

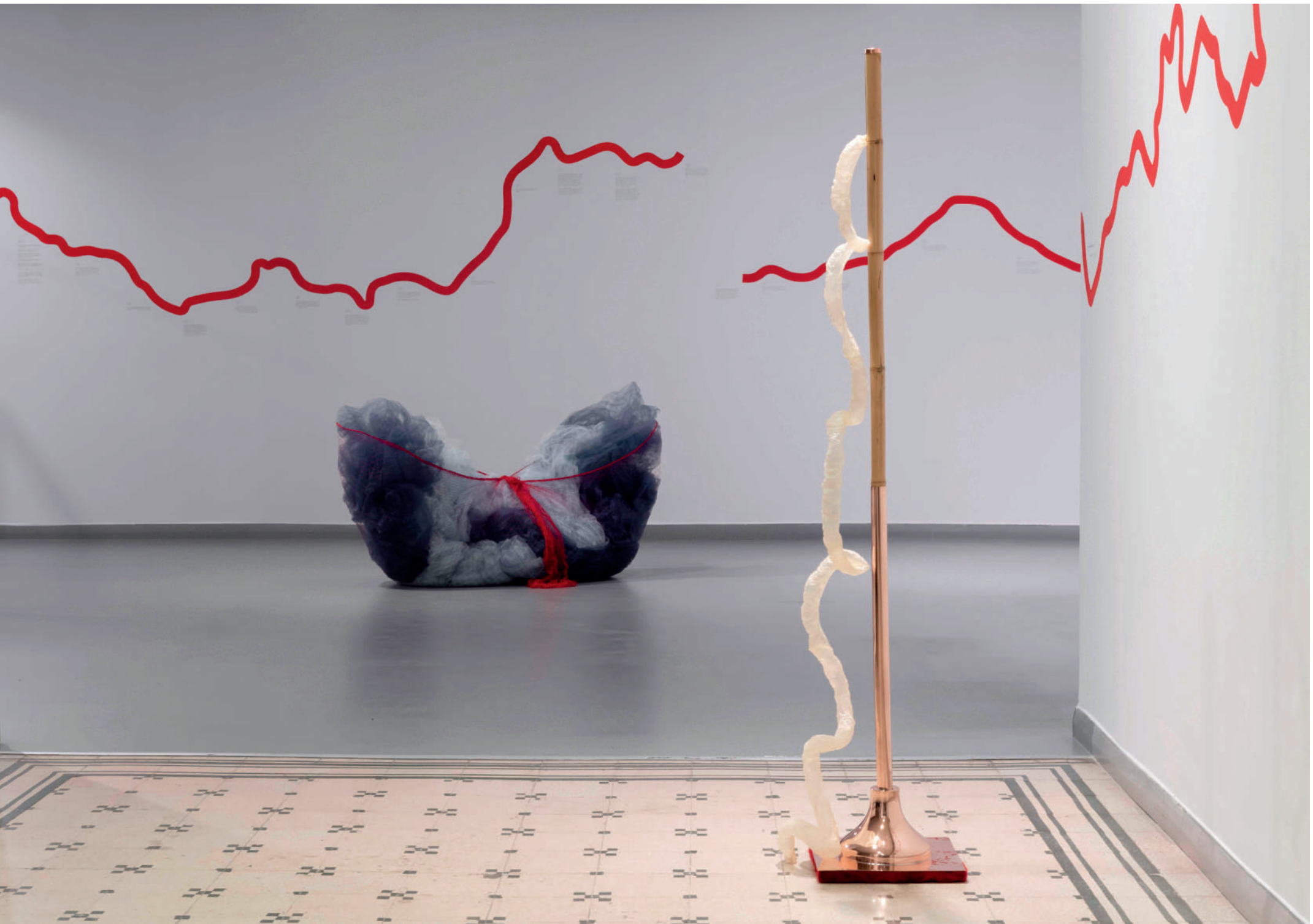
## Contents

### İçindekiler

8	<b>Introduction</b>
11	<i>Giriş</i>
16	<b>Ripping up the Underbelly and Looking at the Folds of a Boundless Skin</b> Alper Turan
26	<i>Yumuşak Karnı Deşmek ve Sınırsız Bir Tenin Kıvrımlarına Bakmak</i> Alper Turan
40	<b>The Weight of History</b> Lara Fresko Madra
48	<i>Tarihin Yüğü</i> Lara Fresko Madra
76	<b>İz Öztat</b> CV

Previous page | önceki sayfa:  
Conductor (After Zişan) | *Nâkıl (Zişan'ın Ardından)*, İz Öztat, 2014

(From the Posthumous Production series | Ölüm Sonrası Üretim serisinden)  
Copper, wool, sponge, bamboo, dried intestine casing  
Bakır, yün, sünger, bambu, kuru bağırsak, 160 x 60 x 60 cm





## Introduction

İz Öztat's solo exhibition *Underbelly* brings together a selection of works produced by the artist within the past ten years alongside an (auto)biographical narrative. Since 2010, İz Öztat has been engaged in an untimely collaboration with Zişan (1894-1970), who appears to the artist as a historical figure, a ghost and an alter ego. In their collaboration, they address official histories, artist myths, as well as the myriad dynamics that inform art historical canons. As part of this ongoing body of work titled *Every name in history is I and I is other*, Öztat embraces the power of fiction to temper life, employing methodologies that propose multiple selves, contradicting and fragmented narratives. The exhibition reveals the (auto)biographical layers that inform the creation of two chapters; *Boo Boo*, which imagines the love affair between Zişan and Vita Sackville-West that transpired in Istanbul in 1913, and *Dead Reckoning to Her Folds*, which revolves around sculptures to propose a narrative on queer desire and immigration.

In *Danube as Biography: Reduced and Simplified*, Öztat departs from a historical depiction of the Danube on a military map and references Zişan's journey along the river in 1915, as she fled from Istanbul to Berlin. The ruptured flow of the red line that spans the gallery walls, is accompanied by a text titled *Would you miss me if I disappeared?* which chronicles the friendship and love between two women. The work touches on the complex connections that lie at the underbelly of the artistic process and mother-daughter relationships.

The chapter titled *Dead Reckoning to Her Folds* correlates the struggle of making way in the absence of guiding and anchoring reference points to the experiences of artistic production, falling in love as well as immigration. In these works, Öztat locates sculpture as an object of

queer desire and problematizes the figurative and normative depictions of the female body. The artist works with feelings of desire, loss, and longing by upholding a stark tension between the horizontal forms she has created using soft, permeable, and loose materials and the vertical forms comprised of rigid elements.

*Underbelly* addresses the boundaries between the public and the private. The exhibition highlights the fictional and conventional aspects of the narratives that construct "the artist" figure by posing questions about the formative effect artists' (auto)biographies have on the manner in which their work is experienced, interpreted, and canonized.

Along with the text titled *Would you miss me if I disappeared?* by İz Öztat, which is part of the exhibition, the catalog includes two texts commenting on the exhibition by drawing attention to the continuities and methodologies employed in the artist's practice. In his text titled *Ripping Up the Underbelly and Looking at the Folds of a Boundless Skin*, Alper Turan digs into the exhibition through "the fold", a notion that guided Öztat's process. He approaches the relationship between surface and volume, intimate and public, lived experience and its materializations in the artist's practice from various angles. In her text titled *The Weight of History*, Lara Fresko Madra takes a closer look at the collaboration between İz Öztat and Zişan, which has been ongoing since 2010, and Öztat's works that center on water. She draws attention to the complex temporality proposed in Öztat's practice and her methodologies that problematize official historical narratives. She ends by focusing on the moment when the Danube River, which the artist revisits in the *Underbelly* exhibition, first appeared in the 2014 publication and exhibition titled *Conducted in Depth and Projected at Length*.



Will you take me to a sunken island?  
*Beni batmış bir adaya götürür müsün?*, İz & Ra, 2022

(From the *Boo Boo* series | *Uf* serisinden)  
Pigment print on photography paper  
Fotoğraf kağıdına pigment baskı, 42,5 x 65 cm



Longing | Özlüm, İz Öztat, 2021

(From the Investigations into the Etiology of a Form series)  
(Bir Biçimin Nedenselliğine Dair Araştırmalar serisinden)  
Brass, ceramics, 2 pieces | Piriç, seramik, 2 adet  
170 x 65 x 65 cm, each | her biri

## Giriş

İz Öztat'ın *Yumuşak Karın* başlıklı kişisel sergisi, sanatçının son on yılda ürettiği işlerden bir seçkiyi yeni işleriyle, (oto)biyografik bir anlatı eşliğinde bir araya getiriyor. Öztat, 2010 yılından bu yana kendisine tarihi bir figür, hayalet ve alter ego olarak görünen Zişan (1894-1970) işbirliğinde resmi tarih yazımını, sanatçı mitlerini ve sanat tarihsel kanonları şekillendiren dinamikleri ele alıyor. *Tarihteki her isim bendir ve ben bir başkasıdır* başlığı altında devam eden çalışmasında kurmacanın hayata yön verme gücünü sahiplenen, çoğul benlikleri içeren, çelişkili ve parçalı anlatılar öneren yöntemler benimsiyor. Sergi, Zişan ve Vita Sackville-West'in 1913 yılında İstanbul'da yaşadıkları aşkı hayal eden *Uf* başlıklı bölüm ile heykelleri merkezine alarak kuir arzu ve göçe dair bir anlatı öneren *Kıvrımlarına Kör Seyir* başlıklı bölümün oluşum sürecine dair oto(biyografik) katmanları görünür kılıyor.

Zişan'ın 1915 yılında, İstanbul'dan Berlin'e kaçarken Tuna nehri boyunca yaptığı yolculuğa atıfla Öztat, Tuna nehrinin askeri bir haritadaki temsilinden yola çıkarak *Biyografi Olarak Tuna: İndirgenmiş ve Sadeleştirilmiş* adlı yapıta varıyor. Galeri duvarları boyunca kesintiye uğrayarak akan kırmızı çizgiye, iki kadın arasındaki dostluğu ve aşkı anlatılaştıran *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* başlıklı metin eşlik ediyor. Yapıt, sanatsal üretimin ve anne-kız ilişkisinin yumuşak karnında yatan çetrefil bağlara dokunuyor.

*Kıvrımlarına Kör Seyir* başlıklı bölüm, konum ve yön belirlemeyi sağlayacak referans noktalarının yokluğunda yol alma çabasını sanatsal üretim süreci, aşık olma ve göç deneyimleriyle ilişkilendiriyor. Heykeli, kuir arzusunun nesnesi olarak konumlandırılan Öztat, kadın bedeninin figüratif ve normatif

temsillerini sorunsallaştırıyor. Yumuşak, geçirgen, sabitlenmeyen malzemelerle yaptığı yatay biçimler ve sert malzemelerle oluşturduğu dikey biçimler arasında bir gerilim yaratarak arzu, kayıp ve özlem duygularıyla çalışıyor.

*Yumuşak Karın*, kamusal ve mahrem arasındaki sınırlara işaret ediyor. Sanatçılara dair (oto)biyografik anlatıların yapıtlarının deneyimlenmesine, yorumlanmasına ve sanat tarihi yazımına etkisini, "sanatçı" figürünü inşa eden anlatıların kurmaca ve basmakalıp yanlarına dikkat çekerek tartışmaya açıyor.

Katalogda, İz Öztat tarafından kaleme alınan ve serginin bir parçası olan *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* başlıklı metnin yanı sıra, sanatçının pratiğindeki devamlılıklara ve pratiğini şekillendiren yöntemlere dikkat çekerek sergiyi yorumlayan iki metin yer alıyor. *Yumuşak Karnı Deşmek ve Sınırsız Bir Tenin Kıvrımlarına Bakmak* başlıklı metninde Alper Turan, Öztat'ın sürecine yön veren "kıvrım" fikriyle yol olarak sergiye nüfuz ediyor. Öztat'ın pratiğinde yüzey ve hacim; mahrem ve kamusal; yaşanmış deneyim ve bunun tezahürleri arasındaki ilişkilere çeşitli açılardan yaklaşıyor. Lara Fresko Madra ise, *Tarihin Yükü* başlıklı metninde, İz Öztat ve Zişan'ın 2010 yılında beri devam eden işbirliğine ve Öztat'ın suyu merkezine alan yapıtlarına yakından bakıyor. Öztat'ın pratiğinde önerdiği karmaşık zamansallığa ve resmi tarih anlatılarını sorunsallaştıran yöntemlere dikkat çekiyor. Sanatçının *Yumuşak Karın* sergisinde tekrar ele aldığı Tuna Nehrinin, 2014 yılında *Bir Nehir Adası Teşkil Edebilmek* adlı yayında ve sergide ilk ortaya çıktığı ana odaklanarak metnini tamamlıyor.







# Ripping up the Underbelly and Looking at the Folds of a Boundless Skin

Alper Turan

A: What are you doing?  
İ: I am doing art.<sup>1</sup>

## I. putting a body out there

Searching for linearity and coherence in her practice, falling into the *professional deformation* of a lazy curator who wants to have a one-liner to grasp and some canons to think with, one day, I questioned İz's material and formal divarications.<sup>2</sup> At that time, she was working on her homage text to Füsün Onur and she came to where we met from Eminönü with bags full of blue tulle to figure out Onur's usage of them - she was to experiment with the material, to bodily communicate with Onur, to become her first and then the tulle itself. İz responded to me by pointing out the immense varieties in Füsün Onur's oeuvre which was, with overt misogyny, compared to "a dowry chest opening and closing."<sup>3</sup> Now in the *Underbelly* exhibition, İz Öztat, opens and closes her own dowry chest. With a manifold of materials from tulle and intestine to brass and words on the wall; the exhibition folds, unfolds, and refolds a *body* that resists a fixed narrative,

short-cut compartmentalization, a shallow coherence. İz creates a self-referential universe claiming and celebrating the third dimensions that are configured within self-mythologies, not in a self-indulgent way but while constantly problematizing the myths of selves. Unlike her previous exhibitions stating primarily political proposals quoting from private practices, *Underbelly* comes different. This time, not the individual artworks, but the very act of putting her work out there, a work growing out of the visceral (auto)biography is a political statement.

Despite her resistance to creating a spatial narrative, there's a palpable tension in İz's *Underbelly*, an attempt to hold the space with a narrative. The convoluted, sporadically broken red latitude is folded in the space and circulates the room as a blood river, a damaged vein, a loaded faultline. This is *Danube as Biography: Reduced and Simplified* (2023); taken, reduced and enlarged from a map view of the river found in Zişan's archive, bringing her exile route back to Istanbul. Zişan, who was forced to leave Istanbul in 1915 and fled to Adakale, then Berlin, remained as an anonymous practitioner until her name has been pronounced by İz as an artist to be inserted into the avant-garde art canons. İz has been collaborating with her beyond times and spaces in the same materiality. Zişan, who loses herself in others and performs others in her own body, has been accommodated in İz's skin in the last thirteen years, who, respectively, surrenders herself easily to being surrounded. Folds of each other,

İz and Zişan, both appear to each other as historical figures, ghosts, and alter egos. Zişan gives İz the possibility to mourn and confront the past, İz gives Zişan a body to inhabit, to materialize an embodiment, and to test its limits. Abstraction of each other, they use and hold one another when they need a public face, when something *mahrem*, repressed or denied needs to be articulated out loud.

Put intrusively in proximity to Zişan's route and going as far as this red line, is the fragmented and scattered text piece, *Would you miss me if I disappeared?* (2023) applied on the wall with pencil. Written in the first-person singular, following a chronological line between 2018 and 2022, the text starts like diary entries, then comes a crescendo of tone and texture of love letters sent from one source addressed to an unrevealed or



Catastrophe | *Felaket*, Zişan, 1923 - 2016  
(From Zişan's archive | Zişan'ın arşivinden)  
Ink on paper | Kağıt üzerine mürekkep, 25 x 18 cm

unresponsive lover. These paperless letters, on the one hand, talk about almost each and every work in the exhibition produced in the last four years, put them in *personal* contexts, and detail their formations;<sup>4</sup> on the other hand, they expose rises, flies, and falls of a queer love with

concrete memories, images, obstacles. Sucked into the position of a *voyeur*, we read about the visa issues that put an ocean in between the narrator and her lover,<sup>5</sup> the narrator's psychoanalysis séances,<sup>6</sup> her consideration and ultimate refusal to be a mother,<sup>7</sup> while we circle in the exhibition space<sup>8</sup> in the vortex of

the intimate narrative. Against the blessings of legibility, this text piece complicates the possibility of any clear-cut comprehension of the work itself and the motivation behind its making. We are left wondering about the *personal* background of an already personally-performative artwork. Is this İz that we are reading? Is this her artistic statement in the form of a monologue? Is there love at work? Love, as a concept, catalyst,

and narrative is a great abstraction and opium, stands for every other thing that needs to be masked to be high and out in public. Is İz using this mask of love to convey her work through the same vein where the love flows? İz always generously shares textual accompaniments

<sup>1</sup> I met İz at the queer tango workshop during the Istanbul Pride Week in 2011, when I felt completely free for the first time in my life. This tango interpretation, which is performed by mixing the roles that are genderly-distributed in classical tango, by constantly changing partners and roles. We performed as a group of 10 to 12 people during the parade. I have no memory of dancing queer tango with İz, but she was the first person I had met whose profession was "artist." Since then we have changed many roles and collaborated on many levels.

<sup>2</sup> I asked "Why don't you do a little more of what you are already doing well?" referring to formal abstractions.

<sup>3</sup> Vasif Kortun and Erden Kosova, *Ofsıyt ama Gol, SALT/Garanti Kültür AŞ*, 2014, p. 60, first published in *Szene Türkiye: Abseits, Aber Tor!*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

<sup>4</sup> Be it İz's personal voice or a fictional character who speaks, the letters include a great amount of insights on İz Öztat's practice in general and individual artworks. From here on, I will be using this footnote space to repeat some lines from the letters to illustrate and back up my arguments.

<sup>5</sup> "The relief that comes from being overtaken by anything" sounds like the definition of surrender to me." from the work titled *Would you miss me if I disappeared?* (2023).

<sup>6</sup> "Today, I started with the knife and the needles; sharp ends and the desire to scratch the surfaces." from the work titled *Would you miss me if I disappeared?* (2023).

<sup>7</sup> "Do you have any updates on the sperm waitlist?" from the work titled *Would you miss me if I disappeared?* (2023).

<sup>8</sup> "We both know that there is no progress in longing / loss / mourning, that they are circular..." from the work titled *Would you miss me if I disappeared?* (2023).

to her material work in various forms of zines, letters, and books.<sup>9</sup> This time in the form of an artwork, *Would you miss me if I disappeared?* gives a solid account and testimony to artworks in the exhibition only to render them ambiguous while playing in the folds of fact and fiction, public and intimate, artwork and its making. In a state of suspension, we are left with the *dedikodu*<sup>10</sup> material that wraps the whole exhibition with the larger questions on the artwork, its visceral process, and its public reception.

Sharing the same wall zone but this time only a small corner and far from the red line and almost invisible love marks, İz exhibits a series of abstract works at the top end of the wall cornering the ceiling. Printed digitally, surrounded by red lino-printed frames, these are distilled images of swallows who intruded into İz's temporary studio in Berlin<sup>11</sup> upon her arrival in the city as a fresh self-exile. Just like Zişan and the narrator of the letters, İz immigrated to Berlin from Istanbul, and the swallows that came in groups for some nights in a row and circled in her studio transiently became for İz some symbol of free movement and an unburdened state - she titled the abstracted images of moving forms of swallows as *Apparitions*.

From the forms of reduction (reduced biography) to the disappearance (*Would you miss me if I disappeared?*) and to an apparition (swallows abstracted to become apparitions), these three massless wall pieces enclosing the exhibition exemplify the usual triangular operations of İz; blurry-edged workings of a

lived experience, a fictional alternative, and their epiphanies in art. One cannot say which one is what. The simplified biography in the form of a line and the letters following a lifespan of love, black and white images of swallows produced swiftly all suggest timelines in different life cycles. And all those temporal indicators, with their material ephemerality (temporary wall paint, wall text, and photocopied images) and two-dimensionality, create a compare and contrast with three-dimensional objects scattered in the exhibition space.

