

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

İSMET DOĞAN YAŞAMI VE SANATI

Hazırlayan
İsmail ŞİMŞEK

Danışman
Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*İsmet Doğan Yaşamı ve Sanatı*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

29 / 04 / 2019

İsmail ŞİMŞEK İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 02/05/2019 tarih ve 10 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 9 maddesine göre yüksek lisans öğrencisi İsmail Şimşek'in "İsmet Doğan Yaşamı ve Sanatı" konulu tezi incelenmiş ve aday 23/05/2019 tarihinde, saat 14'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğu olduğu oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. Mehmet Kartıncı

ÜYE

Doç. Arzu ATIL

ÜYE

Doç. Zeynep Klenis Fikret

ÖZET

Çağdaş sanat, kendisinden önceki belki de tüm zamanların sanatlarının doyma noktasından sonra ortaya çıkan üretimleri ortaya koyar. Saf güzellik tanımlamasının karşıtı olan üretimlerin bilinç dışında ortaya çıktığı süreçtir. Simge etrafında dönmeyen gerçeklik alanına nüfuz ederek karşılaşma anı söz konusudur. Buradaki gerçeklik bir tür üretimdir ve hakikat ile bağları belirtileri üzerinden gösterilmektedir. İsmet Doğan'ın yapıtları da iki farklı biçimde çağdaş sanatın bu şok etkisinin üretim ifadesini taşımaktadır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde almış olduğu eğitim ve Fransa zamanları onun sanatının ana karakterini oluşturmaktadır. İsmet Doğan 80'li yıllar da yapıtlarını, Dadaizm'in, kolaj, ready made, montaj ve grafiti tekniklerini; tarih, kültür ve gelenek kavramları ile birleştirerek sorusallaştırmıştır. Zamanı, olayı, örgüyü, mekanı ve insanı özellikle batılılaşma- modernleşme projesinin dayattığı, temellük ettiği şiddetin ve travmanın boyutlarına odaklanmıştır. Doğan modernleşme ile ilgili sorguladıklarını, çeşitli medyumlar ile kurgular ve bugüne kadarki çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olarak devam eder. 2000'lerde yapıtlarına başka bir bakış açısı geliştirerek, özellikle sömürgecilik konusu üzerine gider ve sinematografik algıyla konularını çeşitlendirir. Bu dönemlere denk düşen zamanlarda aktarım aracı olarak aynalar devreye girer. Sonrasında ise artık her şey (fotoğraf, resim, kolaj, heykel, video, film ve enstalasyon medyumları) onun ifade sürecine hizmet eden melez malzemeler olarak tezgâhında yer edinir. İsmet Doğan izleyicisini düzlemine sokar ve izleyici dahil olduğu bakışın, kaçmakla kurtulamayacağı etkisi altında kalır. Aradaki etkileşim ve iletişim üzerinden imgeler izleyicinin kaçsa da saklanamayacağı yani yakalanmaktan kurtulamayacağı bir oyuna girmesi anlamına gelmektedir. Sanatçı içerisinin dışarısı haline geldiği travmatik bir oyun sunmaktadır. Sunumu gerçekleştirirken çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde üretmektedir. Bu değişik alanlardaki işlerinin temel sorunsallarını genel olarak kimlik, kültür, beden ve iktidar oluşturmaktadır. İsmet Doğan yapıtlarında yine gerçek soğuk maddesel bir imgeleme, fantezi ile belirlenen kurmaca arasında bir ara geçişliliğe açılır. Bu çalışmanın amacı; İsmet Doğan'ın yaşamı, sanat hayatı, üretimlerini oluştururken etkilendiği sanat

oluşumları ve algıladığı bakış açısı ile kendi üretim pratiklerindeki yansımalarının Türk çağdaş Sanatı içerisindeki konumunu belirlemektir.



