culture is preserved. It is not only the existing non-human elements of the neighborhood (houses, streets, roads, light poles) that are destroyed and transformed. It is also the erasure of difference as communities from different segments that make up the multicultural structure of the city (forced to) leave the neighborhood.

Loaded with harsh descriptions in terms of discourse, the exhibition [Where It All Started](#) creates a contrast with the color palette used. The artist creates a multicolored world and for him, color equals Liberation.⁶

⁶ Kurtuluş is where Kerem Giriş was born and grew up and shared his childhood with people from different cultures.

On the other hand, the relation that Giriş establishes with color shows that art is not only about perception but also about sensation. This approach recalls the idea that art has been synesthetic since Romanticism, that colors are agents that trigger certain emotions. This way of perceiving the world through colors is a highly romantic gesture, but the ontology of color takes on a different pattern in Giriş’s practice. The new meaning of color is related to the color blindness condition that prevents Giriş from seeing colors directly. This situa-

tion, which may be perceived as a malfunction for an artist, turns into an advantage in a sense in posthuman thought. The given codes to which colors correspond are deconstructed in Giriş's practice. Green, yellow and blue change places among themselves. Revealing colors without seeing them requires approaching things as forms and stains.

The 'non-given colors of colors'⁷ in Giriş's style means that it questions the dominant narrative. The dominant narrative in ques-

tion is the retinal art created with colors and forms. Especially emotions such as pain, sadness, joy and awe that are attributed to colors. His choice of rusty bases for his spinning tops and glass sculptures is a desire to eliminate the decorative quality created by colors.

Giriş's seemingly individual images constitute the components of social memory. These components are the sum of the elements of the neighborhood and neighborhood culture in the collective imagination. The transformation in the neighborhood texture is not morally good or bad. It is more like a change of shell. However, even if what we see in this change of shell seems to have remained relatively the same, just like in the Ship of Theseus⁸, then how accurate is it now to speak of an identity? Or can we speak of such an identity?

At levels where reality is difficult to perceive, the forces that establish reality create new 'world-making', just like the 'non-given colors of colors'. In this act of world-making, nothing is given, everything is related and relevant to everything else. Giriş's colorful universe is also articulated in these new 'world-makings'.

7 The phrase 'ungiven colors of colors' is used in the sense that although the artist knows the theory of colors, he does not see colors in their given form.

8 The Ship of Theseus is a thought experiment in which it is questioned whether a ship that has all its parts replaced with new ones remains the same. For detailed information, see Plutarch, Theseus-Romulus -Parallel Lives-, trans. İo Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.









METİN | TEXT

Uras Kızıl

ÇEVİRİ | TRANSLATION

Ali Duran

TASARIM | DESIGN

Davut Yücel

FOTOĞRAFLAR | PHOTOGRAPHS

Kayhan Kaygusuz ve Yasin Sabır

BASKI | PRINT

Saner Matbaacılık

ATÖLYE | ATELIER

Lonca Studio

Art On İstanbul

İstiklal Mahallesi Piyalepaşa Blv.

No:32/1 Beyoğlu, İstanbul

[instagram.com/artonistanbul](https://www.instagram.com/artonistanbul)

[twitter.com/artonistanbul](https://www.twitter.com/artonistanbul)

[facebook.com/artonistanbul](https://www.facebook.com/artonistanbul)

www.artonistanbul.com

Art On İstanbul, 2024

Bu katalog, Kerem Giriş'in

20 Nisan - 11 Mayıs tarihleri arasında

Art On İstanbul'da gerçekleşen

Her şeyin başladığı yer adlı sergisi

için hazırlanmıştır.

Kaynak gösterilerek yapılacak alıntılar ve

seçili görsel malzeme dışında yayıncının

izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Published on the occasion of

Kerem Giriş's exhibition

Where it all started held at Art On Istanbul

between 20 April - 11 May 2024. No part

of this catalog may be reproduced by any

means without prior written consent of

the publisher except by reviewers who

my quote brief passages.

Süreç boyunca beni yalnız bırakmayan

dostlarım; Alican Leblebici, Ebru L. Sargın,

Barış Sarıbaş, Ahmet Sarı, Emel Ülüş,

Gizem Soylu, Nagihan Tufan,

Ömer Faruk Güven, Art On ekibi ve

aileme en içten teşekkürlerimi

sunarım.

My friends who did not leave me alone

during the process, I would like to express

my heartfelt thanks to Alican Leblebici,

Ebru L. Sargın, Barış Sarıbaş, Ahmet Sarı,

Emel Ülüş, Gizem Soylu, Nagihan Tufan,

Ömer Faruk Güven, Art On team and

my family.

ART
ON