İz, very much intentionally, claims the third dimension in her practice over the two. She wants to be a ghost but still, she wants to have a material body. In one letter to Bige Örer, she speaks about her realization of how her works shrank into two dimensions as escalating violence on the body made it impossible to have a presence in the public sphere.<sup>12</sup> This led her to run against the grain and reclaim the volume and the depths as a queer woman and artist in Turkey. Maybe that's why, the temporary and flat pieces on the wall do not feel like they exist for themselves, on the contrary, they serve the exhibition as narrative scaffolding, with their very temporariness and inherent playfulness, dictating the context(s). Once the gallery walls are painted back, what will happen to the other artworks, the objects with volume and depth? Will an object, which is a product of lived experience, fictional restoration, and artistic research, survive once these narratives collapse? If the artworks are parts of the artist's body, will they continue living when the body is mutilated?

Defining public space and its protocols through her exhibitions is a recurring mode for İz. One may always argue if an exhibition in an exhibition space is a public realm, and if so, how is the public in space different from the one on the street; but putting a statement in form out there and taking up space is always a political act. İz builds up artistic presentations that are projecting her microsocieties (for example, in collaborative works, contracts between all parties involved are exhibited alongside the "work"), using models of intimate interpersonal practices (for example, in her *Suspended* (2019) exhibition, she proposed consensually negotiating the loss of agency in society with masochist subjugation to a master), using the exhibition platform in an exhibitionist way (for example, she creates objects of fetishes, she sets-up scenes of confession, she proclaims and announces certain taboos). In *Suspended*, İz exhibited within an allegory only acts and objects of BDSM practice as the political proposal, by leaving her personal visceral reference out, somehow obscuring that BDSM's political stance actually originated from its intimate transgression. Now in her *Underbelly* display, she is exhibiting the visceral details of a queer romance while investigating the political promises and potentials of constructing this intimate story (independent of fact or fiction condition) under the gaze of a public audience. In the exhibition, there are moments of dance and crash of public and intimate.

The loving and longing objects made out of caring and soft materials coming from the haptic process are interrogated on cold psychoanalytic sofas if not behind a confession screen and confronted with the galvanized and raw security barriers, emptied out but still uptight. Police on the street. Police between

the sheets. Can you really love someone softly when there are sharp ends? Can the voice of a broken heart be the voice of the repressed? The one who is being violated, rendered inutile, speechless.

## II. folding, unfolding, and scattering

An image is calling me when I try to imagine İz doing art in which she is sitting on a vast, infinite skin. She tests her skin, she experiences everything haptically, communicates with everything through her skin, puts everything in her envelope, and cuts it too while scratching its surface. Skin, for Anzieu, is a psychic envelope, where the ego is formed, the body's largest sensory organ, the body's border, limiting membrane which is always in interaction with the world. The first boundary an infant has to come to terms with is to understand where the self is being contained and separated from the other.<sup>13</sup> İz's skin is where she internalizes things, she receives and filters stimuli, deciphers, and records words, things, and bodies, and eventually externalizes them by piercing them out of her surface. When I imagine her making art, I see her folding the boundless skin that she has made into a flat surface with her hands, flattening all the hills, bringing all the hierarchies to one level, turning everything into the skin, and every now and then cutting it here and there. She piles the skin on the ground and spreads it like dough. She does not wrap it like a ball of cloth but folds it one by one, and folds her own skin. Each layer creates another topography, each overlapping zone creates a new line of thinking. Folding - as an associative image of an act - helps me to trace the steps of İz's operation to how a manifold of percepts, affects and concepts

<sup>9</sup> Similarly, in the book titled *Haz/Cizzz [Pleasure/Sizzle]*, YKY, 2020, that consists of months-long correspondences between İz and Bige Örer, İz provides insights into her artistic research in preparation of her exhibition titled *Suspended* (2019).

<sup>10</sup> I found it important to keep gossip in Turkish here which can be literally translated as "(she) said, (she) put" giving a material presence to what's being said, usually in a third person.

<sup>11</sup> İz Öztat, "Daredevil", *m-est.org*, January 11, 2023, <https://m-est.org/2023/01/11/daredevil/>.

<sup>12</sup> Bige Örer and İz Öztat, *Haz/Cizzz [Pleasure/Sizzle]*, YKY, 2020, p. 84. (my translation)

<sup>13</sup> Didier Anzieu and Naomi Segal. *The Skin-ego: A New Translation by Naomi Segal*, Routledge, 2018.

### Askıda Adlı Sahne İçin Kontrat

İşbu "Askıda Adlı Sahne İçin Kontrat" ("Kontrat" olarak anılacaktır), aşağıdaki taraflar arasında 25.04.2019 tarihinde akdedilmiştir.

- Ann Antidote ("Hükmeden" olarak anılacaktır.)
- İz Öztat ("İtaat Eden" olarak anılacaktır.)
- Ali Taptık ("Gözetleyen" olarak anılacaktır.)

İşbu Kontrat'da Hükmeden, İtaat Eden ve Gözetleyen ayrı ayrı "Taraflar" ve birlikte "Taraflar" olarak anılacaktır.

Bu Kontrat ile tanımlanan sahne bedensel bir deneyim ortaya koyar. Taraflar, rızaya dayalı güç değişiminin etik imkanlarını araştırmak için bir araya gelir. Güçle olan ilişkilerini kişisel hikayeleri, tarihsel bağlam ve içinde yaşadıkları kültürle ilişkilendirerek müzakere ederler.

Hükmeden bağlar. İtaat Eden bağlanır. Gözetleyen kayda geçirir.

Hükmeden, "The Strange Life of Savages" [Yabanların Garip Hayatı] manifestosunda, kolektif çalışmalarının ortak paydasını "ütopyalar, seks-pozitif yaklaşım, bağlama, çok aşkıllık, dayanışma ile oluşturulan kolektifler, tüm bilinçli ve rızaya dayalı hayat tarzları, kimlikler ve seçimlerin özgürce ifade edilmesi" olarak tanımlar. Kontrat ile tarif edilen bağlama ve askıya alma sahnesinde kendi rızasıyla aldığı Hükmeden rolünü, bu tavır ile devamlılık içinde icra eder.

İtaat Eden, ifade özgürlüğünün askıya alınması ile deneyimlediği iradesiz bir beden olma duyumunu araştırır. İtaat Eden'in bedeni, kendi rızasıyla Hükmeden tarafından sarılır, bağlanır ve askıya alınır. Kefen, kundak, fetiş ve sansür çağrışımlarıyla, İtaat Eden'in bedenini saran parşömen sürece dahil edilir. Askıya almada fetus pozisyonu tercih edilir.

Kontrat'da dinamikleri belirlenen sahne, Gözetleyen tarafından kayda geçirilir. Gözetleyen, emeğini, İz Öztat'ın *Bıçak Üçgen* (2018) işinin sanatçı kopyası ile takas ederek *Askıda* adlı videonun üretimini mümkün kılar.

Kontrat ile belirlenen sahnenin kayıtlarından kurgulanan ve Hükmeden ile İtaat Eden'in ortak işi olan *Askıda* adlı video, 3+2 (sanatçı kopyaları) olarak edisyonlanır.

Müelliflerinin fikir birliği ile onayladığı bağlamlarda, üretimini belirleyen koşulları içeren bu kontrat ile birlikte gösterilir.

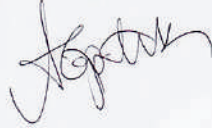
İz Öztat



Ann Antidote



Ali Taptık



### Contract for The Scene Titled *Suspended*

Hereby "Contract for the scene *Suspended*" (hereinafter to be shortly referred to as the "Contract") has been signed between the parties on April 25, 2019.

- Ann Antidote (hereinafter to be shortly referred to as the "The Dominant")
- İz Öztat (hereinafter to be shortly referred to as the "The Submissive")
- Ali Taptık (hereinafter to be shortly referred to as the "The Voyeur")

Hereby in this Contract, The Dominant, The Submissive, and The Voyeur will each be referred to as a "Party" and collectively, they will be referred to as "Parties".

The scene described by this Contract reveals a bodily experience. The parties come together to explore the ethical possibilities of consensual power exchange and negotiate their relationship to power through their personal narratives, the historic and cultural contexts in which they live in.

The Dominant ties. The Submissive is tied. The Voyeur records.

The Dominant, in their manifesto "The Strange Life of Savages", defines the common denominator of their work as: "utopias, sex-positiveness, bondage, polyamory, solidarity, communities, and the free expression of all conscious and consensual lifestyles, identities and choices." In the bondage and suspension scene described in the Contract, they take on The Dominant role to carry it out in accordance with the attitude stated above.

The Submissive explores being a body without agency as freedom of expression is suspended in the public sphere. The Submissive consents to her body being wrapped, tied, and suspended by The Dominant. The parchment, wrapped around The Submissive's body by The Dominant, is included in the process with the connotations of shroud, swaddle, fetish and censorship. The fetal position is preferred in the act of suspension.

This scene—dynamics of which are defined by this Contract—is recorded by The Voyeur. The Voyeur makes the production of the video titled *Suspended* possible, by bartering their labor in exchange for the artist's copy of İz Öztat's work *Knife Triangle* (2018).

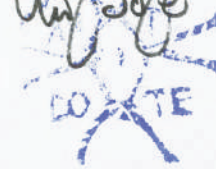
The video titled *Suspended*, a work by The Dominant and The Submissive, is edited from the recordings of the scene described by the Contract and is editioned 3+2 (artists' proof).

It is exhibited alongside this Contract, which includes the conditions of its production, in contexts that are agreed upon by the authors.

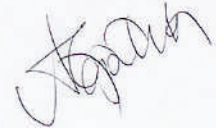
İz Öztat



Ann Antidote



Ali Taptık



come together, how different temporalities crash, how her work is always a surface carrying and projecting long lineages and topographies in different dimensions, how the repressed returns, how skin transmits information and how it dissolves and drips.

İz unfolds her parchment and goes through previous chapters, and lives of early works: an image from her past video can haunt a new solo, or she can tell the background or flipside of an already told story. *Underbelly*, likewise, is a fold of *Boo Boo*, a body of work that seeks to imagine the love affair between Zişan and Vita Sackville-West, who meet in Istanbul, in 1913. Zişan works at the photography studio where they spend time, imagining each other in the representations they produce, getting to know each other's desires, and documenting their love.<sup>14</sup> İz, for the first time, appearing as Zişan, and Ra, in disguise of Vita, in this staged story, "constructed their own selves in relation to each other in the experience of love, which they built as a field of research."<sup>15</sup> While this project was many things at once, it was important to see how İz was practicing, rehearsing, or playing and ultimately exhibiting the ecstatic experiences where she plunged herself. Letting her body be bonded, possessed in *Suspended*, and practicing love in *Boo Boo* were the aspirations to lose herself in something larger. Much larger.

Embodying the very act of folding the vastness of a skin-like surface, İz forms her own *Oceanic Feeling* (2022) with a bulk of

blue tulle inherited from Füsün Onur and trapped by a fishnet. Very heartbreakingly. As a psychoanalytical concept, in Nurdan Gürbilek's definition, oceanic feeling is "a dream of completeness that can be associated with (the mother, or any figure who leaves after evoking a sense of eternity) one's first narcissistic experience."<sup>16</sup> For Freud, this aspiration to return is called the death drive and also induces a primordial desire to go back to an inorganic state where there are no boundaries between self and anything else.<sup>17</sup> An oceanic skin. Continuity. A continuous body. Masterpiece and autoportrait of İz (she said so) embodying everything İz expects from a sculpture: a form that needs no outer structure, *can't be fixed and can't hold themselves*,<sup>18</sup> whose flesh is porous, whose volume is not intimidating, and the gesture it resonates is soft. In the realization of its impossibility, İz cuts the ocean, separates herself from it, folds her own share, and asserts its volume.

For Deleuze, the fold is a conceptual force that blurs the pushes and pulls of subjectivity, such as interiority and exteriority, appearance and essence, and surface and depth. For him, fold announces that the inside is nothing more than a fold of the outside,<sup>19</sup> and subjectivization, just like any topology, is created by folding inner and outer spaces onto each other. Deleuze borrows the fold from the readings of Leibniz and the baroque. For Leibniz, plurality happens only "when bodies are understood to be folded rather than

divided."<sup>20</sup> Subject envelops the world and it envelops the subject, we fold in the world while the world folds into us. The whole world, one continuous body, is fluid; but folded in different ways, without any loss of continuity. Fold is already a study concept<sup>21</sup> for İz in her recent body of works, some of them are presented in *Underbelly*. For İz, fold opens terrains to reckon on the relationship between surface and volume, the uncertainty of what is inside and outside; folds have the potential to become holes and have the curved movement from inflection to inclusion.<sup>22</sup> Folds also organize the forms for her queer desire that are sometimes haunting her, sometimes she is running after.

*Dead Reckoning to Her Folds* is the title for İz's new chapter researching queer desire through sculptural forms. In Berlin, following Etel Adnan and Audre Lorde, whose love for women was articulated via encounters with sculpted female forms, İz "flounders in the city, searching for three-dimensional representations of the female body that will reveal (her) own story of queer desire, longing, and exile."<sup>23</sup> The founder of art history, whose queer sexuality was recognized by his contemporaries and potentially led to his being murdered in the 18<sup>th</sup> century, Johann Joachim Winckelmann, after studying anatomy, spent years observing, desiring, and depicting Greek sculpture with blatant homoeroticism, which asserted for the first time male nude

as an object of desire for again a (male) gaze. His desire for the male body transformed his writings into libidinal and somaesthetic studies; his libidinal energy transformed the whole art-making and its historicization. İz is not as lucky as Winckelmann nor Etel Adnan and Audre Lorde in finding a sculpture she can project her desire onto, this's how she made her own sculptures that are respectively her libidinal and somaesthetic studies. The tiniest fold in the exhibition is *Folds of Her Absence*, a pinch of a surface taken as a souvenir, a piece of skin ripped out of a lover, a gestural archive of someone lost. Or İz's humble response to grandiose public sculptures of the men she has to expose herself in her quest for her own *muse*. No meat, no flesh, no presence, just folds of skin.

İz makes sculptures that she desires - almost never in human resemblance - but more like fetish objects that are removed from the phallic economy and not in search of a fixed object to be replaced and more as a displacement of the sexual object from one to another "being caught up in a metonymic chain of equivalences."<sup>24</sup> Skins are her fetish objects, for example.<sup>25</sup>

Skin is a recurring material for İz, she not only uses her own skin to process things, but she also uses parchment, intestine casing, wool, and *Underbelly*, a proposal of self-disembowelment itself, is her first display of

<sup>14</sup> From the work description for *Boo Boo* written by İz Öztat, 2022.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayıncılık, 2004, p.114.

<sup>17</sup> Rebecca A. Reynolds, *Freud after Bataille: Death, Dissolution and the 'Oceanic' Feeling*, Diss. University of Essex, 2019.

<sup>18</sup> İz Öztat, "Daredevil", *m-est.org*, January 11, 2023, <https://m-est.org/2023/01/11/daredevil/>.

<sup>19</sup> "Deleuze gives us Foucault's vivid illustration of this relation - the Renaissance madman, who, in being put to sea in a ship becomes a passenger, or 'prisoner' in the interior of the exterior - the fold of the sea." Simon Sullivan, "The Definition: The Fold", *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, 2005, pp. 102-104. Also available online at <https://www.simonosullivan.net/articles/deleuze-dictionary.pdf>.

<sup>20</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *A Sämtliche Schriften und Briefe* (Akademie-Ausgabe), Akademie Verlag, 1923, as cited in Mogens Løerke, "Four Things Deleuze Learned from Leibniz." *Deleuze and the Fold: A Critical Reader*, 2010, pp. 25-45.

<sup>21</sup> "Being surrounded by your folds"; "...daring to take hold of the knives hiding in our folds, digging into our I's, falling deep..."; "I am slowly detailing the conceptual bearings of the next body of work around (auto)biography / fiction, navigation, folds, sculpture, desire, rage."; "I think about the relationship between surface and volume, the uncertainty of what is inside and outside, folds becoming holes, the movement from inflection to inclusion..." from the work titled *Would you miss me if I disappeared?* (2023).

<sup>22</sup> From e-mail correspondence and from the work titled *Would you miss me if I disappeared?* (2023).

<sup>23</sup> İz Öztat, "Daredevil", *m-est.org*, January 11, 2023, <https://m-est.org/2023/01/11/daredevil/>.

<sup>24</sup> Maria Walsh, *Art and Psychoanalysis*, Bloomsbury Publishing, 2012, p. 39.

<sup>25</sup> İz Öztat, "Daredevil", *m-est.org*, January 11, 2023, <https://m-est.org/2023/01/11/daredevil/>.

the three animal materials together. In her text, *Daredevil*, she asks, “Intestine casing, then parchment, now wool; is it always the same animal that I am using and abusing? Am I that animal?”<sup>26</sup> Undeniably, BDSM practices informed İz’s aesthetics, especially masochism corresponding to her desire to be punished, and she reproduces tools to be used to punish her, knives to scratch the surface of her own skin. The first object she produced for the



Triangular Knife | *Bıçak Üçgen*. İz Öztat. 2018  
Stainless steel | Paslanmaz çelik, 8 x 8 x 0.3 cm  
Photograph | Fotoğraf: Operation Room

*Suspended* exhibition, *Triangular Knife* (2018) epitomizes the formal motivation of her tools for pain and pleasure, it is *a form that requires you to cut yourself as you cut out*.<sup>27</sup>

I don’t know if there is any art that can come into existence without any pain, but İz pries the pain loose; she opens new wounds so that she can look into them, at the form of the cut, the trace of blood pouring out of a wound, the crust’s shadow or, its materiality. Speaking

the language of art, practice is often used interchangeably with the (body of) work; in a way that an object becomes its own making, thus whatever the practice, so to say the way of doing things, solidifies in the thing itself. In her body (of) work, İz practices and reworks the pain. She calls a ghost to confront the genocide in her body, she lets herself be rendered with no agency, she reenacts the political domination on her body; she dives into thousand pages long love letters to appropriate the voice of a broken heart, she uses needles to keep things together but also to pierce her own skin while doing it.

In its most simplistic understanding, an organized and negotiated “escape from self”, masochistic fantasies consist of “becoming someone else or un-becoming someone.”<sup>28</sup> Self-shattering releases the tension of the disciplinary regulations. For Bersani, masochistic self-shattering has a destructive impact on the ego, and the subject “momentarily plunges” into powerlessness with “ecstatic suffering” as constitutive of sexual pleasure in which the self is momentarily demolished.<sup>29</sup> Tracing the ways in which aesthetic experience can be “a perpetuation and replicative elaboration” of self-shattering, Bersani looks at decomposition of forms and antinarrative impulses that make formal intelligibility and coherence impossible.<sup>30</sup> Along the same lines, İz’s self-scattering through her works share the same motivation of decomposing her selves, fragmenting them, rendering them almost impossible to grasp; processing every piece through her visceral and boundless skin and redistributing her sensible, a piece of her body.

She asks, “Is it possible to cope with guilt by experiencing the desire to be punished, and to externalize the pain by feeling it in the body when you obey voluntarily?”<sup>31</sup> Sometimes together with Zişan, and sometimes with other collaborators, İz’s ritualistic display of self-scattering is also a mourning practice: “Could it be that I want to be punished to ease the pain of events that I witnessed and could not mourn? Do I seek pleasure by externalizing pain with punishment, by desiring to mourn?”<sup>32</sup>

While she is searching for ways to experience her work, giving it a third dimension, a body, a depth – she is simultaneously mutilating herself to pay her debt, the debt of surviving, the debt of not being imprisoned, not being massacred, the debt of being an artist and making art.<sup>33</sup>

>> **ALPER TURAN** (b. 1993, Ankara) is a curator and writer currently based in Berlin. His curatorial practice draws from / responds to queer strategies, abstractions, embodied and libidinal knowledge productions, the projects of visibility and the potentials of invisibility, and the HIV/AIDS legacy. His research concentrates on exhibitionary moments, exhibition as intimate space and exhibitoinism. His recent curatorial projects include *Smoothing* (lines into circles) (at A Tale Of A Tub, Rotterdam, 2022); *How does the body take shape under pressure?* (at Queer Museum Vienna, 2022). He is a Ph.D. student at the College of Fine Arts in Hamburg (HFBK), and an assistant curator at Protocinema.