ABSTRACT

Contemporary art reveals the productions that emerge after the saturation point of the art of all times before it. It is the process in which the productions that are opposed to the definition of pure beauty arise out of consciousness. There is a moment of encounter by penetrating the reality field that does not rotate around the icon. The reality here is a kind of production, and its connection with the truth are shown through its signs. The works of Ismet Dogan also carry the production expression of this shock effect of contemporary art in two different forms. His education at the Faculty of Fine Arts in Marmara University and the times in France are the main characters of his art. Ismet Dogan combined with Dadaism, collage, ready made, assembled, graffiti techniques, concepts of history, culture and tradition his works in the 80s. Ismet Dogan combining Dadaism, collage, ready made, assembly, graffiti techniques, history, culture, tradition with concepts of the conceptualized in the 1980s, He focuses on the dimensions of violence and trauma, he imposes, imposed by time, event, knitting, space, and especially the westernization-modernization project. In his studies, he questions modernization with various mediums and fictions and these concepts an integral part of his work. He developed another point of view on his work, particularly on the subject of colonialism, and diversified his subjects with his cinematographic perception, in the 2000s. The mirrors come in to play as a means of transfer during the periods. After all, everything (photography, painting, collage, sculpture, video, film and installation psychics) take its place as hybrid materials serving its expression process. Ismet Dogan puts the viewer in his plane and is under the influence of the fact that the viewer is not able to escape his sight. The artist presents a traumatic game in which the artist becomes the other side. He produces in different disciplines of contemporary art. The main problems of his work in the different areas are as are generally identity, culture, body and power. Ismet Dogan opens up a transition between real cold material imagery and fiction in his works. The aim of this study is; Ismet Dogan's life is to determine his reflections in his own production practices and his position with the art formations and perspective he perceives while creating art life productions in Turkish contemporary art.

ÖNSÖZ

Türk çağdaş sanatında İsmet DOĞAN eserleri form algısı ve kavramsal derinliği bakımından 1990'dan beri var olan ama bir şekilde görülmeyen bir sanatçıdır. Doğan'ın yaşamı ve buna paralel olarak eserlerinde form üretme pratiği örneklendirerek anlatılmaktadır. Bu çalışmanın hazırlanmasında, deneyimleriyle yol gösteren ve emeği geçen danışmanım Prof.Dr. Mehmet Koştumoğlu'na; tez çalışmam süresince uzun görüşmelerimizde tüm samimiyetiyle atölyesinde beni ağırlayan ve ihtiyacım olan her türlü bilgi ve belgeyi benimle paylaşan İsmet Doğan'a; Doç. Arzu Çakır Atıl'a Doç. Hanife Neris Yüksel'e; bütün eğitim, öğretim hayatım boyunca maddi, manevi desteklerini benden esirgemeyen anne ve babama teşekkür ederim.

İsmail ŞİMŞEK

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

İSMET DOĞAN'IN HAYATI

1.1. İsmet Doğan'ın Çocukluğu ve Gençliği	3
1.2. İsmet Doğan'ın Sanata Yönelişi ve Eğitimi	5
1.3.1990'lı Yıllarda Sanat Ortamı, Açılan Küratörlü Sergiler	16
1.3.1. Anı/Bellek II Elli Numara Sergisi.....	16
1.3.2. Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi.....	19
1.3.3. Öteki Sergisi.....	21
1.3.4. Özel Bir Gün Sergisi.....	23
1.3.5. Cumhuriyet'in Tasavvuru Sergisi.....	24
1.3.6. Medyum Sergisi.....	24
1.3.7. Et, İğdiş Edilme, İğrençlik Sergisi.....	27