<sup>26</sup> *ibid.*

<sup>27</sup> Bige Örer and İz Öztat, *Haz/Cızzz [Pleasure/Sizzle]*, YKY, 2020, p. 50. (my translation)

<sup>28</sup> “(cf. Silverman’s discussion of Theodor Reik’s Moloch fantasy in Silverman 1992, 208f.)”, Volker Woltersdorff, “Masochistic Self-shattering Between Destructiveness and Productivity”, *Destruction in the Performative*, Brill, 2012, p. 134.

<sup>29</sup> Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, 1986.

<sup>30</sup> Tim Dean, “Sex and the Aesthetics of Existence”, *PMLA*, vol. 125, no. 2, 2010, pp. 387–392.

<sup>31</sup> Bige Örer and İz Öztat, *Haz/Cızzz [Pleasure/Sizzle]*, YKY, 2020, p. 75. (my translation)

<sup>32</sup> *ibid.* p. 40.

<sup>33</sup> Speaking of the desire to be boundless, I want to close this text by acknowledging another question of boundary this text brought up in its making. As a mentor, comrade, colleague, it is hard for me to detect where İz’s words, interests, desires end and where mine begins. It’s hard to say which sentence is her body filtered by my body, which one is my body formed by hers.

# Yumuşak Karni Deşmek ve Sınırsız Bir Tenin Kıvrımlarına Bakmak

Alper Turan

A: Ne yapıyorsun?  
İ: Sanat.<sup>1</sup>

## I. bir bedeni ortaya koymak

Bir gün sanat tarihsel kanonlara paralel, tek cümlelik tanımlarla düşünme ihtiyacı hissederek tembel bir küratör gibi davranma gafletine düştüm ve biraz da *mesleki deformasyonun* etkisiyle doğrusallığın ve bütünlüğün peşine düşerek, İz'in pratiğindeki maddi ve biçimsel çatallanmaları sorguladım.<sup>2</sup> İz, bu dönemde Füsun Onur'a ithafen bir katalog metni üzerinde çalışmaktaydı ve buluşmamıza Eminönü'nden aldığı mavi tüllerle dolu torbalarla gelmişti—metnine hayat vermek için Onur'un bu malzemeyi eserlerinde nasıl kullandığını anlamaya çalışacak, deneyler yaparak Onur'la bedensel bir iletişim kurarak önce Füsun'un, sonrasında ise bir malzeme olarak tülün mevcudiyetine nüfuz etmeyi deneyecekti. İz, meca ve form sorguma Onur'un sanatsal üretimindeki çatallanmış çeşitliliğe dikkat çekerek cevap verdi, ve Onur'un pratiği için daha önce yapılmış olan "zaman zaman açılan ve daha sonra kapanan

bir çeyiz sandığı" benzetmesinde gömülü kadın düşmanlığını hatırlattı.<sup>3</sup> Şimdi İz Öztat, *Yumuşak Karni* sergisiyle kendi çeyiz sandığını açıyor ve daha sonra kapatıyor. Sergi, tül den hayvan bağırsağına, pirinçten duvarlara yazılan kelimelere uzanan bir malzeme çeşitliliğiyle katlanıyor, açılıyor ve yeniden bükülerek sabit bir anlatıya, kısayollar aracılığıyla verili kategorilere ve sığ bir devamlılığa yerleşmeye direnen yepyeni bir *beden* oluşturuyor. İz kendine dair mitolojiler içinde şekillenen, üç boyutları sahiplenen ve kutlayan, kendinden menkul bir evren yaratıyor; üstelik bunu kendine gömük ve benmerkezci bir pozisyonun değil, kendilik mitlerini devamlı olarak sorunsallaştıran bir yerden yapıyor. Mahrem üretim pratiklerini referanslasa da temelde siyasi iddialar ve önermelerde bulunmayı görev edinen daha önceki sergilerinden farklı olarak *Yumuşak Karni*, bambaşka bir oluş biçimi sergiliyor: Bu sefer yalnızca işler değil, sanatçının çok katmanlı otobiyografisinden çıkan eserleri ortaya koyma ediminin kendisi bir siyasi iddia taşıyor.

Uzamsal bir anlatı oluşturmaya direnmesine rağmen İz'in *Yumuşak Karni* sergisinde elle tutulur bir gerilim, mekânı anlatı yoluyla muhafaza etme teşebbüsü seziliyor. Mekân içinde kıvrılarak yayılan ve ara ara kesilen kırmızı enlem, sergi alanının içinde sürünerek kanlı bir nehrin akıntısı, çatlayıvermiş bir damar ya da yükünü almış bir fay hattı gibi odayı çevreliyor. *Biyografi Olarak Tuna: İndirgenmiş ve Sadeleştirilmiş* (2023) adlı bu iş, Tuna Nehri'nin Zışan'ın arşivinde bulunan

bir haritadan ödünç alınarak sadeleştirilmiş ve genişletilmiş görünümünden oluşuyor ve Zışan'ın sürgün rotasını İstanbul'a doğru geri adımlarla takip ediyor. 1915'te İstanbul'dan kaçarak önce Adakale'ye daha sonra ise Berlin'e gitmek zorunda kalan Zışan, adı İz tarafından avangard sanat kanonlarına eklenmek üzere zikredilene kadar anonim bir sanatçıydı. İz, bir süredir farklı zaman ve uzamlarda Zışan'la işbirliğini sürdürüyor. Kendini başka bedenlerde eriterek kendi bedeninde başkalarını canlandıran Zışan, yaklaşık son on üç senedir İz'in bedenini ziyaret ediyor; buna karşılık İz de mütemadiyen bu çevrelenme duygusuna kolayca teslim oluyor. Aynı katlanmış kıvrımın iki farklı yüzeyi olarak tasvir edebileceğimiz İz ve Zışan birbirlerine tarihsel figürler, hayaletler



Suspended | *Aslında*, İz Öztat, 2019  
Installation view | Yerleştirme görüntüsü, Pi Artworks İstanbul  
© Nazlı Erdemirel

ve ikincil kimlikler olarak görünür oluyorlar. Zışan, İz'e geçmişin yasını tutma ve onunla yüzleşme gücü bahsediyor, İz de karşılığında Zışan'a içinde ikamet edebileceği ve maddiyat

kazanabileceği bir beden sunarak kendi sınırlarını test etmesine olanak sağlıyor. Karşılıklı bir soyutlama sürecinde İz ve Zışan, kamusal mevcudiyete ihtiyaç duydukları her an, veyahut mahrem, bastırılmış ya da mahrum bırakılmış şeylerin açıkça ifade kazanması gerektiğinde birbirlerini kullanıyorlar. Zışan söyleyemediği şeyleri İz'e söylüyor, İz gösteremediklerini Zışan'a göstertiyor.

Zışan'ın kaçış yolunu gösteren haritaya neredeyse mütecaviz bir yakınlıkta yerleşerek bu kırmızı çizginin varış noktasına uzanan çok parçalı, dağınık ve metinsel bir iş olan *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* (2023) duvara kurşun kalemle uygulanmış. Birinci tekil şahısta kaleme alınan ve 2018–2022 arası kronolojik bir tarihselliği takip eden metinler, bir günlükten alıntılar gibi başlıyor ancak daha sonra metinlerin makamı ve dokusu aşk mektuplarını andırarak yoğunlaşıyor, ilgisiz veyahut cevapsız bir sevgiliye hitaben yazıldığı duygusunu veren ifadelere dönüşüyor. Bu kağıtsız mektuplar bir taraftan sergide yer alan, geçtiğimiz dört sene içinde üretilmiş eserlerin her birine tek tek değinerek ve onları kişisel bir bağlama oturtturarak oluşum süreçlerini açığa çıkarıyor,<sup>4</sup> diğer taraftan kuir aşkın yükselişlerini, firarlarını ve düşüşlerini nesnel anılar, imgeler ve engeller aracılığıyla ortaya koyuyor. Derken bu mahrem anlatının girdabında sergi izleyicileri rolünde mekânı<sup>5</sup> turlarken röntgenciliğin çekimine kapılıyor ve anlatıcıyla sevgilisinin arasına koskoca bir okyanusu koyan vize sıkıntılarına,<sup>6</sup> anlatıcının

<sup>1</sup> İz ile 2011 senesinde hayatımda kendimi ilk defa gerçekten özgür hissettiğim bir dönemde, İstanbul Onur Haftası sırasında bir kuir tango atölyesinde tanıştım. Etkinliğe konu olan tango yorumu, klasik tangoda geleneksel toplumsal cinsiyete göre dağıtılmış rolleri devamlı olarak değişen partnerler ve roller aracılığıyla birbirine karıştırıyordu. Onur yürüyüşü sırasında bu dansı on ila on iki kişiden oluşan bir grup halinde icra etmiştik. İz ile kuir tango yaptığımı hatırlamıyorum, ancak İz, mesleği "sanatçı" olan tanıdığım ilk kişiydi. O zamandan bu yana pek çok farklı rolde birlikte çalıştık.

<sup>2</sup> Sorduğum soru, İz'in biçimsel soyutlamalarına istinaden "Neden zaten iyi yaptığın şeyi yapmaya devam etmiyorsun?" idi.

<sup>3</sup> Vasif Kortun ve Erden Kosova, *Ofsayt ama Gol*, SALT/Garanti Kültür AŞ, 2014, s. 60. İlk yayınlansı *Türkei: Abseits, Aber Tor!*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

<sup>4</sup> İşlerde okunan İz'in kendi sesi ya da dile gelmiş hayali bir karakter olsun, her şartta bu mektuplar İz Öztat'ın işlerinin geneline ya da tek tek eserlere dair son derece önemli pek çok bilgi içeriyor. Bu noktadan sonra metindeki argümanlarımı örneklemek ve ispatlamak için dipnotlarda mektuplardan bazı cümleleri alıntılacağım.

<sup>5</sup> "İkimiz de biliyoruz ki özlemde / kayıpta / yasta ilerleme yok, hepsi hep döngüsel..." *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* (2023) başlıklı yapıttan.

<sup>6</sup> "Herhangi bir şey tarafından ele geçirilmenin rahatlığı' bana teslimiyetin tanımı gibi geliyor." *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* (2023) başlıklı yapıttan.

psikanaliz seanslarına,<sup>7</sup> annelik ihtimalini değerlendirip sonunda bunu reddedişine<sup>8</sup> şahit oluyoruz. Okunur olmanın nimetlerini reddeden bu metin temelli iş, işin kendisine dair berrak bir kavrayış ihtimalini de, üretilmesinin ardındaki niyetleri de daha karmaşık kılıyor. Halihazırda şahsen-performatif bir işin *kişisel* arka planını merak ederken buluyoruz kendimizi. Okuduğumuz satırların yazarı İz'in kendisi mi? Bu metin İz'in monolog formunda sunulmuş

gibi metinsel eşlikçiler ile beraber sunar.<sup>9</sup> Bu sefer başlı başına bir iş niteliği taşıyan *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* sergideki diğer işlere dair sağlam bir anlatı ve tanıklık sunarken, diğer taraftan oyununu kurgu ve gerçekliğin, kamusal ve mahrem, sanat eseri ve üretim sürecinin geçişken kıvrımlarında kurarak işlerin hepsini muğlak bir yere taşıyor. Sergi alanında zihnen havada asılı haldeyiz; izleyiciler olarak eser, eserin ardındaki çok katmanlı süreç ve



Suspended | *Askıda*  
İz Öztat & Ann Antidote, 2019  
UHD video, 5'05"

sanatçı manifestosu mu? Yoksa tüm ipler aşkın elinde mi? Bir kavram, araç ve anlatı olarak aşk son derece kullanışlı bir soyutlama ve aynı zamanda bir tür afyon: kamusal alanda hem kafayı bulmak hem de apaçık yaşamak için örtülmesi gereken belli başlı şeylerin yerine ikame ediyor. İz bu aşk maskesini işlerini de aşkın içinden akıp gittiği damarlar aracılığıyla aktarmak için mi kullanıyor? İz, cömert bir tavırla işlerini sıklıkla dergi, mektup ve kitap

topluluklar tarafından nasıl algılandığına dair geniş kapsamlı soruların içine örülen dedikodu malzemeleriyle de başbaşa.

İz, aynı duvar yüzeyini paylaşan, ancak bahsi geçen kırmızı çizgiden ve neredeyse görülemeyecek kadar belli belirsiz aşk ısırlıklarından uzakta, tavana bitişik ufak bir köşede bir dizi soyut iş sergiliyor. Dijital baskı tekniğiyle üretilmiş ve linol baskılı çerçevelerin içinde yer alan bu imgeler, İz'in kendi kendini

<sup>7</sup> "Bugün bıçak ve iğnelerden bahsederek başladım; keskin uçlar ve yüzeyi deşme arzusu." *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* (2023) başlıklı yapıttan.

<sup>8</sup> "Sperm için yedek listedeydin, herhangi bir gelişme var mı?" *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* (2023) başlıklı yapıttan.

<sup>9</sup> Buna paralel biçimde, Bige Örer ile aylara yayılan uzun yazışmalarını bir araya getirdikleri *Haz/Cızzz* (YKY, 2020) başlıklı kitapta İz, *Askıda* (2019) sergisine hazırlık sürecindeki sanatsal araştırmalarına dair pek çok aydınlatıcı bilgi paylaşıyor.

sürgüne yolladığı Berlin'e henüz yerleştiği sırada atölyesine bir süre boyunca davetsiz misafirlik eden kırlangıç kuşlarının damıtılmış tasvirleri.<sup>10</sup> İz, aynı Zişan ve yazışmalarda karşılaştığımız isimsiz anlatıcı gibi yakın zamanda İstanbul'dan Berlin'e göçtü—ardı ardına geceler boyunca gruplar halinde atölyesini ziyaret ederek tavanında halkalar çizen kırlangıçlar da bu süreçte İz için hareket özgürlüğünün ve yüklerinden arınmış olmanın simgesi oldu. Kırlangıçların uçuşunu soyutlayan bu imgelerin adı, *Tezâhürler*.

İndirgenmiş (indirgenmiş biyografi), yok edilmiş (*Ortadan kaybolsam beni özler miydin?*) ve tezahür etmiş (kırlangıçların tezahürlere soyutlanması) bu formlar, sergiyi sarmalayan bu hacimsiz üç duvar üstü iş, İz'in üçgen oluşturan yöntemini örnekliyor: yaşanmış ve sindirilmiş tecrübeler, onların kurmaca alternatifleri ve sanatın sınırlarında vuku bulan tecelli anları. Bu operasyonlardan hangisinin duvardaki hangi işe tekabül ettiğini söylemek ise güç. Düz bir çizgi biçiminde karşımıza çıkan sadeleştirilmiş yaşamöyküsü ve bir aşk hikâyesinin seyrini takip eden yazışmalar, çabuk jestlerle üretilmiş siyah beyaz kırlangıç tasvirleri, çeşitli hayat döngülerine ait hayat çizgileri teşkil ediyor. Karşı karşıya kaldığımız zamansal göstergelerin tümü ve sergi alanında cisimleşmelerini sağlayan efemeral malzemeler (örneğin duvardan elbet bir gün silinecek boya, duvara kalemlle yazılmış metinler, fotokopilenmiş imgeler) ve bu cisimlerin iki boyutluluğu sergi alanına yayılmış diğer, üç boyutlu nesnelere karşıtlıklar oluşturuyor.

İz, son derece kasıtlı bir şekilde pratiğinde iki boyuttan ziyade üç boyutu benimsiyor. Aslında bir hayalet olmak niyetinde, ancak

gene de maddi bir bedene sahip olmak arzusunda. Bige Örer'e bir mektubunda İz, kamusal alanda bedenine karşı kast edilen toplumsal şiddet oranı arttıkça işlerinin adeta büzüşerek iki boyuta rücu ettiğini farketmişinden bahsediyor.<sup>11</sup> Bu durum İz'i, akıntıya karşı yüzerek Türkiye'de kuir bir kadın ve sanatçı olarak hacim ve derinlikleri sahiplenmeye itiyor. Belki de tam olarak bu sebepten duvarda yer alan fani ve yüzeydeki işlerin kendileri için var olmadıkları duygusuna kapılıyor; tam tersine, içlerinde barındırdıkları oyuncu tavır ve tüm geçicilikleriyle bağlam(lar)a yön vererek sergide anlatıyı ayakta tutan bir tür iskele görevi görüyorlar. Galeri duvarları önceki haline döndüğünde, bu iskele çöktüğünde, sergide yer alan, hacme ve derinliğe sahip diğer eserlere ne olacak? Yaşanmış bir tecrübenin, kurgusal bir restorasyon sürecinin ve sanatsal araştırmanın ürünü olan bir obje, etrafındaki anlatılar ortadan kalktığında gene de hayatta kalacak mı? Eğer işler sanatçının bedeninin birer parçasıysa, bedeninin kendisi tahribe uğradığında hâlen yaşıyor olacaklar mı?



Reference image for *Boo Boo and Screens Beauties in the Harem*, Sébah & Joaillier, 1880s  
Fabrizio Casaretto Collection

Uf ve Paravantar için referans görseli  
Haremde Güzeller, Sébah & Joaillier, 1880'ler  
Fabrizio Casaretto Koleksiyonundan

Sergileri aracılığıyla kamusal alanı ve kendine has protokollerini tanımlamak İz'in daha önce pek çok sefer yaptığı bir şey. Sergi mekânında gerçekleşen bir serginin esasen kamusal alanda gerçekleştiği iddiasını her zaman ortaya atabiliriz ve eğer bu önerme gerçekten doğruysa, sergi mekânını arşınlayan ziyaretçilerin sokakta gezen insanlardan herhangi bir farkı var mıdır diye de sorabiliriz; ancak bir tavra biçim kazandırarak onu kamuda ortaya koymak ve alanda yer işgal etmek, her hâlûkârda siyasi bir edim. Bu çerçevede İz, kendi idealindeki mikrotoplumların yansımaları olan sanatsal temsiller üretiyor (örneğin, işbirliğine dayalı işlerde sürece müdahil olan tarafları kapsayan kontratlar "iş"lerin yanında sergileniyor) ve bu esnada bazen mahrem kişisel ilişki modellerini kullanıyor (örneğin, *Askıda* (2019) sergisinde toplumun geneline yayıldığını gözlemlediği irade kaybıyla başa çıkabilmek için, kendisine hükmeden birine teslim olduğu süreci rızaya dayalı bir çerçevede müzakere etmesi), bazense sergi alanının kendisini teşhirci bir tavırla kullanıyor (örneğin, fetişlerini objeleştiriyor, günah çıkarma sahneleri düzenliyor, belli başlı tabuları dillendirerek onları açığa çıkarıyor). *Askıda* sergisinde İz, gücünü aslında mahrem alandaki deneyimlerden alan BDSM pratiğine dair nesne ve edimleri bir alegori çerçevesinde, siyasi bir önerme olarak ortaya koymuş, ancak bu alana kendi şahsi ve arzularına dair referansları konunun dışında tutmuştu. Şimdi *Yumuşak Karnı* teşhirinde sanatçı (gerçek veya kurmaca oluşundan bağımsız olarak) mahrem bir hikâyeyi kurgulamanın siyasi olasılıklarını ve imkânlarını araştırarak, kuir aşka dair bedende hissedilen detayları geniş bir izleyici kitlesinin dikkatli bakışlarının önüne seriyor. Sergide kamusal ve mahrem yer yer karşılıklı dans ediyor, bazense şiddetle birbirine tosluyor.