2.BÖLÜM

İSMET DOĞAN'IN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI İÇERİSİNDEKİ YERİ VE YAPITLARININ YORUMLANMASI

2.1. Türkiye'de Çağdaş Sanatın Gelişimi.....	32
--	----

2.2. İsmet Doğan'ın Eserleri.....	42
2.2.1. Ataerki, (Patriarchy) Serisi.....	42
2.2.2. Aynalar Serisi.....	51
2.2.3. Lapsus Serisi.....	60
2.2.4. İmago Serisi.....	67
2.2.5 Appropriation Serisi.....	70
SONUÇ	75
KAYNAKÇA	78
EKLER	83
EK 1 Sergiler	83
EK 2 Ödüller	86
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. İsmet Doğan, S.E.X, Kasap kâğıdı üzerine sentetik boya,125x160 cm, 1979 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	7
Şekil 1. İsmet Doğan, Portre, Modern Zamanlar Serisi, Tuval Üzerine Kuru Kalem Boya, Kolâj 80x64 cm 1983 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	12
Şekil 3. İsmet Doğan, Ölü Doğa Modern Zamanlar Serisi, Tuval üzerine karışık teknik, 100x80 cm 1985 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	13
Şekil 4. İsmet Doğan, Sanatçının Atölyesi, Modern Zamanlar Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 116x90 Cm, 1986 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	14
Şekil 5. İsmet Doğan Ölü Doğa, Modern Zamanlar Serisi, Karton Üzerine Kolâj, 80x70cm 1985 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	15
Şekil 6. İsmet Doğan Ölü Doğa, Modern Zamanlar Serisi, Tuval Üzerine Asemblaj, Günlük Gazete, Saat, Kaşık 100x80 Cm 1984-85 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	15
Şekil 7. İsmet Doğan, Anı/Bellek II Sergisi Yazılı Metin,1993 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	18
Şekil 8. İsmet Doğan, Anı/Bellek II, Sergisi, Strafor Üstü Mum Kaplama, Buz, Su Değişken Ölçü, 1993 (Kaynak Sanatçı Arşivi)	19
Şekil 9. Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet,1995 Sergi Görünümü (Kaynak Sanatçı Arşivi)	20
Şekil10. Küreselleşme-Devlet, Şiddet Sefalet, 1995 Sergiden Detay Görüntü (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	21
Şekil 11. İsmet Doğan, Alter Ego, Öteki Serisi, Fotoğraf, Asetat, 50x70x5 cm,1994 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	22
Şekil 12. İsmet Doğan, Kaset, Seyyar Sergi, Güncel Sanat Kütüphanesi, 1998 (Kaynak Sanatçı Arşivi)	23
Şekil 13. İsmet Doğan, Medium, Olarak Kitap Projesi, 1996 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	25
Şekil 14. İsmet Doğan, Medium, Olarak Kitap Projesi, 1996 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	26

Şekil 15. İsmet Doğan, Et, İğdiş Edilme, İğrençlik, İmago Serisi, Atatürk Kültür Merkezi, 9 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	27
Şekil 16. İsmet Doğan, Et, İğdiş Edilme, İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Sanatçı Koleksiyonu, Detay, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	28
Şekil 17. İsmet Doğan, Et, İğdiş Edilme, İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	29
Şekil 18. İsmet Doğan, Et, İğdiş Edilme, İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	29
Şekil 19. İsmet Doğan, Et, İğdiş Edilme, İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	30
Şekil 20. İsmet Doğan, Et, İğdiş Edilme, İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	30
Şekil 21. İsmet Doğan, BA BA, Patriarchal Serisi, Boyanmış ve Keşilmiş Harfler, 177x130 cm, 2009 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	43
Şekil 22. İsmet Doğan, Bâ Bâ, Patriarchal Serisi, C-Print, 135x190 cm, 2010	44
Şekil 23. İsmet Doğan, Babam ve Ben, Patriarchal Serisi, C-Print 135x190 cm, 2010 (Kaynakça:Sanatçı Arşivi)	45
Şekil 24. İsmet Doğan, Babam ve Ben, Hilkat Garibesi Serisi, C – Print, 120x150 cm, 2009–2013 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	45
Şekil 25. İsmet Doğan, İsimli Patriarchal Serisi, C- Print Detay, 150x147 cm 2011 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)	46
Şekil 26. İsmet Doğan, Babanın Adı, Patriarchal Serisi, C – Print, 80x120 cm, 2010 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	48
Şekil 27. İsmet Doğan, Bâ Bâ, Patriarchal Serisi, C-Print, 135x190 cm, 2010 (Değişken Ölçü) (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	48
Şekil 28. İsmet Doğan, Baba, Fragments Serisi, Poster, 100x70 cm, 2008 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	49
Şekil 29. İsmet Doğan, Antony Hopkins Olarak Babam, Patriarchal Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 170x170 cm, 2006 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	50
Şekil 30. İsmet Doğan, Siz Buradaymışsınız Gibi, Ayna Serisi, Panel Üzerine Harfler ve Ayna, 101x100x90 cm, 1993 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	53

Şekil 31. İsmet Doğan, Ego, Ayna Serisi, Tuval Üzerine Ayna ve Kolaj, 70x35 cm, 2008 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	54
Şekil 32. İsmet Doğan, Kanayan Harfler, Ayna Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve İçbükey Ayna, 200x200 cm, 2012 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	55
Şekil 33. İsmet Doğan Kanayan Harfler, Ayna Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Dışbükey Ayna, 200x200 cm, 2012 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	55
Şekil 34. İsmet Doğan, Sergiden Görünüm, Ayna Serisi, 1999-2012 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	56
Şekil 35. İsmet Doğan, İsimli, Ayna Serisi, Dışbükey Ayna, Çap 60 cm, Yükseklik 18 cm, 2014 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	56
Şekil 36. İsmet Doğan, Ayna Beden, Ayna Serisi, Dışbükey Ayna 90x60x14 cm, 2007 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	57
Şekil 37. İsmet Doğan, Siz Buradaymışsınız Gibi, Ayna Serisi, Ayna, 150x110 cm, 2012, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	57
Şekil 38. İsmet Doğan, Eksik Ayna Serisi, Ayna Serisi, 150x110 cm, 2012, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	58
Şekil 39. İsmet Doğan, Siz Buradaymışsınız Gibi, Ayna Serisi, Ayna, Panel Üzerine Harfler 101x100x90 cm1993, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	59
Şekil 40. İsmet Doğan,Yazı Beden,Lapsus Serisi, Ahşap Üzerine Akrilik Boya ve Kolaj, 200x180 cm, 2008 (Kaynakça: sanatçı Arşivi)	61
Şekil 41. İsmet Doğan, Lapsus,Yazı Beden Serisi, Karışık Teknik, 120x87 cm, 1994 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	62
Şekil 42. İsmet Doğan, Lapsus, 2000-2006, Yazı Beden Serisi, Pleksi Ayna Üzerine Akrilik ve Kolâj, 160 ×140 cm, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	63
Şekil 43. İsmet Doğan, Yazı Labirent Beden, Yazı Beden Serisi Tuval Üzerine Karışık Teknik, 162x130 cm, 1994 (Kaynakça :Sanatçı Arşivi)	63
Şekil 44. İsmet Doğan, Lapsus Yazı Beden Serisi Tuval Üzerine Karışık Teknik, Ayna ve Harfler 162x130 cm, 1994 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	64
Şekil 45. İsmet Doğan, Lapsus Yazı Beden Serisi, Tahta Üzerine Akrilik ve Kolaj, 160×100 cm, 1994 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi).....	64
Şekil 46. İsmet Doğan, Lapsus Yazı Beden Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik	

ve Kolâj, 151×145 cm, 1996 (Kaynakça :Sanatçı Arşivi)	65
Şekil 47. İsmet Doğan, Figür, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Kolâj, 116×90 cm, 1985 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	66
Şekil 48. İsmet Doğan, 5 TL, Yazı Beden Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik 162x130 cm, 1999-2000 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	67
Şekil 49. İsmet Doğan, Lapsus, Tahta Üzerine Kolaj ve Karışık Teknik, 120x110 cm, 2000-2006 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	69
Şekil 50. İsmet Doğan, Imago – Kravat, Lapsus Serisi, Panel Üzerine Renkli Fotoğraf ve Akrilik, Kravat, 168×130×10 cm, 2000 – 2007, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	69
Şekil 51. İsmet Doğan,Yıkanan Valpinçon, , Appropriation Serisi, Fotoğraf Üzerine Karışık Teknik, 130x110 cm, 1997 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	70
Şekil 52. Ayna, Appropriation Serisi, Dijital Baskı Üzerine Akrilik ve Dışbükey Ayna, 114x148 cm, 1997 – 2000 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	71
Şekil 53. İsmet Doğan, Nedimeler, Cümleler, Şeyler ve Harfler, Lapsus Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Dışbükey Ayna, 195x165 cm, 1999 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	71
Şekil 54. İsmet Doğan, Kuşlar Fragman, Appropriation Serisi, Dijital Baskı Üzerine Müdahale, 53x70 cm, 2009, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)	72