Dokunsal süreçlerin bir uzantısı olarak şefkatli, yumuşak malzemelerden üretilmiş aşk ve özlem nesnelere, günah çıkarma paravanlarının ardında veya son derece soğuk, psikanalitik divanlarda sorgulanıyor ve içleri kof olsa da dimdik duran kısıktıcı, dolaysız güvenlik bariyerleriyle önleri kesiliyor. Sokakta polis. Yatakta polis. Keskin uçlar söz konusu olduğunda birini yumuşakça sevmek mümkün mü? Kırılan bir kalbin feryadı ezilene, istismar edilene, işlevsiz ve dilsiz kılınana ses verebilir mi?

## II. katlamak, açmak, dağıtmak

İz'i sanat yaparken hayal etmeye çalıştığımda zihnimi ziyaret eden bir imge var; bu görüntüde İz engin, sonsuz bir ten üzerinde oturuyor. Tenini sınava tabi tutarak her şeyi dokunsal olarak tecrübe ediyor, etrafındaki her şeyle teni vasıtasıyla iletişim kuruyor ve daha sonra her şeyi zarfının içine yerleştirerek bir yandan yüzeyini kazırken, bir yandan onu kesiyor. Deri, Fransız psikanalitik Anzieu'ya göre ruhani bir zarf; beden bu en büyük duyusal organının mazrufu ise ego ve dış çeperleri, yani bedeni sınırlandıran zarf, mütemediyen dış dünyaya iletişim halinde. Yeni doğmuş bir bebeğin hayatta sınırlanmış ilk sınır, benliğinin ne ile çevrelendiği ve "öteki" ile nerede ayrıştığı.<sup>12</sup> İz'in derisi de şeyleri içselleştirmesine, dış uyaranları içeri kabul etmesine ve filtrelemesine, kelimeleri, şeyleri, bedenleri kaydetmesine ve son kertede yüzeyinden çekerek çıkartmasına olanak tanıyor. Onu sanat yaparken hayal etmeye çalıştığımda, elleriyle düz bir yüzey haline getirdiği sınırsız derisini katladığını, tüm engbeleri pürüzsüz hale getirdiğini, karşılaştığı hiyerarşileri tek düzeyde birleştirdiğini, sonunda

her şeyi deriyi dönüştürdüğünü ve bazen de belli yerleri kestiğini görüyorum. Deriyi yerde bir öbek haline getiriyor ve sonrasında aynı bir hamur gibi açıyor. Onu bir kumaş gibi tortop yapmıyor, aksine kendi derisini teker teker katlıyor. Her katman ayrı bir topoğrafya ortaya çıkarıyor, her kesişen alan yeni bir düşünce alanı teşkil ediyor. Çağırışmı bir imge olarak katlama edimi İz'in pek çok algıyı, duygulanımı ve olguyu birleştirdiği, farklı zamansallıkları buluşturduğu, köklü soy ağaçlarını ve coğrafyaları farklı düzlemlerde omuzladığı ve yansıttığı faaliyetlerini kavramama ve takip etmeme olanak sağlıyor, böylece bastırılmış olanın dönüşüne, derinin bilgiyi nasıl ilettiğine, çözüldürdüğüne ve damla damla akıttığına dair başka bir perspektife sahip oluyorum.

İz böylece parşömenini yere seriyor ve hikâyenin önceki bölümlerini, erken dönem işlerinin yaşamlarını yeniden gözden geçiriyor: geçmişindeki bir imge yepyeni bir kişisel sergiye musallat olabiliyor, daha önce aktardığı bir hikâyenin arka planını ya da bir diğer çehresini açığa çıkarabiliyor. Aynı şekilde *Yumuşak Karnı*, Zişan ve Vita Sackville-West'in 1913'te İstanbul'da tanıştıktan sonra yaşadığı aşkı hayal etmeyi amaçlayan *Uf* adlı bir dizi işin yeniden katlanmış hali. Bu anlatıda Zişan'ın çalıştığı fotoğraf stüdyosunda vakit geçirerek ürettikleri temsillerde kendilerini kurgularken, birbirlerinin arzularını tanıyıp aşklarını belgeliyorlar.<sup>13</sup> Bu sahnelenen öyküde İz ilk defa Zişan olarak tezahür ediyor, Ra ise Vita kılığına giriyor; "birbirleriyle ilişki içinde kendi benliklerini kurdukları aşk deneyimini bir araştırma sahası olarak" yapılandırıyorlar.<sup>14</sup> Bu proje aynı anda

pek çok farklı şey olsa da, İz'in içine daldığı mest edici tecrübelerle nasıl hazırlandığını, prova yaptığını, oynadığını ve onları son aşamada sergiye nasıl taşıdığını görmek ayrı bir önem taşıyor. *Askıda* için bedeninin bağlanmasına ve ele geçirilmesine izin veriyor ve *Uf*'ta yaşayan bir aşkı icra etmek İz, büyük, çok büyük, hatta engin bir şeye kapılıp onun içinde kaybolmak istiyor.

İz, teni andıran bir yüzeyin enginliklerini katlama edimini cisimleştirerek Füsün Onur'dan kendisine miras mavi tül öbeğini bir balık ağında tutsak ederek kendi özel *Okyanusvari Duygu'sunu* (2022) ortaya çıkarıyor. Psikanalitik bir kavram olan okyanusvari duygu, Nurdan Gürbilek'in tasvirleriyle, "insanın ilk narsisistik deneyimiyle (anneyle ya da insanın içinde bir sonsuzluk duygusu uyandırdıktan sonra çekip giden herhangi bir figürle ilişkilendirilebilecek bir tamlık hayaliyle bağlantılı."<sup>15</sup> Freud, bu geri dönüş istencini ölüm içgüdüleri olarak nitelemişti ve ona göre bu, aynı zamanda benlik ve diğer şeyler arasında hiçbir sınırın bulunmadığı, inorganik duruma ilkel bir dönüş isteği uyandırıyor.<sup>16</sup> Okyanusvari bir ten. Devamlılık. Süregiden bir beden. İz'in (aktardığına göre) bu iş kendisinin başyapıtı ve otoportresi, onun bir heykelden beklediği her şeyi cisimleştiriyor: dışsal bir yapıya ihtiyaç duymayan, *sabitlenemeyen ve kendini zaptetmeyen*<sup>17</sup>, eti geçirgen, hacmi tehditkar olmayan, etrafa yumuşak bir jest yaymakla mükellef bir biçim. İz, okyanusu kesip ayırmayı bunun imkânsızlığını pekala kabul ederek başarıyor, daha sonra kendisini de ondan ayırıyor ve kendi payını katlayarak tüm hacmini olumluyor.

<sup>12</sup> Didier Anzieu ve Naomi Segal. *The Skin-ego: A New Translation by Naomi Segal*, Routledge, 2018.

<sup>13</sup> İz Öztat'ın *Uf* (2022) başlıklı iş için yazdığı açıklamadan.

<sup>14</sup> a.g.e.

<sup>15</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayıncılık, 2004, s.114.

<sup>16</sup> Rebecca A. Reynolds, *Freud after Bataille: Death, Dissolution and the 'Oceanic' Feeling*, Tez çalışması, University of Essex, 2019.

<sup>17</sup> İz Öztat, "Gözü Kara", SAHA, 2023, <https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/m-estorg-iz-oztat>.



### Contract for the Process Titled *Boo Boo*

Hereby "Contract for the Process Titled *Boo Boo*" has been shaped in a process spanning five months and is signed between Iz and Ra on 05.20.2022. Iz and Ra will be referred to individually as the "party" and together as the "parties".

In the love story, which begins as Zişan and Vita meet in a photography studio in 1913 and ends as Vita leaves Istanbul, the parties situate themselves as Zişan and Vita, as well as Iz and Ra. They construct the experience of love between two subjects, whose assigned genders are female, as a field of research. The site of the research is the improvisation process that takes place in the studio. The recording of the improvisation process is edited to culminate in artworks that are co-authored by the parties. The relationship between the parties is determined by the consensual framework outlined below.

In the improvisation process, there is no physical contact between the parties. The interaction is mediated by objects.

In the process, which includes negotiation of assigned roles; imitation and re-enactment of existing representations; evocation of past experiences and unconscious associations; exploration of sexual orientations that invent pleasure, the parties take on various and changing roles.

In case of triggering situations for one of the parties, the process is stopped by uttering the determined safe word.

The power dynamics formed in the process are negotiated. If either party aspires to a position in which they dominate or surrender, they assume the responsibilities that come with these roles; they provide the necessary safe space, taking into account the needs of the other party.

After the improvisation processes, the parties talk about the feelings that emerge and shoulder them together.

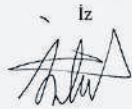
The recording of the process is interpreted as artworks in various mediums necessitated by the contexts in which they are displayed. The images approved by both parties are included in the artworks.


The parties decide together in which contexts the works produced will be exhibited. In the event of the death of one of the parties, artworks are disseminated in contexts deemed appropriate by the surviving Party.

This contract accompanies the display of all artworks produced from the recordings of the process.

In the continuation of the process, if there are other questions that have not yet surfaced and decisions that need to be made jointly, action is taken by adhering to the principles determined under the contract. If necessary, the scope of the contract is extended.

The parties may request that the framework determined by the contract be changed in line with their needs.

Iz  


Ra  


### *Uf* Adlı Süreç İçin Kontrat

İşbu "*Uf* Adlı Süreç İçin Kontrat" beş aya yayılan bir süreçte şekillenip İz ve Ra arasında 20.05.2022 tarihinde akdedilmiştir. İz ve Ra ayrı ayrı "taraf" ve birlikte "taraf" olarak anılacaktır.

Zişan ve Vita'nın 1913 yılında bir fotoğraf stüdyosunda karşılaşmaları ile başlayan ve Vita'nın İstanbul'dan ayrılmasıyla sonlanan aşk hikâyesinin içine taraflar, hem Zişan ve Vita hem de İz ve Ra olarak yerleşirler. Atanmış cinsiyeti kadın olan iki öznenin aşk deneyimini bir araştırma sahası olarak yapılandırdılar. Stüdyoda vuku bulan doğaçlama süreç, araştırmanın gerçekleştiği alandır. Doğaçlama sürecin kaydı kurgulanarak tarafların ortak müellifi olduğu yapıtlara dönüştür. Taraflar arasındaki ilişkiyi, oluşturdukları rızaya dayalı çerçeve belirler.

Doğaçlama süreçte, taraflar arasında tensel temas olmaz. Etkileşime nesnelere aracılık eder.

Atanan rollerin müzakeresini; var olan temsillerin taklit edilmesini ve yeniden canlandırılmasını; geçmiş deneyimlerin ve bilinçdışından çağrışımların hortlamasını; hazzı icat eden cinsel yönelimlerin araştırılmasını içeren süreçte taraflar çeşitli ve değişen roller üstlenir.

Taraflardan biri için tetikleyici durumların oluşması hâlinde, belirlenen güvenli kelime söylenerek süreç durdurulur.

Süreçte oluşan güç dinamikleri müzakere edilir. Taraflardan biri hükmettiği veya teslim olduğu bir konumlanmayı arzularsa, bu rollerle birlikte gelen sorumlulukları üstlenir; diğer tarafın ihtiyaçlarını gözeterek gerekli güvenli alanı sağlar.

Doğaçlama süreçlerin ardından taraflar, hâletiruhiyeleri üzerine konuşurlar ve ortaya çıkanları birlikte sırtlanırlar.

Sürecin kayıtları, sergilenenleri bağlamların gerektirdiği mecalarda yapıtlara dönüşecek şekilde yorumlanır. Tarafların onayladığı görüntüler yapıtlara dahil edilir.

Üretilen yapıtların hangi bağlamlarda sergileneneğine taraflar birlikte karar verir. Taraflardan birinin vefatı hâlinde yapıtlar, hayatta olan tarafın uygun gördüğü bağlamlarda dolaşmaya girer.

Sürecin kayıtlarından üretilen tüm yapıtların gösterimine bu kontrat eşlik eder.

Sürecin devamında henüz yüzeye çıkmayan başka sorular ve ortak verilmesi gereken kararlar oluşursa, kontrat kapsamında belirlenen prensiplere bağlı kalarak eyleme geçilir; gerekirse kontratın kapsamı genişletilir.

Taraflar, kontrat ile belirlenen çerçevenin, ihtiyaçları doğrultusunda değişmesini talep edebilir.

Iz  


Ra  


Deleuze'e göre katlanma, özneliğin ikircikli doğasını, örneğin içsellik ve dışsallığı, suret ve özü, yüzeyi ve derinliği birbirine katan kavramsal bir etki: Kat yeri (yani kıvrım), içerisinin yalnızca dışarısının içe katlanmış hali olduğunu<sup>18</sup> ilan ederek, her topoloji gibi öznelleştirilmenin de iç ve dış uzamın birbirine katlanmasının sonucu olduğunu ortaya koyuyor. Deleuze, katlanma kavramını Leibniz ve barok okumalarından ödünç almıştı; Leibniz'e göre ise, çoğulluk ancak "bedenlerin ayrılmaktan ziyade katlandığı anlaşıldığında" gerçekleşebilirdi.<sup>19</sup> Özne dünyayı kapsıyor ve karşılığında dünya da özneyi: Biz dünyanın içine katlanırken, dünya da bize katlanıyor. Tüm dünya, akışkan ve süregiden tek bir beden; ancak devamlılığını yitirmeksizin, farklı farklı katmanlardan oluşuyor. Kıvrım, İz'in son senelerde ürettiği işlerinde araştırmaya devam ettiği bir kavram<sup>20</sup> ve *Yumuşak Karın* sergisinde yer alan işlerden bazıları da bu meşgaleye yakından tanıklık ediyor. İz için kıvrım, yüzey ve hacim arasındaki ilişkiyi, dahası içeride ve dışarıda olanın belirsizliğini keşfetmek için yeni alanlar açıyor; kıvrımlar hem bir deliğe dönüştürme potansiyeli taşıyor hem de söz konusu dönüşüm sırasında gözlenen bükülme devinimi, bir kapsama anı teşkil ediyor.<sup>21</sup> Kıvrımlar aynı zamanda İz'e zaman zaman musallat olan, bazense bizzat İz'in peşinden koştuğu kuir arzuyu örgütlüyor.

*Kıvrımlarına Kör Seyir*, İz'in kuir arzusunun izini heykel formları aracılığıyla sürdüğü yeni bir seri. Berlin'de yaşadığı dönemde İz, kadınlara duydukları aşkı kadın bedeninin tasvir edildiği heykeller ile yaşadıkları karşılaşmalar üzerinden ifade eden Etel Adnan ve Audre Lorde'un ayak izlerini takip ederek "özlem ve sürgün duygularıyla sarmalanmış bir arayışta, içinde kuir arzuya dair bir anlatı uyandıracak heykellerin" peşine düşüyor.<sup>22</sup> 18. Yüzyılda sanat tarihi disiplininin temellerini atan ve kuir kimliğinin çevresi tarafından keşfedilmesi yüksek ihtimalle cinayete kurban gitmesine sebep olan Alman sanat tarihçi Johann Joachim Winckelmann uzun seneler boyunca anatomi çalışmış, apaçık homoerotik öğelerle bezeli olan ve çıplak erkek bedenini bir arzu objesi olarak (erkek) bakışa ilk defa sunan Eski Yunan heykellerini gözlemlemiş, arzulamış ve tasvir etmişti. Winckelmann'ın erkek bedenine duyduğu arzu bu alanda kaleme aldığı yazıları libidinal ve somaestetik araştırmalara dönüştürmüştü, libidinal enerjisi, sanatın üretimini ve tarihselleşme sürecini bütünüyle değiştirmişti. İz'in arzusunu yöneltilecek bir heykel bulma konusunda ne Winckelmann, ne de Lorde ve Adnan kadar şanslı olmayışı, kendi libidinal ve somaestetik araştırmalarının birer ürünü niteliği taşıyan heykelleri üretmesine vesile oluyor. *Yumuşak Karın*'da yer alan en küçük kıvrım ise *Yokluğunun Kıvrımları*:

bir hatıra olarak yerinden koparılmış bir yüzey, sevgilinin teninden alınmış bir makas, kaybedilen birine dair jestüel bir arşiv olarak tanımlanabilecek bu iş, aynı zamanda İz'in kendi "ilham perisi"ni bulma yolculuğunda maruz kaldığı, erkek elinden çıkma heybetli ve tantanalı anıt heykellere verdiği bir cevap. *Yokluğunun Kıvrımları*'nda et yok, cisim yok, varlık yok; yalnızca kıvrımlardan oluşan ten var.

İz, kendi arzu duyduğu heykelleri üretiyor— neredeyse hiçbiri insan temsili olmayan bu formlar yerine ikameler üretilecek kalıcı bir nesneden ziyade, cinsel bir nesnenin bir öznenin diğerine aktığı bir yer değiştirme sürecinin "denklerden oluşan metonimik bir zincire takılması"<sup>23</sup> olarak tanımlanabilecek, geleneksel dikey ve fallik ekonomiden ayrıştırılmış fetiş nesnelere karşı çıkıyor. Mesela deri, İz için bir fetiş nesnesi.<sup>24</sup>

Deri, İz'in pratiğinde tekrar eden bir malzeme; bir şeyleri içselleştirme sürecinde kendi derisinin yanında parşömen, kuru bağırsak ve yün de kullanıyor. Bu bağlamda *Yumuşak Karın* sergisi bütünüyle bir kendini deşme teşebbüsü ve bahsi geçen üç hayvansal malzemeyi bir arada kullandığı ilk sergi. "Kullanarak istismar edip durduğum hayvan hep aynı mı? O hayvan ben miyim?"<sup>25</sup> diye soruyor İz "Gözü Kara" başlıklı metninde. BDSM pratikleri, özellikle de cezalandırılma arzusuna tekabül eden mazoşizm, İz'in estetik dünyasını kaçınılmaz biçimde renklendiriyor ve bu çerçevede cezalandırılmak ve kendi derisini çizmek için kullanılacak aletler üretiyor. *Askıda* sergisi için ürettiği ilk nesne olan

*Bıçak Üçgen* (2018), zevk ve acı için üretilen bu aletlerin biçimsel amaçlarını özetliyor: bu iş, *dışarıdakini keserken kendini de kesmeni gerektiriyor*.<sup>26</sup>

Sanatın hiç acı çekmeden ortaya çıkabilmesi mümkün mü bilmiyorum, ancak İz acıyı çekip çıkararak özgürleştiriyor; hatta yepyeni yaralar açıyor ki içine bakabilsin, kesinin biçimini, yaradan sızan kanın seyrini, kuruyan pıhtının gölgesini ya da cismaniliğini inceleyebilsin. Genelgeçer sanat dilinde sanatsal pratik, eserlerin bütünüyle eş anlamlı olarak kullanılıyor; bu şekilde kullanıldığında bir nesne kendi *oluşu* haline geliyor ve söz konusu sanatsal pratik, yani bir *yapış biçimi* ne olursa olsun yapılanın içinde yekpareleşiyor. Kendi eserlerinin bütününde İz, acıyı işliyor ve yeniden yorumluyor. Bedenine gizlenmiş soykırımla yüzleşmek için bir hayalet çağırıyor, iradesinin askıya alınmasına izin vererek bedeni üzerindeki siyasi hükümlerini yeniden canlandırıyor; kırık bir kalbin sesinden konuşabilmek için bin sayfalık aşk mektuplarına dalıyor, bir şeyleri bir arada tutabilmek için onları iğnelerle tutturuyor, ancak bu esnada kendi tenini de defalarca deliyor.