KISALTMALAR

TÖB-DER: Öğretmenler Birleşme ve Dayanışma Derneği

TÜYAP: Tüm Fuarcılık Yapım Anonim Şirketi



GİRİŞ

İsmet Doğan 1980'lerin başından günümüze kadar Türkiye Çağdaş Sanat ortamında yapıt üreten sanatçı olmuştur. Doğan hayatı boyunca çok sayıda kişisel ve karma sergide yer almıştır. Resim sanatı disiplininin gelen üretim pratiği bununla sınırlı kalmamış, bunun yanı sıra farklı disiplinlerden üretimler bulunmuş, çok yönlü bir sanatçıdır. İsmet Doğan çalışmaların da (resim, heykel, fotoğraf, afiş, yerleştirme) kullandığı medyumları kendi yaşamındaki gerçeklik kavramı ile düşünsel birikimine eklemleyerek ifade etmiştir.

İsmet Doğan insan bedenini varlık, ben, birey, toplum, siyaset, öteki ve tüm bunlara karşı oluşan yabancılaşma gibi kavramları temel sorunsalı haline getirmiştir. Tez ilk bölümünde İsmet Doğan'ın sanat hayatının yönünü belirleyen öğrenim hayatı, dahil olduğu önemli sergiler ve bu sergilerin döneminde ilkleri barındıran bir takım nitelikleri taşıması bakımından özellikle üzerinde durulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, Türkiye Çağdaş Sanatı hakkında bilgi verilmiş, 1990 yılların başlarında küratörlük oluşumu ile birlikte sanatın ve sanatçının kendi alanlarını yeniden belirleyen bir düzenin başlangıcından bahsedilmiştir. Bu yeni oluşumla birlikte daha önce ki sergileme mantığından farklı olarak, sanatçıların dahil olduğu sergi kurgulama pratikleri hakkında söz sahibi konumlarından çıkarıldıkları nedenler ele alınmıştır. Bölümdeki bir diğer anlatılan konu ise sanatçının yapıt analizleri, onun sanat görüşünü ortaya koyan eserlerin bazı seri örnekleri üzerinde durulmuştur. Yapıt analizi yapılırken Doğan'ın sanatındaki ana kavram- kavramlar üzerine yoğunlaşmıştır.

Tez'de İsmet Doğan'ın duyarlılığı, sorguladığı konuların kavramsal bağlamları ve kurgulamaya çalıştığı bireysel tavrı incelenmiştir. Sanatçının sanatsal ifade şekli, üretim pratikleri, dönemin sanat ortamı ve bu ortamda ki etkileşimleri araştırılmıştır. Ayrıca dönemin kültürel ve sanatsal ortamında gelişme gösteren kurumsal mekânların oluşumu ile kurumsallığın getirdiği iktidar süreçleri anlatılmıştır.

1.BÖLÜM

İSMET DOĞAN'IN HAYATI

1.BÖLÜM

İSMET DOĞAN'IN HAYATI

1.1. İsmet Doğan'ın Çocukluğu ve Gençliği

1957 yılında Adıyaman'ın Besni ilçesinde doğan sanatçı, dört çocuklu bir ailenin en büyük çocuğudur. İlkokul ve ortaokul eğitiminin ardından Lise eğitimini İstanbul'da, Pertevniyal Lisesinde tamamlamıştır. Sanatçının sanata olan ilişkisinin temelleri de burada atılmıştır. Doğan'ın ifadesine göre; üretimlerinin içeriği Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Batının Doğuya göre daha hızlı gelişmesi ile oluşan aradaki farkın ortaya çıkardığı sonuçlardır. Modernite olarak tanımlanan her şey onun yapıtlarının temelini oluşturmaktadır. Doğan bu dönemleri şöyle anlatmaktadır;“1960 ve 1970’ler deki tüm dünyada oluşan özgürlük hareketi onda ve çevresindeki insanlarda da karşılık bulur. O dönemde Besni’ye, alanında yetkin öğretmenlerin gelmesi, oradaki pek çok insanın hayatının yönünü değiştirmiştir. Bunlardan biri olan resim öğretmeni Numan Aslan ve edebiyat öğretmeni sanatsal serüveni için ilk temellerin atılmasında etkili olmuşlardır. Bölgenin ekonomik koşulları ve onun babasıyla batıya yaptığı yolculuklarda da tanık oldukları, ülkedeki iki ayrı görüntünün resmini hafızasına çizmiştir.”(Doğan, 2017).