Mazoşist fanteziler en basit halleriyle dikkatle düzenlenen ve müzakere edilen "kendinden kaçış"lar olarak tanımlanabilir ve genelde "başka biri olma, veyahut mevcut kişi olmama"yı içerir.<sup>27</sup> Öz imha, cezalandırıcı kuralların gerilimini çözer. Bersani'ye göre mazoşist öz imhanın ego üzerinde yıkıcı bir etkisi olur; kendini mazoşisme maruz bırakan kişi benliğin bir anlığına yok olduğu cinsel

<sup>18</sup> "Deleuze bize Foucault'nun bu ilişkiye dair çarpıcı anlatımını aktarır - bir geminin içine tıklan Rönesans meczubunun bir yolcuya, veyahut dış yüzeyin iç yüzeyinde (denizin kıvrımları arasında) bir mahpusa dönüşmesinin öyküsüdür bu." Simon Sullivan, "The Definition: The Fold", *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, 2005, ss. 102-104. Ayrıca çevrimiçi erişim için: <https://www.simonosullivan.net/articles/deleuze-dictionary.pdf>.

<sup>19</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *A Sämtliche Schriften und Briefe* (Akademie-Ausgabe), Akademie Verlag, 1923, aktaran Mogens Lørke, "Four things Deleuze learned from Leibniz." *Deleuze and the Fold: A Critical Reader*, 2010, ss. 25-45.

<sup>20</sup> "Kıvrımlarınla çevrili olmak..."; "...kıvrımlarımızda saklanan bıçaklara el atma cesaretimizi, ben'lerimize dalışımızı, seninle derinlere düşmeyi..."; "...yavaş yavaş (oto)biyografi / kurgu, navigasyon, kıvrımlar, heykel, arzu ve öfke etrafında şekillenecek sürecin kavramsal dayanaklarını detaylandırıyorum."; "...yüzey ve hacim arasındaki ilişki, neyin içeride neyin dışarıda olduğunu belirsizliği, kıvrımların deliklere dönüşmesi, bükülmeden içermeye dönüşüm üzerine düşünüyorum..." *Ortadan kayboldum beni özlüyor müydün?* (2023) başlıklı yapıttan.

<sup>21</sup> E-mail yazışmasından ve *Ortadan kayboldum beni özlüyor müydün?* (2023) başlıklı yapıttan.

<sup>22</sup> İz Öztat, "Gözü Kara", SAHA, 2023, <https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/m-estorg-iz-oztat>.

<sup>23</sup> Maria Walsh, *Art and Psychoanalysis*, Bloomsbury Publishing, 2012, s. 39.

<sup>24</sup> İz Öztat, "Gözü Kara", SAHA, 2023, <https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/m-estorg-iz-oztat>.

<sup>25</sup> a.g.e.

<sup>26</sup> Bige Örer ve İz Öztat, *Haz/Cizzz*, YKY, 2020, s. 50.

<sup>27</sup> Silverman'ın Theodor Reik's Moloch fantezisini incelemesinden (Silverman 1992, s. 208), aktaran Volker, Woltersdorff, "Masochistic Self-shattering Between Destructiveness and Productivity", *Destruction in the Performative*, Brill, 2012, ss. 134.133-151.

hazzın hükmü altında, "mest edici acı"nın yardımıyla mutlak güçsüzlüğün "içine atılır."<sup>28</sup> Estetik tecrübelerin öz imhaya dair "çoğaltıcı ve idame ettirici birer açılım" olabildiği halleri takip ederken Bersani, okumalarında biçimsel okunurluğu ve akıcılığı imkânsız kılan biçimsel çözümlerin ve anlatı karşıtı dürtülerin peşine düşer.<sup>29</sup> Paralel bir tavırla İz de işlerine kendi benliğini bölerek paylaştırırken farklı benliklerini çözerek ayrıştırıyor ve neredeyse tamamen anlaşılmaz hale getiriyor; her parçayı kendi organik, sınırsız teni aracılığıyla işliyor ve algılarını da, bedeninin parçalarını da yeniden düzenliyor.

"Cezalandırılma arzusunu yaşayarak suçlulukla başa çıkmak, kendi rızanla itaat ettiğin durumlarda acıyı bedende hissederek dışsallaştırmak mümkün mü?"<sup>30</sup> diye soruyor İz. Bazen Zişan'la, bazense başka işbirlikçileri eşliğinde benliğini bölerek paylaştığı törensel teşhir anları, İz için aynı zamanda birer yas tutma yöntemi: "Tanıklık ettiğim ve yasını tutamadığım olayların acısını hafifletmek için cezalandırılmak istiyor olabilir miyim? Acıyı cezayla dışsallaştırarak, yas tutmayı arzularak mı arıyorum hazzı?"<sup>31</sup>

İz, işlerini duyumsamanın ve onlara üç boyut, bir beden ve derinlik kazandırmanın yollarını ararken aynı zamanda bedel ödemek için de kendini tahrip ediyor; söz konusu borç, hayatta kalmanın, mahpus ya da katledilmiş olmamanın, bir sanatçı olmanın ve sanat yapmanın bedeli.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, 1986.

<sup>29</sup> Tim Dean, "Sex and the Aesthetics of Existence", *PMLA*, cilt. 125, sayı. 2, 2010, ss. 387-392.

<sup>30</sup> Bige Örer ve İz Öztat, *Haz/Cızzz*, YKY, 2020, s. 74.

<sup>31</sup> a.g.e., s. 40.

<sup>32</sup> Sınırsızlık arzusundan bahsetmişken, bu metnin yazımında ortaya çıkan başka bir sınırsızlık sorununu beyan ederek bu metni kapatmak istiyorum. Bir mentor, yoldaş, meslektaş olarak İz'in sözlerinin, ilgilerinin, arzularının nerede bitip benimkinin nerede başladığını tespit etmem zor. Hangi cümlelerin onun bedeninin benim bedenimden süzölmüş hali olduğunu, hangisinin onun bedeni tarafından şekillenmiş benim bedenim olduğunu kestiremiyorum.



Turkish Bath | Hamam. İz & Ra. 2022  
Pigment print on photography paper  
Fotoğraf kağıdı üzerine pigment baskı  
42.5 x 41.5 cm (framed | çerçevesiz)

>> **ALPER TURAN** (d. 1993, Ankara) Berlin ve İstanbul'da yaşayan bir küratör ve yazar. Küratöryel pratiği, queer stratejilerden, soyutlamalardan, bedensel ve libidinal bilgi üretimlerinden, görünürlük projelerinden ve görünmezlik potansiyellerinden, HIV/AIDS mirasından yararlanır/ bunlara yanıt verir. Doktora araştırması, teşhir anları, mahrem alan olarak sergi alanları ve teşhircilik üzerine yoğunlaşıyor. Yakın tarihli küratöryel projeleri arasında The Bob Dorsey Project (TIER, Berlin, 2022); Smoothing (lines into circles) (A Tale Of A Tub, Rotterdam, 2022); How does the body take shape under pressure? (Vienna Queer Museum, 2022). Hamburg Güzel Sanatlar Üniversitesinde (HFBK) PhD öğrencisi ve Protocinema'da küratör yardımcısı olarak çalışıyor.



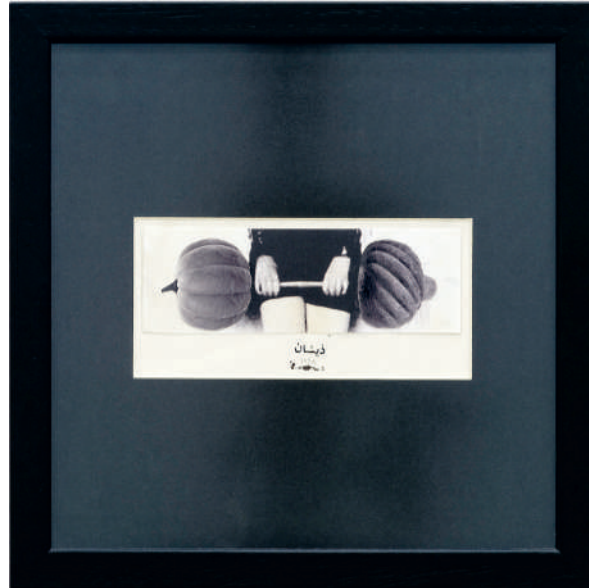
## The Weight of History

Lara Fresko Madra

My first encounter with İz Öztat's work took place in the Spring of 2012 at the Maçka Sanat Galerisi (MSG). The exhibition was part of a series of solo shows, introducing a new generation of artists. I had missed the opening and so had decided to attend an event that the artist had called a *Channeling Séance*. Artists, curators, and audiences of various generations gathered on a rainy spring day at MSG's one-of-a-kind space beneath a residential building in Maçka. The tiled walls of the gallery, installed by the architect, Mehmet Konuralp, were emblematic of the modernist era of its founding and encroached upon the white-cube aesthetic that had taken over since. This intrusion of craft or the haunting of an era past, we will come to see, was an apt set-up for what was about to transpire.

Öztat thanked the crowd who had come and proceeded to read an artistic statement from a piece of paper. Her tone, somewhat heightened, her language rather dated, it soon became clear that she had been reading a statement by the conceptualist, Füsün Onur from 1987, which Öztat had transcribed from the gallery's archive of exhibition talks and conversations. Öztat explained further that the works in the exhibition had come about, in large part, during her research among such recordings. The rest of the channeling séance would consist of listening to collages of anonymous voices. Between each sound collage Öztat had culled from these recordings and arranged according to themes, such as tradition and inheritance, modernity,

belatedness, authenticity, participants intervened and discussed what these voices were saying, almost as if they were in dialogue with people from another moment in time, perhaps even their prior selves.



Untitled (After Claude Cahun)  
*İsimsiz (Claude Cahun'un ardından)*, Zişan, 1928 - 2012  
(From Zişan's archive | Zişan'ın arşivinden)  
Photo-collage | Foto-kolaj, 25 x 25 cm (framed | çerçeveli)

A lack of heritage seemed to be a common refrain among the recordings, though writing this now sounds almost ridiculous. Indeed, how can the capital of the Byzantine and the Ottoman Empires, the historic, sedimented landscapes of Anatolia and Mesopotamia have any shortage of heritage! Instead of taking it at face value, Öztat located within this complaint something that had been rendered insensible by the hegemonic order instated by modernist nationalism. Öztat's approach to the undeniable presence that troubled immediate sensibility coalesced around a fictional character, Zişan, the specter of an Armenian womxn who would have lived almost a century before Öztat.

The experience of multiple temporalities in this channeling séance was not limited to simple ruptures and miscommunications between the generation of modernists whose voices we had access to. It also demonstrated some overlooked continuities, particularly a persistent absence and a sense of temporal belatedness that could not be named or pinned down. The exhibition itself was therefore both an archival exploration of one of the mainsprings of Turkey's history of modern art but also an assertion that the archive was not going to be sufficient to fully grasp our relation to a violent past.

Zişan made an almost hidden appearance in this exhibition through a collage that was titled *Untitled (After Claude Cahun) (1928 / 2012)*. The collage showed the cut off torso of a womxn wearing a black garment with long sleeves and shorts, holding a barbell with a pumpkin on one end and an Ottoman headdress on the other. On the floor of the gallery, among other free-floating geometric objects, was a three dimensional reproduction of this barbell, titled, *Inherited Weights (After Zişan) (2012)* from the *Posthumous Production* series (2012). The dates and artist information of the works clue the viewer into the odd, untimely relationship that these objects are borne out of: the collage by Zişan is dated 1928 whereas the reproduction by İz Öztat is dated 2012. This is one of the first instances in which Öztat conjures out of the archive a fictional encounter that cuts through time in this way. The untimely collaboration with Zişan, ongoing since 2010, has been central to Öztat's practice ever since her solo exhibition at MSG and reappears in fragments here in this exhibition just over a decade later. It is difficult to mark

the beginnings of the untimely collaboration, perhaps even harder to follow its non-linear unfolding. Throughout the past decade, Öztat has meticulously confronted the overwhelming present through the presence of multiple pasts and their aftermaths within it.

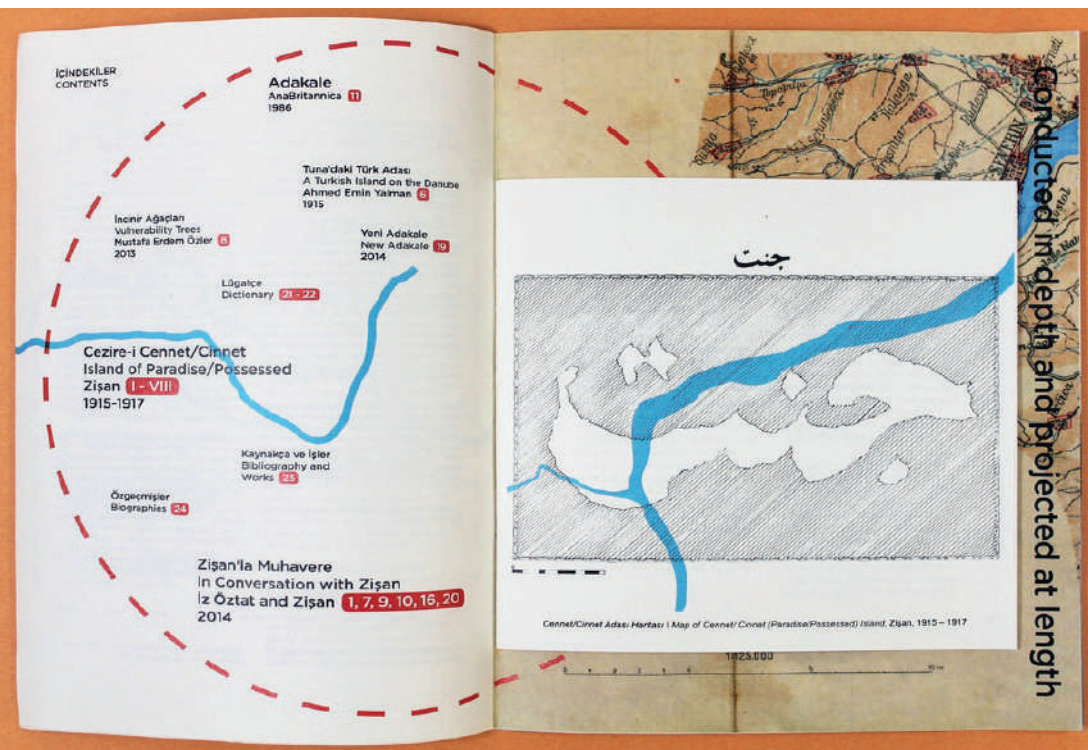
In *A Time of One's Own: Histories of Feminism in Contemporary Art*, Catherine Grant argues that "the present moment can be understood only through an intense, embodied engagement with history."<sup>1</sup> This relation is established through "a combination of archival research and personal experience."<sup>2</sup> Öztat's insistent encounters with Zişan does just that. Zişan's (auto) biography crosses the borders and eras of empires and nations, artistic movements. The heterochronic relation between archival material and personal experience thus enables short circuiting some of the deleterious effects of modern national historiography, if only to imagine what has been blocked out of our sensibility.

Relations between womxn often inform Öztat's approach to the relation between archive and experience. In earlier works, the relation between Claude Cahun (born Lucy Renee Mathilde Schwob) and her stepsister and lifelong partner Marcel Moore (born Suzanne Malherbe) informed the relation Öztat assembles with Zişan and her scattered archive. In *Would you miss me if I disappeared?* (2023), we find that the epistolary relationship between Virginia Woolf and Vita Sackville-West is distributed among Öztat's own relationships with Zişan, as well as Ra and the addressee of the letters penciled on the walls of the gallery.

Negotiating sisterhood, friendship, partnership, and co-creatorship, these relations grapple with matters of desire, creativity,

<sup>1</sup> Catherine Grant, *A Time of One's Own: Histories of Feminism in Contemporary Art*, Duke University Press, 2022, p. 4.

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 4.



Conducted in depth and projected at length  
 Bir nehir adası teşkil edebilmek, İz Öztat & Zişan, 2014  
 Artist's book | Sanatçı kitabı  
 Produced with the support of Heidelberger Kunstverein and SAHA.  
 Heidelberger Kunstverein ve SAHA desteğiyle üretilmiştir.

*Danube as Biography: Reduced and Simplified* (2023), which cuts across the gallery walls in red acrylic, carries these currents as well as the red that often marks life in Öztat's watercolors. The first appearance of the Danube in Öztat's work can be found in her continued untimely communication with Zişan in *Conducted in Depth and Projected at Length*. In this encounter, Öztat traced Zişan's path out of the Ottoman Empire in 1915, as she fled the Armenian Genocide. In *Danube: Reduced and Simplified* (2014) Öztat had extracted the cartographic representation of the river from a military map and played with its scale to cut across the booklet that accompanied the

installation and as well as across the gallery space. It appeared also as the container of the submerged island of Adakale, which inspired Zişan's imaginary island with a silhouette against the water that spells out both paradise [cennet] and possessed [cinnet], in Arabo-Persian script.

A short story attributed to Zişan titled *The Island of Paradise/Possessed*, lay at the core of *Conducted in Depth*. It begins:

I was moving along the river. The burden that I assumed would subside as I approached the source of

the water and the violence that I hoped I could escape, were making themselves felt; I was not able to avoid the haunting voices of the revenants.<sup>3</sup>

Written in Ottoman Turkish, Öztat presents Zişan's short-story entitled *Cezire-i Cennet/Cinnet* [Island of Paradise/Possessed] in latinized Turkish and English, printed side by side. The arc of the story captures a night spent on an island on the Danube while on the run, formally treading a fine line between autobiographical notes, dreamscapes, and fiction. The initial lines establish the presence of the spectral nagging of violence, motivating Öztat and Zişan alike, and emphasize their leaky presence across geographical space as well as historical time. Therefore it is not a simple exercise in confronting and recognizing a painful imperial or national history but rather its global resonances. Before the first brief paragraph ends, the narrator stops to rest and notices an island across the river:

When I stopped to rest, I noticed the island in the middle of the river. I gestured and made a deal with a boatman to take me to the island.<sup>4</sup>

The first encounter of Zişan's short story with another person on the island continues the theme of encountering the strange other. This first encounter exposes them to a ritual performed by: "Breathing into a transparent

thing, extending from a pipe placed on a copper base."<sup>5</sup> Much like the way Öztat had materialized the barbell in Zişan's earlier appearance, here too we find a representation of the object of this ritual in one of the sketches attributed to Zişan as well as in a three-dimensional object produced by Öztat in 2014. The latter object, titled *Conductor*, also appears in the 2023 exhibition *Underbelly*, and consists of a conical copper base, and a bamboo conduit that connects to a similarly tubular, yet malleable and light-weight natural casing (gut) which seems to undulate with the wind.

This ritual object, "activated with breathing" could be interpreted as a metaphor of oral communication. Breathing life into script by adding the necessary vowels to be able to voice it is a particularity of the Arabo-Persian script used in the Ottoman Empire and Turkey until 1928. This parable of *making sense* aligns with the early 20<sup>th</sup> century debate surrounding language policy in the Ottoman Empire wherein the tension between the dominance of the Arabo-Persian script, which depended on the reader's knowledge of context and interpretation, and other scripts, which used vowels to fix the meaning of linguistic signs more forcefully, was a major battleground of modernization. The narrative thus also draws a parallel between queerness in the linguistic realm as in its approach to the bodies, habits, and genders of the characters populating this fiction/island. Read in two different languages, as it is presented by Öztat, it is worth mentioning here that the narrator refers to each person (and particularly her initial interlocutor from the ritual) in the gender-neutral *o*, which is available in Turkish.

<sup>3</sup> İz Öztat, *Conducted in Depth and Projected at Length*, Heidelberger Kunstverein, 2014.

<sup>4</sup> *ibid.*

<sup>5</sup> Öztat, 2014, p. IV.

and torment. In each instance, the artist's boundedness to another or others present entryways into a cross-section of temporal relations as if time were sliced up from a different angle than we are used to. In turn, this oblique view of time reveals different ways of being, and diverse forms of relation and negotiation that survive stretches of time despite their subjugation. What Öztat's practice with Zişan established for her was and continues to be a ruptured boundary across time that allows a truer relation to the past than that provided by hegemonic historiography, often nation-centric, patriarchal, and linear. Öztat's work thus responds to the ontological state of heterochronicity by attempting to recover its sensibility.

### Water Time

If her untimely collaboration with Zişan is one strategy for doing this, another is her relation to water. The past is often represented in the form of a timeline of watershed moments, temporal markers that are defined by the primacy of an event that separates eras, positing a before and an after as well as a causal relation. Likewise, watersheds in the geographic sense denote areas that separate waters flowing to different rivers, basins, or seas. However, as much as these partitions carry an indexing function that enable spatial and narrative representation, they also obscure and dull our sensibilities to resonances across time and space. What of those rememberings and hauntings that exceed the linear and eventual constraints of the timeline? What of the great many displacements that have defined the human experience in the past centuries that cross many watersheds to safety? If watersheds are the conceptual separator, an alternative container of social formation, water

is what exceeds and connects these partitions. Water constitutes sixty percent of our bodies, seventy-one percent of the earth's surface. It is life-sustaining to both human and non-human life, itself animated yet not animate. It is what runs through time and space to exceed anthropocentric conceptions of time and the boundaries of political formations such as nations-states and the geographical formation of the watershed.

In the years following 2013, Öztat set out on several interrelated projects that followed water ways and social formations that gathered around them, culminating in the multi-part installation *Who Carries the Water* (2015) produced in collaboration with Fatma Belkis. She also introduced watercolors into her practice. An initial starting point was *Sculpture for Rainwater Harvest* (2014) which consisted of an apparatus of funnels, pipes, and a water container placed in Şişhane Park to collect rainwater. Evocative of cisterns, an architectural and infrastructural technology that collected, stored, and drained rainwater, which can be placed back to the Neolithic Levant, the installation collected 82 kilograms of rainwater over the course of 47 days. Öztat's initial watercolor series, *In the Rivers North of the Future* (2014-2017) as well as a video work *Recounting Nightmares to Running Water* (2015) based on another set of watercolors, were produced with the water Öztat had derived from this installation. The diaristic watercolors using blue, black, and red pigment became central to Öztat's practice; introducing a visual language of color, as well as the conceptual metaphor of water to articulate the overlapping, sedimenting, flowing, and spalshing heterochronicity of time. After all, even as water might seem to flow unidirectionally, it is actually alive with many, multidirectional currents: cross-currents, counter-currents, under-currents, and such.

Its English translation remains true to this use with a play on sound.

S/he introduced *hirself* to me; the name was Zındık. Without regarding me as a stranger, s/he included me in the moment and invited to sit by the object that s/he was blowing into. Seeing my confusion, without my asking, s/he told me that the ritual s/he just carried out was a tradition specific to the cezîre, or the island. *The device that s/he called the conductor, when placed in the midst of butcher's brooms<sup>6</sup> and activated with breathing, enables time travel to moments, in which time has been bent with common willpower. For a moment, I was under the impression that I ended up there through this ritual.<sup>7</sup>*

The queerness of the characters populating the island manifest not only in language, but in the fluidity of the material as well as color. Zişan writes: "[o]n the island, the genders are felt as shades of blue depending on the amount of bodily fluids. Consequently, the desire and contact among individuals is as fluid as the river's water." The tension between such shaded difference and utopian equality pervades the way the protagonist sees the citizens of the island: "everybody I saw was wearing similar

clothes, I was convinced that there was no social or racial differences among the people who lived here."<sup>8</sup>

Zişan's protagonist encounters one more ritual during their stay on the island. This one, performed alongside the island's community around "the circle of eternal return," is the basis of the second, eponymous sketch by Zişan, which depicts the device at the center of this ritual and shows it hanging from the decorative frame of a page, hooked as if with a coil. A string lowers from a thick vertical coil and separates into two threads, forming a triangle attached to two points on yet another coil, thinner and vertical, which is bent with the weights on its two ends. Reminiscent of Zişan's collage *Inherited Weights*, there are two forms on each end of the object. One, a pyramid-like structure, and another geometric shape with ten façades that we can see. The device hangs above what can only be described as rings of water, as if a stone had been thrown into it and its waves were emanating outwards, manifesting the resonance of the movement of the device above. This piece is also a formal and conceptual precursor to Öztat's later work with Ann Antidote in *Suspended* (2019), where consensual negotiation of social, sexual, and political relations become central to her practice.

The story concludes as the protagonist wakes up from her dreams the following morning and departs on a boat once more.

Moving away with the boat, I asked the name of the island. It turns out that the island is in the shape of the word

<sup>6</sup> *Ruscus aculeatus*, a Eurasian shrub-plant.

<sup>7</sup> Öztat, 2014, p. IV. Emphasis on *hirself* mine, to mark that it is not a spelling mistake but rather a queer pronoun.

<sup>8</sup> Öztat, 2014, p. VIII.

جنت, which could be read both as cennet [paradise] or as cinnet [possessed, mania] and the island was named after the script of the word. Sounds that were believed to be the manifestations of existence and the letters that represent them, play an important role in their esoteric knowledge that I unfortunately could not grasp before I left. If the cim, nun, and te letters that constitute the word were repeated all together, it was possible to protect the island from the hegemony of the nations that governed the shores of the river.<sup>9</sup>

The experience of Zişan's protagonist with the island of Paradise/Possessed cannot be restricted to allegories of coming into language or cultural encounter, however. They also present the beginnings of Öztat's inquiry into the relations between and beyond human and coming into community. Most importantly, perhaps, her invocation of their negotiability opens these relations and the temporal fabric that envelops them up to what is possible beyond the heteronormative.

>> **LARA FRESKO MADRA** is an art historian, writer, and curator with a Ph.D. from Cornell University. She is currently a postdoctoral research and teaching fellow at the Center for Human Rights and the Arts at Bard College. Next year she will be Assistant Professor and Luma Fellow at the Center for Curatorial Studies at Bard College.

<sup>9</sup> Öztat, 2014, p. XI. Emphasis my own.



Conductor | *Nâkıl*, Zişan, 1915 - 2014  
(From Zişan's archive | Zişan'ın arşivinden)  
Ink on paper | Kağıt üzerine mürekkep, 25 x 18 cm

In the care of Sibel Horada & İzel Levi Coşkun  
Sibel Horada & İzel Levi Coşkun himayesinde



## Tarihin Yüğü

Lara Fresko Madra

İz Öztat'ın işleriyle ilk karşılaşmam, 2012 ilkbaharında Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşti. Sergi, yeni nesil sanatçıları tanıtmayı amaçlayan bir dizi kişisel sergi arasında yer alıyordu. Açılışı kaçırdığım için sanatçının *Tebliğ Seansı* adını verdiği etkinliğe katılmaya karar vermiştim. Sanatçılar, küratörler ve farklı kuşaklardan izleyiciler, yağmurlu bir bahar günü Maçka Sanat Galerisi'nin bir apartmanın alt katında yer alan kendine has mekânında toplanmıştı. Mekânın mimar Mehmet Konuralp tarafından tasarlanan bej rengi seramik karolarla kaplı duvarları, galerinin kurulduğu modernist dönemin sembolü niteliğindedi ve geçen yıllar içinde



I am not Dealing with Triangle, Square and Circle  
Üçgen, Kare ve Daire ile Uğraşmıyorum, İz Öztat, 2012  
Installation view | Yerleştirme görüntüsü, Maçka Sanat Galerisi

sergi mekânlarına hakim olan beyaz küp estetiğine sessizce meydan okuyordu. Zanaatın mekândaki davetsiz misafirliğinin veyahut geçmiş bir devrin uğultulu yankılarının birazdan şahit olacağımız olay için son derece uygun bir

arka plan olduğunu yakında anlayacaktık. Öztat galeride toplanan kalabalığa teşekkür etti ve elinde tuttuğu kağıttan sanatçı beyanını okumaya koyuldu. Sanatçının hafif yüksek perdeden bir sesle okuduğu ve eski bir üslupla yazılmış metnin aslında kavramsal sanatçı Füsün Onur'un 1987'de yaptığı bir konuşmadan alıntılandığını ve metnin Öztat tarafından galerinin sergi ve sanatçı konuşmaları arşivinden çıkarıldığını kısa süre içinde öğrenecektik. Öztat, sergide yer alan işlerin çoğunun etkinlikte okuduğuna benzer kayıtlar üzerinde yaptığı araştırmalar sırasında ortaya çıktığını açıkladı. Ruh çağırma seansının geri kalanında ise isimsiz seslerden oluşan bir kolajı dinledik. Öztat'ın arşivdeki ses kayıtlarından derlediği ve gelenek, miras, modernlik, geç kalmışlık, sahicilik gibi farklı temalara göre sıraladığı her ses kolajının arasında katılımcılar araya girerek duydukları beyanları farklı nesillerden insanlarla, ve hatta kendilerinin önceki halleriyle diyaloga geçercesine tartıştılar.

Bugün böyle bir iddiayı yazıya dökmek neredeyse gülünç geliyorsa da, dinlediğimiz ses kayıtlarında sık zikredilen bir konu Türkiye'de kültürel mirasın eksikliği idi. Sahiden, Bizans ve Osmanlı İmparatorluklarının eski başkenti olan İstanbul ya da tarihsel katmanlarla örülü Anadolu ve Mezopotamya toprakları nasıl oluyordu da miras bakımından mahrum addedilebiliyordu? Öztat bu şikayetleri sorgusuz sualsiz kabul etmektense modernist milliyetçilik tarafından dikte edilen egemen düzenin görünmez kıldığı, yüzeyin hemen altında gizlenen bir gerçeğe temas etmişti: Öztat'ın seziyi ketleyip, algıyı güçleştiren bu inkâr edilemez mevcudiyete yaklaşımı Zişan adında, sanatçıdan neredeyse yüz yıl önce yaşamış Ermeni bir kadının hayaleti olduğu rivayet edilen, kurmaca bir karakterde vücut buluyordu.

Bu ruh çağırma seansında tecrübe edilen çoğul zamansallıklar sergi mekânında seslerine temas ettiğimiz modernist nesil arasında yaşanan basit kopukluklar ve iletişimsizliklerle sınırlı değildi. Sesler daha önce gözden kaçmış bazı tarihsel ilişkileri, özellikle de adı kolayca konulamayan ve tanımlanamayan zamansal bir geç kalmışlığı ve süregelen yokluğu da açıkça ortaya seriyordu. Bu anlamda sergi, hem Türkiye'de modern sanat tarihinin ana kaynaklarından biri olan Maçka Sanat Galerisi'nin arşivlerinde bir keşif gezisi hem de son derece şiddetli bir geçmişle kurduğumuz ilişkiyi kavramak için yalnızca arşivlerin yeterli olamayacağına dair bir hatırlatmaydı.

Zişan bu sergide *İsimsiz (Claude Cahun'un Ardından)* (1928 / 2012) başlıklı bir kolaj aracılığıyla neredeyse görünmez bir varlık gösteriyordu. Kolajda uzun kollu siyah bir kıyafet giymiş kadının kadraj tarafından kesilmiş gövdesi, bir ucunda balkabağı, diğer ucundaysa Osmanlı sarığı olan bir halteri tutar halde görülüyordu. Sergi mekânının zeminine bırakılmış geometrik nesnelerin yanında, Ölüm Sonrası Üretim (2012) serisinde yer alan ve kolajda görülen halterin üç boyutlu bir kopyası olan *Miras Kalan Yükler (Zişan'ın Ardından)* (2012) duruyordu. İşlerin başlıklarındaki sanatçı bilgisi ve tarihler, bu nesnelerin içinden filizlendiği kendine has, zamansız ilişkiye dair ipuçları barındırıyordu: Zişan'ın kolajı 1928 tarihliken, Öztat'ın elinden çıkan reproduksiyon 2012'de üretilmişti. Söz konusu kolaj, Öztat'ın arşivden çekip çıkararak zamanın bir tür çapraz kesitini aldığı, kurmaca bir karşılaşmanın ilk örneklerindendi. Zişan'la 2010'dan beri devam eden bu zamansız işbirliği, Öztat'ın Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşen kişisel sergisinden beri sanatçının pratiğinin

merkezinde duruyor ve bugün *Yumuşak Karın* sergisinde de parçalar halinde varlık gösteriyor. Bu zamansız işbirliğinin başlangıç noktasını kesin olarak belirlemek güçse, seneler içinde katlanarak açılan ve doğrusal olmayan gelişimini takip etmek daha da güç. Öztat'ın süregelen pratiği, ânin içindeki çoğul geçmişlerle ve onların âkîbetleri ile karşılaşarak içinde bulunduğumuz boğucu zamanla yüzleşmeye devam ediyor.

*Kendine Ait Bir Zaman: Güncel Sanatta Feminizmin Tarihleri* kitabında Catherine Grant, "içinde bulunduğumuz zamanla yüzleşmenin yegâne yönteminin tarihle yoğun ve cisimleşmiş bir çarpışma"dan<sup>1</sup> geçtiğini iddia eder; yazara göre böyle bir ilişkilene ancak "arşivsel araştırma ve kişisel tecrübelerin bir karışımı"<sup>2</sup> ile kurulabilir. Öztat'ın Zişan'la kurguladığı ısrarlı karşılaşmalar da tam olarak bunu yapıyor. Zişan'ın (oto)biyografisi farklı imparatorlukların, milletlerin ve sanat akımlarının sınırlarını aşarak modern milli tarihyazımının fena etkilerine bir tür kısa devre yapıyor ve algı alanımızdan zorla silinen olasılıkları tahayyül etmeyi amaçlıyor. Öztat'ın arşive ve yaşamış tecrübelerle yaklaşımını sıklıkla kadınlarda kurulan ilişkiler şekillendiriyor. Örneğin sanatçı Claude Cahun (doğum adı Lucy Renee Mathilde Schwob) ve üvey kızkardeşi, aynı zamanda yaşamı boyunca partneri olan Marcel Moore (doğum adı Suzanne Malherbe) arasındaki ilişki, erken çalışmalarda Öztat'ın arşiv ve Zişan arasında ördüğü bağa esin veriyor. *Ortadan kaybolsam beni özler miydin?* (2023) başlıklı işte ise Virginia Woolf ve Vita Sackville-West arasında yazışmalar üzerinden ilerleyen mahrem ilişkinin, Öztat'ın Zişan, Ra ve galeri mekânının duvarlarına elle yazılmış mektupların hitap

<sup>1</sup> Catherine Grant, *A Time of One's Own: Histories of Feminism in Contemporary Art*, Duke University Press, 2022, s. 4.

<sup>2</sup> a.g.e., s. 4.



Who Carries the Water | Will Flow Free  
Suyu Kim Taşır | Özgür Akacak  
İz Öztat & Fatma Belkis, 2015 – 2017  
Installation view, Sharjah Biennial 13  
Yerleştirme görüntüsü, 13. Sharjah Bienal

ettiği kişiyle kurduğu ilişkide yankılandığını görebilmek mümkün.

Bu ilişkiler kızkardeşliği, arkadaşlığı, partnerliği ve ortak yaratımı müzakere ederken diğer taraftan arzu, yaratıcılık ve ıstırapı da irdeliyor. Öztat'ın diğer özne ya da öznelerle kurduğu bağlar, çoğul zamansallıklara açılıyor, bize de geçmişin bir kesitini alışılageldiğimizden farklı bir mercekte sunuyor. Buna karşılık zamana dair benimsediği bu dolambaçlı yaklaşım, farklı oluş biçimlerini, dahası yeni ilişkilene ve müzakere biçimlerini modern ulus-devletin zaptına rağmen varlığını sürdüren kalıntılarıyla irdeliyor. Öztat'ın Zışan'la ortak üretimleri, zamanın çizgisel akımını çatırdatarak ve geçmişle ulus odaklı, patriyarkal ve doğrusal egemen tarihyazımının sunduğundan çok daha gerçek bir ilişki kurmasını sağlıyor. Bu anlamda Öztat'ın çalışmaları, çoğul zamanın ontolojik gerçekliğine, ona dair algıyı sağaltarak cevap veriyor.

### Suyun Zamanı

Öztat için bunu yapmanın bir yolu Zışan'la olan zamansız işbirliği ise, bir diğeri ise sanatçının su ile kurduğu bağ. Çizgisel zaman tahayyülüyle yazılan tarih, öncesi ve

sonrası olan vakalar, ve bunların arasındaki nedenselliklerle örülür. Benzer şekilde, su bentleri de birbirinden farklı nehirlerle, havzalara ve denizlere doğru akan su kaynaklarını ayıran alanları belirler. Ancak bunlar birer gösterge olarak uzamsal ve anlatımsal temsillere olanak sağlasa da, diğer yandan zaman ve mekân boyunca akseden yankılara karşı duyarlılığımızı köreltir. Peki, kronolojik akışın doğrusal ve olaylarla tanımlı kısıtlamalarını aşan hatırlamalar ve musallat oluşlar ne olacak? Peki ya geçtiğimiz birkaç yüzyılda insan yaşamının seyrini yeniden çizen, büyük yerinden edilmeler ve göçler? Eğer su bentleri, tarihin bel bağladığı vakalar gibi kavramsal birer araç görevi görüyorsa, suyun kendisi bu ayırıcı yapıları aşarak birbirine bağlar. Vücutlarımızın yüzde altmışı ve dünya yüzeyinin yüzde yetmiş biri sudan oluşuyor. Su, hem insan hem de insan olmayan (yani hayat dolu ancak canlı olmayan) varlıklar için yaşamsal bir ihtiyaç. Su, ulus-devlet gibi siyasi ve su bentleri gibi coğrafi oluşumların sınırlarını, dahası insan odaklı zaman kavramını aşarak zaman ve uzam boyunca akmaya devam eden şeyin ta kendisi.

2013'ü takip eden senelerde Öztat su yollarının ve etraflarında öbelenen toplumsal oluşumların izini takip eden, birbiriyle ilintili bir dizi proje gerçekleştirir. Bu süreç, Fatma Belkis

ile ürettikleri *Suyu Kim Taşır* (2015) başlıklı çok parçalı yerleştirme ile tamamlanır. Öztat'ın pratiğine suluboyayı dahil etmesi de gene bu dönemde gerçekleşir. Yağmur suyu toplamak üzere Şişhane Parkı'na yerleştirilen, farklı boyutlarda huni ve boruların bir su deposuna bağlandığı düzenekten oluşan *Yağmur Suyu Hasadı İçin Heykel* (2014), suyla meşgul olan işler açısından bir diğer erken dönem üretimdir. Kökenleri Neolitik Levant dönemine uzanan ve yağmur sularının yer altında toplanması, muhafaza edilmesi ve dağıtılması için inşa edilen mimari bir altyapı tesisi olan sarnıçları andıran yerleştirme, parkta kurulu olduğu 47 gün boyunca 82 litre su toplar. Öztat *Geleceğin Kuzeyindeki Nehirlerde* (2014-2017) adını taşıyan suluboya serisini ve bir diğer suluboya serisinden hareketle üretilen *Akan Suyu Kabus Anlatmak* (2015) adlı video işini bu yerleştirme aracılığıyla topladığı suyu kullanılarak üretir. Mavi, siyah ve kırmızı pigmentlerin kullanıldığı ve günlük niteliği taşıyan bu suluboyalar Öztat'ın pratiğinde önemli bir yer tutar: hem üretimlerine renk üzerinden görsel bir dil kazandırır hem de suyun katışan, tortulanan, akan ve sıçrayan heterokronik yapısını ifade eden kavramsal bir metafor görevi görür. Son kertede su tek bir yöne doğru akar gibi görünse de esasen ters akıntı, karşı akıntı ve gizli akıntı gibi pek çok farklı yönde hareket eden, birden fazla devinim ile hayat bulur.