İsmet Doğan yaşadığı şehrin insanlarının samimiyeti ve hoşgörülülüğünden bahsederken, 'modern' olanın ne olduğuyla ilgili olarak ilkokuldaki öğretmeninin giyim kuşam ve tavırları kendisine bu kavramın büyüklüğünü hissettirmiştir. Doğduğu, dört bin yıllık geçmişi olan coğrafyanın modernite adı altında yerle bir edilmesine tanıklık etmiştir. Köklü tarihin yerini alan yeni oluşum sanatçıyı derinden etkileyip, ait olduğu topraklarda aldığı kültürün; İstanbul, Ankara, Besni arası süre gelen seyahatlerinde aşama aşama yok olmasını tanıklık etmiştir. Doğana tanıklığı yakın çevresinde bulunan insanların sürekli olarak modernin dayattığı bireyselleşme söylemlerine şahit olması; sanatçının tüm hayatının ve sanatının başucu sorunu olmuştur. Bu duruma karşı tavrını her daim açık bir şekilde üretimlerinde yansıtmaya çalışmıştır.

1970’ler de ÷lkedeki siyasi durum karışiktır. Genç yaşına rağmen Doğan, sanatın birçok dalına ilgi duyarken, aynı zamanda ÷lkedeki gelişen siyasal süreci de takip etmektedir.

“Ben okula girdiğimde donanımlıydım. Aslında yazar olmak istiyor ve şiirler yazıyordum. Hatta bir iki kişi şiirimi beğenmediğim için gittim denize attım. Hatta hala gizli gizli yazarım. Bunun yanı sıra hocalarım, gözümün kuvvetli olduğunu söylüyorlardı. Resim öğretmenim resimlerimi çok beğendiğı halde mimar olmamı ya da Devlet Güzel Sanatlara Akademisine gitmemi tavsiye ediyordu. Hatta “Sakin Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu girme diyordu.” Resim-iş hocalarımın biri akademi diğeri tatbiki mezunuydu. Bu yüzden onlar akademiyi iyi biliyorlardı” (Doğan, 2017).

Sanatçı lise eğitiminden ardından bir yol ayrımında olduğunun farkındadır; ya hayatını standart bir yolla kazanmak için iş hayatına yönelik bir üniversite eğitimi alacak ya da lise hocalarının da aklının bir köşesine koyduğu sanat eğitime yönelecekti. Bu onun için zor bir karardır. Mevcut durum karşısında ikilemde kalmış ve gerçekten sanatın hangi alanına yöneleceğı konusunda bir kararsızlık içerisine düşmüştür. O dönemlerde gerçekten resim yapmanın bu ÷lke koşulları için çok lüks bir şey olduğunu ve bir kazanç elde etmenin zorluğunun farkındadır. Bu karar süresinde sadece kendisini değil ailesini de düşünmek zorundadır. Fakat sanat yapma arzusu ve bu alandaki başarısı onun yürümesi gereken yolunu çizmiştir.

“Okulumuzun Müdürü (Azmi Güler) çok iyi birisiydi. Onunda sanat alanına olan ilgisi dikkat çekiciydi. Bir dersliğı atölye yapmıştı, haftada bir gün orada çalışırdık. Gerekli her türlü boya, tuval, fırça gibi malzemeler vardı. Ortam o kadar güzeldi ki kendimi sanki akademide gibi hissediyordum. Ve o atmosfer benim sanatçı olmam için kafamdaki soru işaretlerini, düşüncelerimi berraklaştırıyordu”(Doğan, 2017).