Galeri duvarlarını kırmızı akrilik boyayla çevreleyen *Biyografi Olarak Tuna: İndirgenmiş ve Sadeleştirilmiş* (2023), tüm bu akıntıları ve Öztat'ın suluboyalarında sıklıkla yaşam emaresi olarak görülebilecek kırmızı rengi bir araya getirir. Tuna Nehri, Öztat'ın işlerinde ilk kez Zışan'la gerçekleştirdiği *Bir Nehir Adası Teşkil Edebilmek* başlıklı zamansız diyalogunda ortaya çıkar. Bu karşılaşmada Öztat, Zışan'ın

1915'te Osmanlı İmparatorluğu'ndan ve Ermeni Soykırımı'ndan kaçış yolunu takip eder. *Tuna: İndirgenmiş ve Sadeleştirilmiş* (2014) adlı işinde, Öztat nehrin kartografik temsilini askeri haritadan koparıp, galeri alanını ve yerleştirmeye eşlik eden kitapçığı ortadan kesecek şekilde kurgular. Anlatıda Tuna Nehri aynı zamanda Zışan'ın hayali adasının esin kaynağı olan Adakale'nin içine battığı su birikintisi olarak da karşımıza çıkar. Hayali adanın suyun üzerindeki silüeti, Fars-Arap alfabetiyle yazılmış, "cennet" ve "cinnet" olarak okunabilen kelime şeklidir.

*Bir Nehir Adası Teşkil Edebilmek*'in merkezinde bulunan ve Zışan'a atfedilen, *Cezire-i Cennet/Cinnet* başlıklı kısa öykü şöyle başlar:

Nehir boyunca ilerliyordum.  
Suyun menbainı  
yaklaştıkça hafifleyeceğimi  
zannettiğim yük ve  
kaçmakla kurtulabileceğimi  
ümid ettiğim şiddet  
kendini hissettiriyor,  
gidenlerle geri gelenlerin  
seslerinin tasallutundan  
kurtulamıyordum.<sup>3</sup>

Zışan'ın Osmanlı Türkçesiyle kaleme aldığı *Cezire-i Cennet/Cinnet* başlıklı bu öyküyü Öztat, Latin harfleriyle Türkçe ve İngilizce olarak, yanyana sunar. Öykü, sürgün yolunda Tuna Nehri üzerindeki adada geçirilen bir geceyi anlatır ve biçimsel olarak otobiyografik notlar, düşsel manzaralar ve kurmaca arasında gidip gelir. Öykünün ilk satırları Öztat ve Zışan'ın paylaştığı ortak itki olan şiddetin hortlayan, fısıltılı

<sup>3</sup> İz Öztat, *Bir Nehir Adası Teşkil Edebilmek*, Heidelberger Kunstverein, 2014.

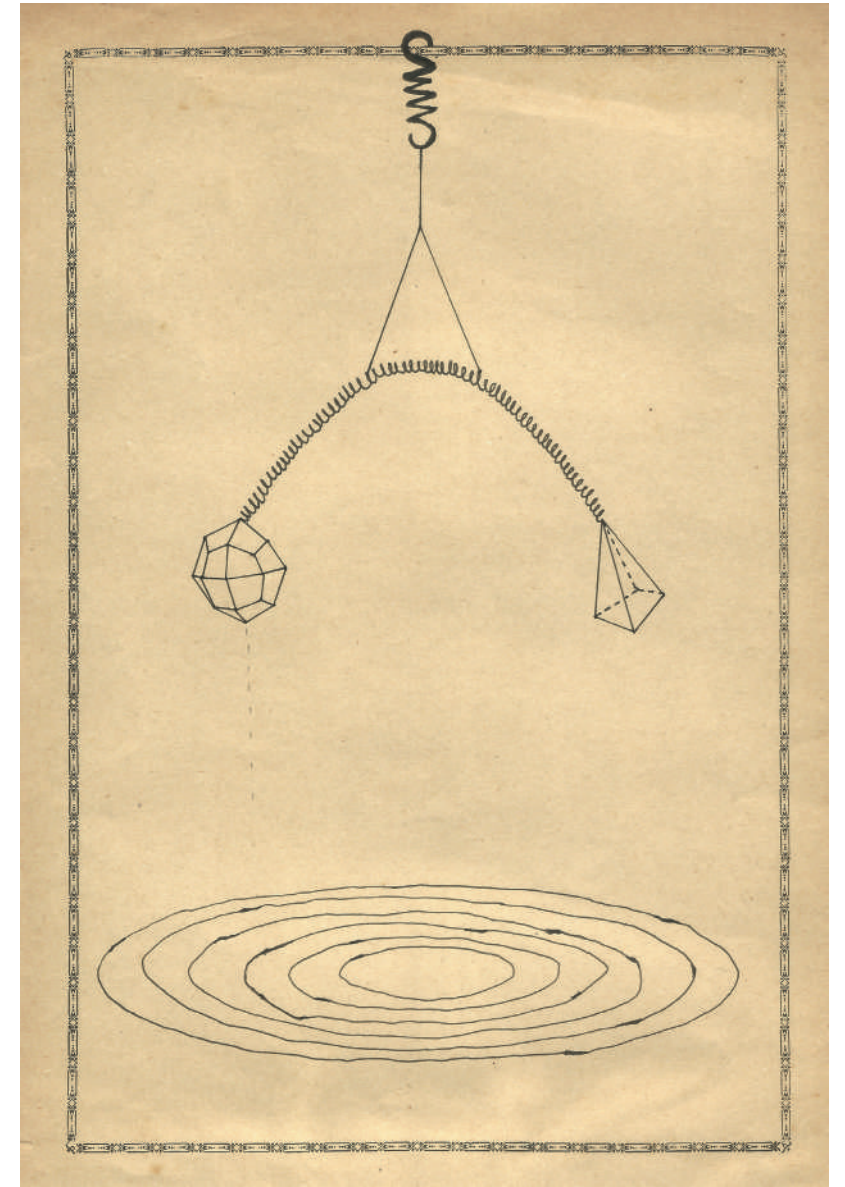
huzursuzluğunu vurgularken bu iki figürün coğrafi mekân kadar tarihsel zamanda da dalgalanan varlığını ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında, yalnızca bir imparatorluğun ve devletin sancılı tarihiyle yüzleşmeye dair basit bir teşebbüs olmaktan ziyade, bu ıstıraplı tarihin dünya çapındaki yankılarını tespit etme amacı taşır. Anlatıcı daha ilk paragraf sona ermeden dinlenmek için durduğunda, nehrin ortasında bir adanın varlığını farkeder:

Dinlenmek için durduğumda, nehrin ortasındaki adayı fark ettim. El ettiğim bir kayıkçıyla beni adaya götürmesi için anlaştım.<sup>4</sup>

Zişan'ın öyküsünde adada bulunan biriyle ilk karşılaşma anı, tekinsiz ötekiyle yüzleşme temasını devam ettirir. Bu ilk karşılaşmada karakterler, "bakır ayaklı bir boruya geçirilmiş kalınca bir kamıştan çıkan saydam bir uzvun içine mütemâdiyen nefes alıp vere[rek]"<sup>5</sup> icra edilen bir ritüel objesi aracılığıyla tanışır. Zişan'ın bir önceki zuhur edişinde Öztat'ın fotoğrafta betimlenen halteri cisimleşmesine benzer bir biçimde, burada da sözü geçen ritüelde kullanılan nesnenin Zişan'a atfedilen eskizlerden birinde ve Öztat'ın 2014'te ürettiği üç boyutlu bir nesnede temsil edilir. *Nâkil* başlıklı bu törensel nesne, 2023'te *Yumuşak Karın* sergisinde de karşımıza çıkar ve konik yapıları bakır bir zeminin üzerinde yükselen bambudan yapıma bir

borudan ve kendisine bağlı, gene boru biçimli ancak hafif ve bükülebilir, şeffaf bir malzemeden (kuru bağırsak) oluşur.

Nefesle harekete geçirilen bu törensel nesneyi, sözlü iletişime dair bir metafor olarak yorumlamak mümkün. Sözcüklere hayat vermek için onları telaffuz etme sürecinde gerekli sesli harfleri eklemek, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'de 1928'e kadar kullanımda olan Fars-Arap alfabesinin kendine has bir özelliğiydi. *Anlam verebilmeye* dair bu alegori, Osmanlı İmparatorluğu'nda 20. Yüzyılın başında hüküm süren ve modernleşme sürecinin çetin mücadele alanlarından biri olan, okuyucunun bağlamı kavrama ve yorum gücüne dayanan Fars-Arap alfabesinin hakimiyeti ve dilsel işaretlerin anlamlarını daha etkin biçimde yerine sabitlemek için sesli harfleri kullanan diğer alfabeler arasındaki gerilimden beslenen dil sorununu büyük ölçüde yankılar. Dolayısıyla öykünün anlatısı, bu kurmaca/ada içindeki karakterlerin bedenlerine, adetlerine ve cinsiyet rollerine yaklaşımı açısından kuir kimlikle dilbilim arasında bir ortaklık da tespit eder. Öztat'ın matbu olarak sunduğu, iki ayrı dilde okunabilen metinde anlatıcının öyküdeki tüm karakterlere (ve özellikle de ilk karşılaştığı, törendeki muhatabına) cinsiyetsiz "o" zamiriyle hitap ettiğini de vurgulamak gerek. Öykünün İngilizce çevirisi ise, cinsiyetlendirilmiş zamiri bükerek kuir kullanıma sadık kalır:



Circle of Eternal Return | *Ebedî Devrân-ı Dem Dairesi*  
Zişan, 1915 - 2014  
(From Zişan's archive | Zişan'ın arşivinden)  
Ink on paper | Kağıt üzerine mürekkep, 25 x 18 cm

In the care of Sibel Horada & İzel Levi Coşkun  
Sibel Horada & İzel Levi Coşkun himayesinde

<sup>4</sup> a.g.e.

<sup>5</sup> Öztat, 2014, s. IV.

O da kendini tanıttı; ismi Zindık imiş. Beni hiç yadırgamadan içinde bulunduğu âna dâhil edip, az evvel üflemede olduğu garîb cismînin dibine oturmaya davet etti. Şaşkınlığımı görünce, ben sormadan, icrâ ettiği merâsimin cezîrelerine, yani adalarına mahsûs bir âdet olduğunu söyledi. Nâkıl ismini verdiği cihaz, tavşan kirazlarının<sup>6</sup> arasında yerleştirilip nefesle harekete geçtiğinde, müşterek irâdenin zamanı bûktüğünü ânlara seyahat etmeyi mümkün kılıyormuş. Bir lâhza, oraya bu merâsimin netîcesinde vardığım hissine kapıldım.<sup>7</sup>

Metinde ada sakini karakterlerin kuir kimliği yalnızca dilde değil, onları çevreleyen maddelerin ve renklerin akışkanlığı ile de ifade edilir. Zişan, bu durumu şöyle ifade eder: “Cezîrede, cinsiyetler vücûd usârelerinin miktarlarına göre mâînin tonları olarak hissedilir imiş ve şahıslar arasındaki ârzû ve temas nehrin suyu kadar seyyâl imiş.” Renk tonlarıyla ifade edilen farklar ve ütopyacı eşitlik arasında süregiden gerilim, anlatıcının ada halkına bakışını da şekillendirir: “Gördüğüm herkesin benzer kıyâfetler giymesinden buradaki insanlar arasında ictimâî ve cinsî farkların olmadığına kanâat getirdim.”<sup>8</sup>

Zişan’ın anlatıcısı, adada kaldığı süre boyunca bir ritüele daha şahit olur. Ada halkı eşliğinde, “ebedi devran-ı dem dairesi” etrafında icra edilen bu tören, Zişan’a atfedilen ikinci eskize zemin oluşturur. Törene aracılık eden nesne, çemberin ortasında, bir elyazması sayfasının kenar süsüne dolanmış asılı halde tasvir edilir: Çizimde kalın, dikey bir sarmaldan aşağı sarkan bir sicim ikiye ayrılarak başka bir sarmalın iki ayrı noktasına bağlanır ve daha ince, dikey bir üçgen oluşturur. Üçgen biçim, iki ayrı ucundaki ağırlıklar tarafından bükülür. Nesne, Zişan’ın *Miras Kalan Yükler* eskizini akla getirecek şekilde, iki zıt kutbunda birbirinden farklı formlar taşır. Söz konusu formlardan biri piramidvari bir yapıyken, diğeri görebildiğimiz on veçhesi bulunan geometrik bir şekilden oluşur. Çizimdeki düzenek, sanki içine taş atılmış gibi halkalar oluşturan bir suyun üzerinde askıya alınmış halde tasvir edilir. Bu iş, aynı zamanda, Öztat’ın 2019 senesinde Ann Antidote işbirliğiyle gerçekleştirdiği; toplumsal, cinsel ve siyasi ilişkilenmelerin rızaya dayalı bir biçimde müzakeresinin sanatçının pratiğinde merkezi bir önem kazandığı *Askıda* adlı işin de kavramsal ve biçimsel habercisi niteliğinde.

Öykü, sabahleyin anlatıcının rüyalarından uyanması ve bir kez daha kayığa binip yollara düşmesiyle sona erer:

Kayıkla uzaklaşırken cezîrenin ismini sordum. Meğserce cezîre, cennet diye de

cinnet diye de okunabilen **جنت** kelimesi şeklindeymiş ve ismini bu kelimenin yazılışından almış. Varlığın zuhûr etmesi olarak kabul edilen sesler ile onları temsil eden harflerin de, maalesef vâkif olamadan terk etmek mecbûriyyetinde kaldığım bâtinî âlemlerinde mühim bir yeri varmış. Kelimeyi teşkil eden cim, nun ve te harflerini hep bir ağızdan tekerrür ettiklerinde, nehrin iki kıyısına hükmeden memâlîkin tesîrâtından korunabiliyorlarmış.<sup>9</sup>

Ancak Zişan’ın anlatıcısının Cennet/ Cinnet adasında yaşadığı tecrübelerin, yalnızca dile gelme ve kültürel karşılaşma süreçlerine dair alegoriler olarak açıklanamayacağını vurgulamak gerekir. Bu tecrübeler aynı zamanda, Öztat’ın insanların arasında ve ötesinde vuku bulan ilişkilere, dahası topluluğa katılmaya dair sorgulamalarının başlangıç noktasına da tekabül eder. Belki en önemlisi, Öztat’ın sözü geçen ilişkilenmelerin müzakere edilebilirliğini zikretmesi ve dolayısıyla bu karşılaşmaların ve onları çevreleyen çoklu zamanın barındırdığı olasılıkları imlemesidir.

>> **LARA FRESKO MADRA** sanat tarihi alanında doktorasını Cornell Üniversitesi’nde bitirdi. Şu anda Bard College’da İnsan Hakları ve Sanat Programında öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Önümüzdeki yıl itibarıyla yine Bard College’daki Center for Curatorial Studies’de Yardımcı Doçent ve Luma öğretim üyesi olarak ders vermeye devam edecek.

<sup>6</sup> Kokina adıyla da bilinen, kırmızı meyveli bodur bir çalı türü.

<sup>7</sup> Öztat, 2014, s. IV.

<sup>8</sup> Öztat, 2014, s. VIII.

<sup>9</sup> Öztat, 2014, s. XI. Vurgu bana aittir.





Screens | *Paravanlar*, İz Öztat, 2022

Wood | Ahşap, 185 x 195 x 5 cm

Produced as part of the SAHA Studio program with the support of SAHA and Saint Joseph High School.  
SAHA Studio programı kapsamında SAHA ve Saint Joseph Lisesi'nin desteğiyle üretilmiştir.

Ortadan kaybolsam beni özler miydin?

Vita Sackville-West'ten Virginia Woolf'a  
30.08.1927

**Danube as Biography: Reduced and Simplified**  
*Biyografi Olarak Tuna: İndirgenmiş ve Sadeleştirilmiş*, İz Öztat, 2023

Installation abstracted from the Map Of The Danube Of Ulm To Mouth from Zişan's archive.  
Zişan'ın arşivindeki Ulm'dan Denize Döküldüğü Yere Tuna Haritası'ndan  
soyutlanarak üretilen yerleştirme.  
Acrylic paint on wall | Duvar üzerine akrilik boya  
Dimensions variable | Değişebilir boyutlarda

**Would you miss me if I disappeared?**  
*Ortadan kaybolsam beni özler miydin?*, İz Öztat, 2023

Pencil on wall | Duvar üzerine kurşun kalem  
Dimensions variable | Değişebilir boyutlarda



Associations (Couch)  
Çağrışimler (Divan), İz Öztat, 2023

Kids furniture, parchment, brass cleat,  
wool, sponge, wood  
Çocuk mobilyası, parşömen, pirinç  
koç boynuzu, yün, sünger, ahşap  
200 x 88 x 80 cm





Study of Outlines, Study of Empty Spaces, Study of Folds  
(from Greek and Roman Sculpture)

*Kontürlerin Eskizi, Boşlukların Eskizi, Kıvrımların Eskizi*  
(*Yunan ve Roma Heykellerinden*), İz Öztat, 2022

Transfer and tracing papers  
Karbon ve kopya kağıtları, 30,5 x 49,5 cm, each | her biri



From the Dead Reckoning to Her Folds series  
*Kıvrımlarına Kır Seyir serisinden*, İz Öztat, 2021 - 2023

Watercolor on paper  
Kağıt üzerine suluboya, 36,5 x 27,5 cm



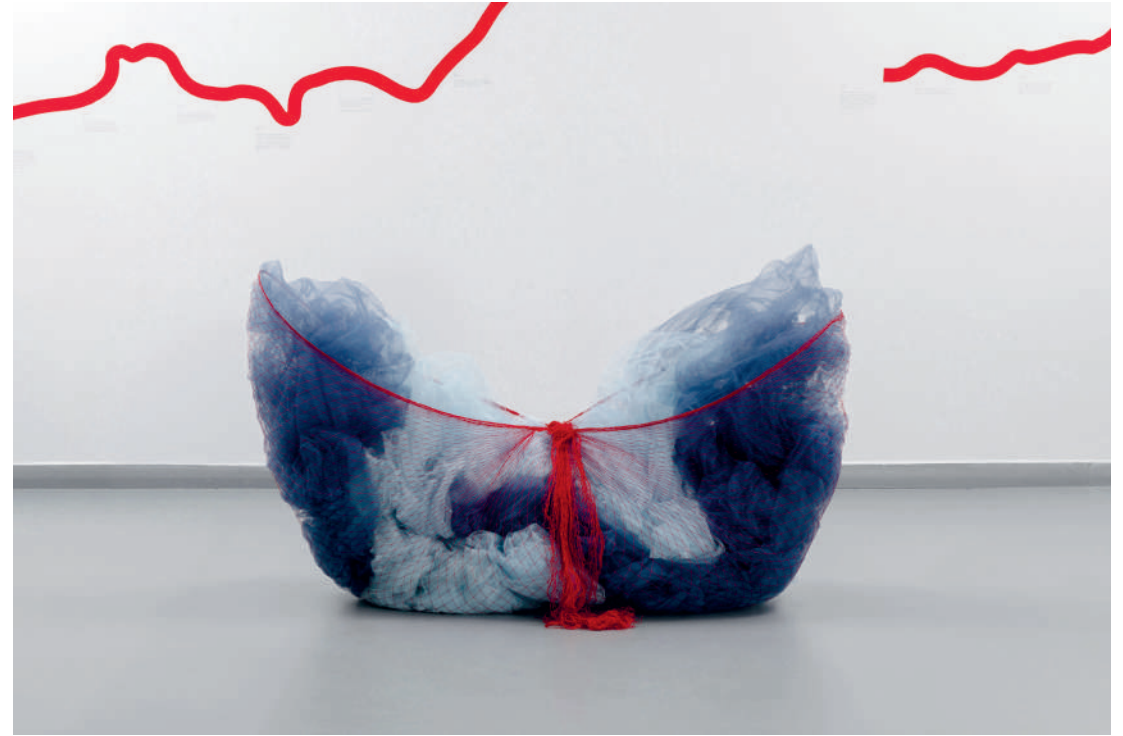
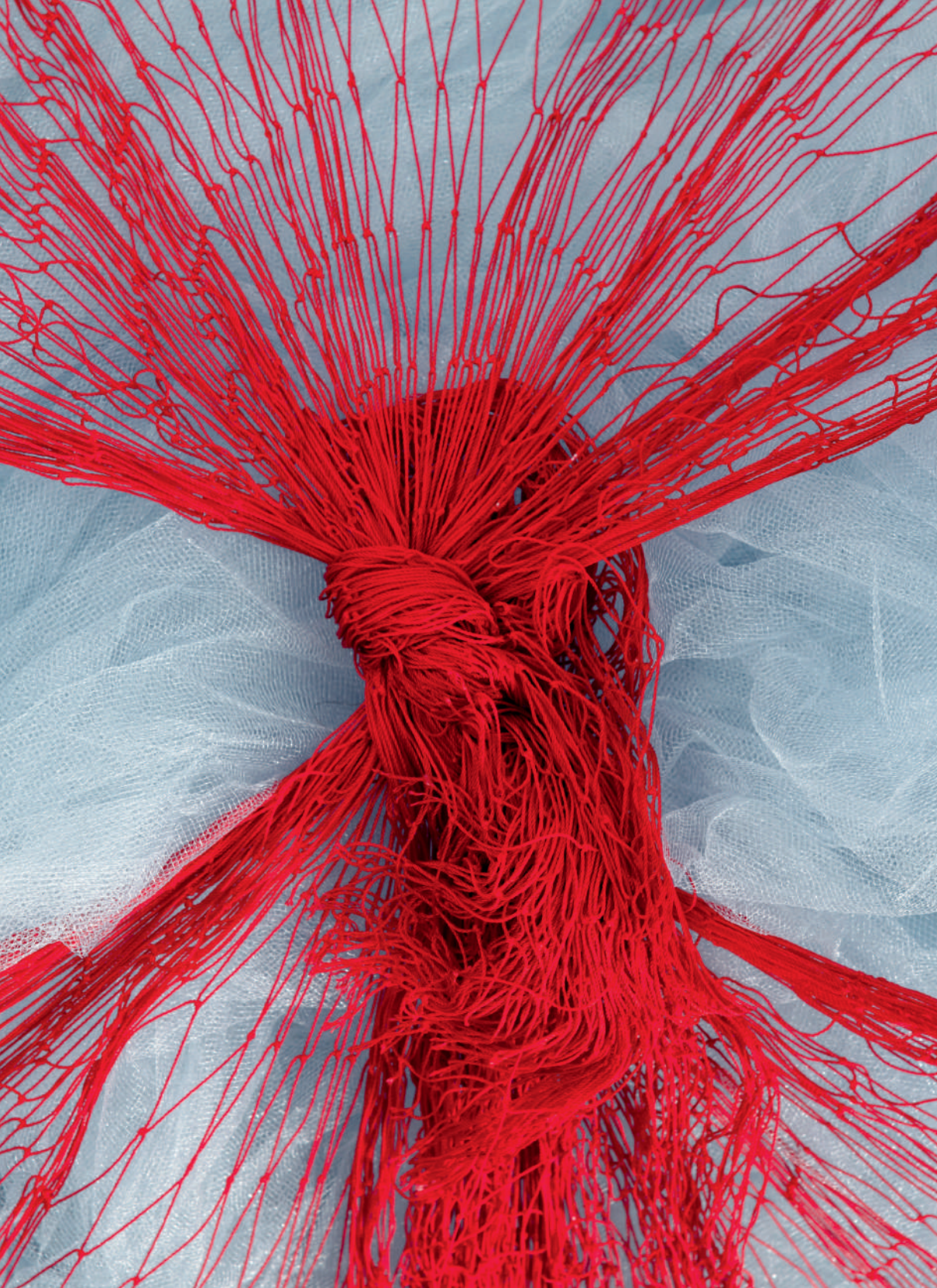
From the Dead Reckoning to Her Folds series  
*Kıvrımlarına K r Seyir serisinden,  z Ozat, 2021 - 2023*

Watercolor on paper  
Kağıt  zerine suluboya, 36,5 x 27,5 cm



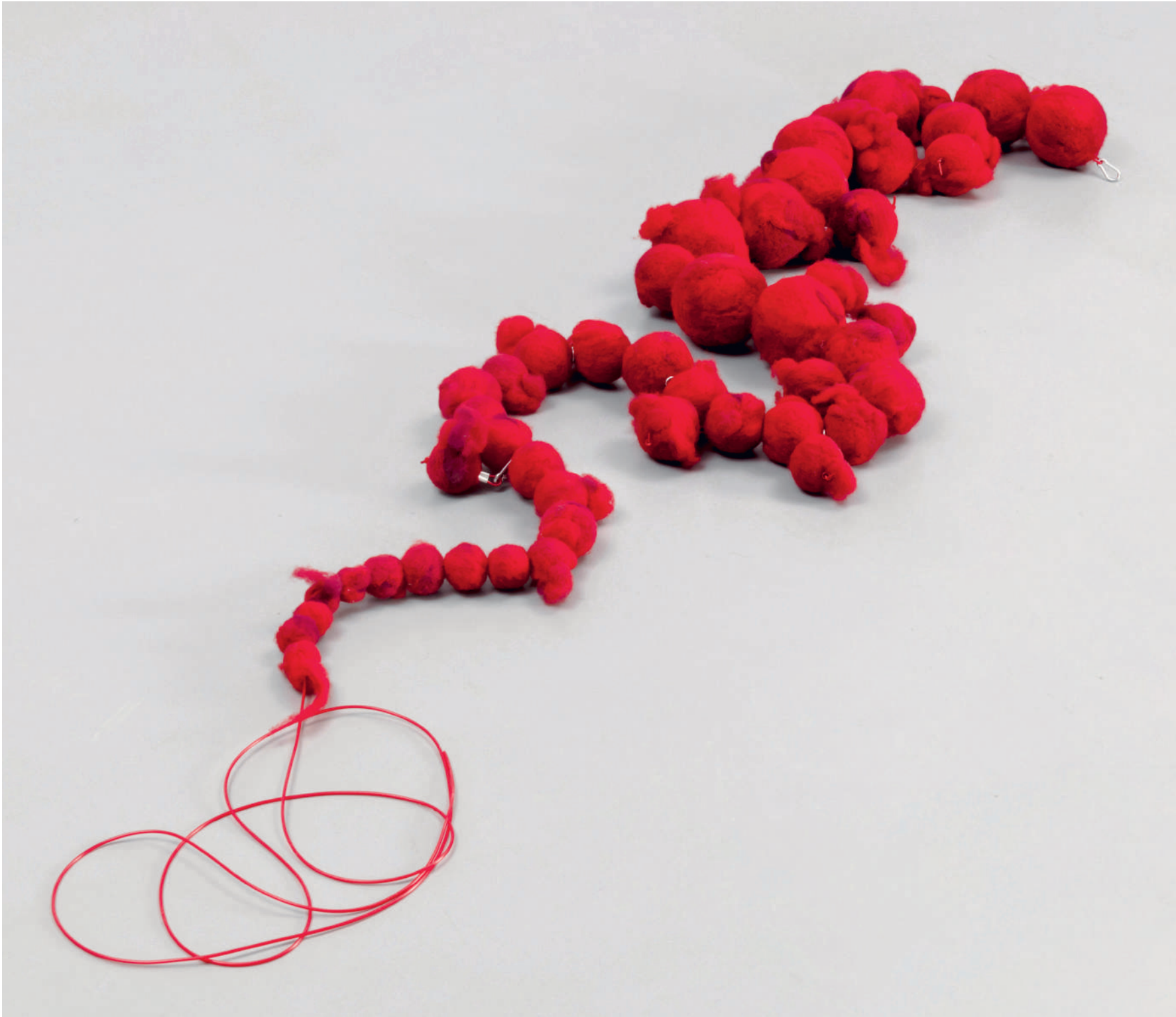
Folds of Her Absence  
*Yokluğunun Kıvrımları,  z Ozat, 2022*

Ceramics, brass cleat  
Seramik, pirinç ko  boynuzu  
9 x 15 x 10 cm



Oceanic Feeling | *Okyanusvari Duygu*, İz Öztat, 2022

Tulle, fishing net | Tül, ağ, 90 x160 x70 cm  
Produced as part of the SAHA Studio program with the support of SAHA.  
SAHA Studio programı kapsamında SAHA'nın desteği ile üretilmiştir.



**Love Lies Bleeding**  
*Aşk Kanlar İçinde Yere Yığılıyor, İz Öztat, 2022*

Wool, Styrofoam balls, plastic chord,  
carabiners, aluminum  
Yün, strafor top, plastik kordon,  
karabina, alüminyum  
250 x 15 x 15 cm



Devour (Toy for the daughter I could not commit to)  
*Yutan (Bağlılık sözünü veremediğim kız çocuğu için oyuncak)*, İz Öztat, 2022

Acoustic foam, wool, wire, kids furniture  
Ses yalıtım sünger, yün, tel, çocuk mobilyası  
80 x 80 x 65 cm



Tempted by the Devil | *Şeytana Uyuma*, İz Öztat, 2022

Styrofoam, knife, nib, wool, cutting board  
Strafor, bıçak, dolma kalem ucu, yün, kesme tahtası  
42 x 18 x 15 cm



I must carry you | *Seni taşımalyım*, İz Öztat, 2023

Wood, parchment, rope, rescue ring, brass cleat  
Tahta, parşömen, ip, kurtarma halkası, pirinç koç boynuzu, 185 x 65 x 5 cm



Apparitions | *Tezâhürler*, İz Öztat, 2022

Digital and linoleum print, Set of 20  
Dijital ve linolyum baskı, 20 adet, 29,5 x 21 cm, each | her biri

# İZ ÖZTAT

1981, Istanbul, Turkey

Lives in Istanbul and Berlin

## EDUCATION

**2006-2008** MA, Visual Arts & Visual Communication Design Department,  
Sabancı University, Istanbul, Turkey

**2000-2005** BA, Visual Arts (with Honors), Oberlin College, Ohio, United States

## SOLO EXHIBITIONS

**2023** Underbelly, Zilberman, Istanbul, Turkey

**2021** Watercolour on Paper, Pi Artworks Istanbul, Turkey

**2019** Suspended, Pi Artworks Istanbul, Turkey

**2016** I prefer to answer questions, Maçka Art Gallery, Istanbul, Turkey

**2014** Conducted in depth and projected at length, Heidelberger Kunstverein, Germany

**2012** I am not dealing with triangle, square and circle, Maçka Art Gallery, Istanbul, Turkey

**2008** Read/ Oku, PIST Interdisciplinary Project Space, Istanbul, Turkey

## SELECTED GROUP EXHIBITIONS

**2022** How does the body take shape under pressure?, Volkskundemuseum Wien,  
Vienna, Austria

Rounded by Sleep, Arter, Istanbul, Turkey

The Antaios of Dispair, Monitor, İzmir, Turkey

Dry Summer, Eldem Sanat Alanı, Eskişehir, Turkey

What Water Knows, Pilot, Istanbul, Turkey

**2021** Live among and turn together, La Box Gallery, Bourges, France

Beats of A Fabulous Machine, Saint Joseph High School, Istanbul, Turkey

**2020** Crystal Clear, Pera Museum, Istanbul, Turkey

Sperra, Guttorm Guttormsgaard Arkiv, Oslo, Norway

**2019** What Time Is It?, Arter, Istanbul, Turkey

**2018** Love Letters, Konstfack and Tensta Konsthall, Stockholm, Sweden

The Colony, Schwules Museum, Berlin, Germany

The Colony, Abud Efendi Konağı, Istanbul, Turkey

Positive Space, Operation Room, Istanbul, Turkey

**2017** Don't Rest, Narrate, Guttorm Guttormsgaard Arkiv, Oslo, Norway

Flaneuses, French Cultural Center, Istanbul, Turkey

Tamawuj, Sharjah Biennial 13, Sharjah, UAE

The World Made Anew, PiArtworks, London, UK

**2016** Bread and Roses, Agency Gallery, London, UK

Land without Land, Heidelberger Kunstverein, Germany

**2015** Once there was a Country, Heidelberger Kunstverein, Germany

Saltwater: A Theory of Thought Forms, 14<sup>th</sup> Istanbul Biennial, Turkey

two mouthsful of silence, Balkan Artist Guild, London, UK

Rendez-vous 13, Institute of Contemporary Arts, Singapore

Reunion, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul, Turkey

**2014** Floating Volumes 4-Layering DiverCity, Künstlerhaus FRISE, Hamburg, Germany

This secret world that exists right there in public, Rampa, Istanbul, Turkey

Trocadero, Nesrin Esirtgen Collection, Istanbul, Turkey

**2013** Rendez-vous 13, Institut d'art Contemporain, Lyon, France

Unrest of Form / Imagining the Political Subject, Wiener Festwochen,

Secession Vienna, Austria

ENACT, Cleveland Performance Festival, USA

Here Together Now, Matadero Madrid, Spain

**2012** Underconstruction, Apartment Project Berlin, Berlin, Germany

**2010** Second Exhibition, Arter, Istanbul, Turkey

When Ideas Become Crime, Depo, Istanbul, Turkey

Floating Volumes, Frise, Hamburg, Germany

## SELECTED ARTIST RESIDENCIES

- 2023** Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin, Ireland  
**2022** Berlin Senate Residency, Germany  
**2021** Saha Studio, Istanbul, Turkey  
**2017** Praksis Oslo, Norway  
**2014** Cite Internationale des Arts, Paris, France  
**2013** Matadero Madrid, Spain  
**2012** Apartment Project, Berlin, Germany  
**2010** Visiting Arts UK, Delfina Foundation, London, England  
**2009** The Tourist Syndrome Summer Camp, Lithuania  
Shatana Workshop, Mekan, Jordan  
Art and Cultural Studies Laboratory, Yerevan, Armenia  
**2008** unitednationsplaza mx, Mexico City, Mexico

## ARTIST'S BOOKS

- Özdat, İz. Tö. Istanbul, Turkey: French Cultural Institute, 2017.  
Özdat, İz and Fatma Belkis. Who Carries The Water. Istanbul, Turkey: 14<sup>th</sup> Istanbul Biennial, 2015.  
Özdat, İz. Conducted in depth and projected at length. Heidelberg, Germany: Heidelberger Kunstverein, 2014.  
Özdat, İz. Every name in History is I and I is other. Lyon, France: Musée d'art contemporain de Lyon, 2013.  
Özdat, İz. A Selection from Zişan's Utopie Folder (1917-1919). Madrid, Spain: Matadero, 2013.

## SELECTED PUBLISHED WRITING

- Özdat, İz. "3 Sums / What can't you escape?," Ideas Journal, Asia Art Archive, 2023, <https://aaa.org.hk/en/ideas-journal/ideas-journal/3sums-what-cant-you-escape>  
Özdat, İz. "Daredevil", m-est.org, January 11, 2023, <https://m-est.org/2023/01/11/daredevil/>  
Özdat, İz. "01.06.1966 - 01.12.2021", Once upon a time..., edited by Bige Örer and Nilüfer Şaşmaz. Milano: Mousse Publishing, 2022.  
Özdat, İz and Sezin Romi in Conversation. "Archives in the Making, for the Making," Stories and Threads: Perspectives on Art Archives, edited by Sara Buraya Boned, Jennifer Fitzgibbon, and Sezin Romi. L'internationale Online, 2022.  
Özdat, İz. "Dead Reckoning to Her Folds", Arşiv Dergi, December 2021.  
Özdat, İz and Merve Ünsal. "Introduction: Exploring Uncharted Territory, Getting Lost Together," Re: [AAP\_2020] Arter Research Programme, edited by İz Özdat and Merve Ünsal. Istanbul: Arter Publications, 2021.  
Özdat, İz and Bige Örer. Haz/Cızz [Pleasure/Sizzle]. Istanbul: Yapı Kredi Publishing, 2020.  
Özdat, İz. "For A Rainy Day: Publishing as a Site of Collectivization," Don't Rest, Narrate, edited by Nicholas Jones and Rachel Withers. Oslo: Torpedo Press, 2020.  
Özdat, İz and Merve Ünsal. "Introduction.", Re: [AAP\_2019] Arter Research Programme, edited by İz Özdat and Merve Ünsal. Istanbul: Arter Publications, 2020.

Özdat, İz. "Keep the ball in the game," These are the Situationist Times! An Inventory of Reproductions, Deformations, Modifications, Derivations, and Transformations, edited by Ellef Prestsaeter. Oslo: Torpedo Press, 2019.

Özdat, İz. "Prospect of Revolution in the Academy: The Basic Design Education Division," Altan Gürman, edited by Başak Doğa Temür and Süreyya Evren. Istanbul: Arter Publishing, 2019.

Özdat, İz and Fatma Belkis Işık. "Who Carries the Water? Feminist Reflections on Anatolian Hydroelectric Power Plants, Rivers, and Resistance." Journal of Middle East Women's Studies 14, no. 1 (March 2018): 368-373.

Özdat, İz. "I hear." m-est.org. February 24, 2016. <https://m-est.org/2016/02/24/i-hear>

Özdat, İz. "Esparto Grass, Two Letters by İz Özdat and Two Works by Zişan." Eser, edited by Judith Raum. Berlin: Archive Books, 2015.

Özdat, İz. "Things that will have to matter." And Introducing Ryan McNamara, no. 5. Istanbul: collectorspace, 2015.

Peer. Interview with İz Özdat. "İz Özdat and Peer on Sculpture for Rainwater Harvest." [www.m-est.org](http://www.m-est.org). March 3, 2015. <https://m-est.org/2015/03/03/iz-oztat-and-peer-on-sculpture-for-rainwater-harvest-2/>

Özdat, İz. Interview with Füsün Onur. "Söyleşi: Füsün Onur ve İz Özdat [Conversation: Füsün Onur with İz Özdat]." Sanat Dünyamız, no. 141, July-August, 2014. (republished in English in m-est.org. July 24, 2014 <https://m-est.org/2014/07/24/conversation-fusun-onur-with-iz-oztat/>).

Özdat, İz. "Reclaiming by Revelation," Public Idea - Artistic Approaches to the Urban Sphere of Istanbul, edited by Antje Feger & Benjamin F. Stumpf. Berlin: Revolver Publishing, 2011.

Yançatarol Yağız, Burcu. Interview with Özdat, İz. "A potential playground void of memory, myth and narrative", Second Exhibition, edited by İlkey Baliç. Istanbul: Arter Publications, 2010.



## Underbelly | Yumuşak Karın İz Öztat

Zilberman İstanbul  
25.02-26.04.2023

**Texts** Metinler  
Lara Fresko Madra  
Alper Turan

**Translation** Çeviri  
**Translation from English to Turkish**  
İngilizceden Türkçeye çeviri: Çağla Özbek (p./syf; 26-36, 48-55)

**Would you miss me if I disappeared?**  
Ortadan kaybolsam beni özler miydin?, İz Öztat, 2023 (p./syf; 60)

**Translation from English to Turkish**  
İngilizceden Türkçeye çeviri: İz Öztat  
**Editorial support** Editöryal destek: Fatma Belkıs

**Proofreading** Düzelti  
İlayda Abdik  
T. Melis Golar  
Çağla Özbek

**Photos** Fotoğraflar  
Kayhan Kaygusuz (p./syf; 1, 4-7, 12-15, 56-71, 74)  
Chroma (p./syf; 72-73)

**Design** Tasarım  
Gürem Özcan

**Printing House** Baskı Evi  
A4 Ofset Matbaacılık

This catalogue is printed 500 copies for İz Öztat's exhibition titled "Underbelly" organized by Zilberman February 25–April 26, 2023. This catalogue is published by Zilberman. All rights reserved. No part of this book may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior written permission of Zilberman.

Bu katalog 25 Şubat–26 Nisan 2023 tarihleri arasında Zilberman tarafından düzenlenen, İz Öztat'ın "Yumuşak Karın" adlı sergisi için 500 adet basılmıştır. Tüm hakları saklıdır. Zilberman Galerisi'nin izni olmadan bu kitabın hiçbir bölümü çoğaltılamaz, çevrelemez, bir erişim sisteminde saklanamaz veya elektronik, mekanik, fotokopi veya kayıt yoluyla başka herhangi bir şekilde iletilemez.

© 2023, Zilberman

**ZILBERMAN**  
İSTANBUL | BERLİN