Çevresinin ilgi ve desteğı onu daha da cesaretlendirmiş, ilk sergisini lise yıllarında açan sanatçı, yaptığı resimlerinden birini müdürünün alması ile çok heyecanlanmıştır. Her ne kadar hocasının bunu teşvik amacıyla yaptığını sonradan öğrense de, sanatçı kendini olan güveninden emin bir şekilde bu yönde ki ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

“Çok ateşliydim, yanıyordum, uyuyamıyordum. İlişkilerimi de ona göre kuruyordum; sanat şiir, edebiyat ve tiyatroyla ilgilenenlerle en çok şiir ve roman paylaşıyorduk. Sonraları en radikalinden siyasi bir kişilik kazandım. Kendimi okulun arkasında TÖB-DER’ de Kemalizm’i tartışırken buldum. Heyecanlı, umutlu ve inançlıyım. Dünyayı değiştirecektik! Taksim’den Aksaray’a bağıra çağıra şiir, edebiyat ve politika konuşarak yürüyorduk”(Keskin, 2016: 388)

Okuldaki öğretmenleri ve ailesinin onu ne yapması gerektiği yönündeki fikirlerine rağmen o kararını çoktan vermiş ve lise eğitiminin ardından İstanbul Tatbiki’nin yolunu tutmuştur.

1.2. İsmet Doğan’ın Sanata Yönelişi ve Eğitimi

1978 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokuluna da (Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi) eğitimine başlamıştır. “Yüksek Okulun benimsemiş olduğu Bauhaus anlayışı, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırarak her iki uğraş alanının karşılıklı etkileşmesine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlamıştır”(Erkmen, 2009: 17).

Lise eğitimi öğretmenin hatırında kalan yönlendirmesi üzerinden Doğan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokuluna kaydını yaptırır. Bunun yanı sıra o yıllarda okula girmesinin en başlıca sebebi olarak okulun gece eğitimi veriyor olmasıdır. Çünkü sanatçı o yıllarda ekonomik özgürlüğünü elde etmek için bir ayakkabıcıda ve dayısının matbaasında yarı zamanlı iki işi birden sürdürmektedir. Okula başladığı ilk seneden itibaren ailesi sanat eğitime sıcak bakmamıştır. Ailesi’nin sanat eğitimi ile ilgili tepkileri üzerine Doğan bulunduğu ortamdan ayrılma kararı almıştır. Aileden tamamen kopmak, “özellikle babasın dan” uzaklaşmak için onların yanından ayrılmış, Beşiktaş semtini kendine mesken edinmiştir. “Aile, bastırmanın ve bastırılmanın yeridir”(Keskin, 2016: 389)

Bir süre sonra Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunu tercih etmesinin doğru karar olup olmadığının sıkıntısıyla kendisiyle hesaplaşmaya girmiştir. Aldığı

eğitimin Akademideki kalıplaşmış atölye sisteminden daha farklı ve daha özgür olduğunu düşünse de, sürekli aklının bir köşesinde Güzel Sanatlar Akademisi hep varlığını sürdürmüştür.

“Akademideki klasik kalıplaşmış atölye sistemine karşın, tatbikide daha çok çeşitlilikte dersler, sanat yorumu, çağdaş sanat dersi vardı. O zamanlar akademidekiler çağdaş sanat eğitimi görmüyorlardı. Biz çağdaş sanat eğitimi alıyorduk ve kitabını da hala saklıyorum. Bizim iyi bir tartışma ortamımız vardı ve ben iyi besleniyordum bu ortamlardan.”(Doğan, 2017).

Doğan okulun ilk yılında, okula girmeden önceki düşüncelerinin olumlu yönde ilerlediğini görünce daha bir heyecan ve araştırmacı ruhla derslerine yoğunlaşır.

“İkinci sınıftaydım diğer derslerin yanı sıra birde sanat yorumu dersi vardı ve dersin hocası bizden ödev istiyordu. Bende sanat nedir üzerine bir yazı yazmıştım. O zamanlar elimizde şimdiki kadar kaynak kitaplar yoktu şimdiki gibi de İngilizce yok denecek kadar az, Fransızca var. O zamanlar Türkiye ye gelen kaynaklar da İngilizce olarak gelmeye başladı. Bir arkadaşım ile biraz böyle İngilizce olan kaynaklara da bir şeyler çıkarmaya çalışıyorduk”(Doğan, 2017)

Doğan okuldaki üretimlerine aktif bir şekilde yoğunlaşır, yaptığı her eylem üzerine sürekli araştırmaktadır. İsmet Doğan sol gelenekten gelme sorgulamacı yönünden dolayı, yaşadığı zamanın kavramlarını, neden ve sonuçlarını merak edip sorgulamamıştır. Sanatçı bu yoğun çalışma ortamında zamanla bir şeylerin eksik olduğunu, çevresindeki değişen insanların, konuların, olayların ona yetmediğini fark eder ve henüz okulunun ikinci senesinde radikal kararlar alır.

“Okula girmeden önce sol görüşümden kaynaklı, çok sağlam okumalar yapıyordum. Mevcut verilen kitap listesini zaten okumuş, bana daha fazlası lazım diyordum. Bu araştırmacı yanım beni daha fazlasını talep etmeye zorluyordu. Ancak artık okuldan daha fazla beslenemeyeceğimi düşündüm. Hocama okulu bırakmak istediğimi ve akademiye gideceğimi söyledim. Hocam “burayı bırakma devam et ama akademiye de gidip oranın ortamını da gör dedi”(Doğan, 2017).

Hocasının tavsiyesiyle Akademiye ziyaretlerde bulunan sanatçı, sonrasında orada tanıştığı kişilerle çeşitli ilişkiler kurarak kendi okulunda sorguladığı, bulamadığı onu besleyecek daha çok bilgiye ulaşma isteğinin de orada olmadığını şöyle ifade eder;

“Akademiye gittim baktım, Mevlüt Akyıldız ile tanıştım. Baktım atölyelerde fabrika gibi resimler yapılıyor, hoca öğrenci ilişkisi klasik eğitim ve oradan da pek bir şey hissedemedim. Neden diye soruyordum. Sanat nedir? Bunun cevabının peşindeydim. Kafamda her şeyi sorguluyordum, şüpheliydim, devleti sorgulamayı, sistemi sorgulamayı dolayısıyla kavramları ve sonunda sanatı da sorgulamaya çalışıyordum”(Doğan, 2017)

Sanata ve hayata dair irdelediği şeylerin peşine düşen sanatçı; o dönemde aldığı eğitimin aslında kurumların içinde olmadığını ve ulaşmaya çalıştığı kavramların, boşlukların içini nasıl doldurması gerektiğini dair düşünceler içerisine girmiştir.

“Konuşmak, abartmaktır. Aslında sanatta abartmaktır ve yapaydır. Hayattan uzaktır ve yapay olduğu için biz onunla bir şekilde ilişki kurarız. Bu işin sırrı, yapay olması; boya yapay, yerleştirme dediğimiz şey de yapaydır. Boyaya yaptığın müdahale orada kalıyor yaşanmışlığı donduruyoruz aslında o orada kalıyor. Antik Yunandan beri bu böyledir. Temel olarak buda bir tanımdır”(Doğan, 2017).

Araştırmaları ve beklentilerinin sonucunda umduğunu bulamayıp hayal kırıklığı yaşayan sanatçı kendi okulundaki (Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu) bazı değişik oluşumları fark edince okula geri dönmüştür.



Şekil 1. İsmet Doğan, S.E.X, Kasap kâğıdı üzerine sentetik boya, 125x160 cm, 1979
(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulda kendi içinde bazı konferanslar serisi olmaya başlamıştı. Oda şöyleydi, Hüsamettin Koçan o zamanlar yeni asistandı ve sergi organizasyonlarına henüz başlamıştı. Sonra ona organizatör

dehası demeye başladılar. Koçan, Plastik Sanatlar Derneğinin, Genç Sanat Sergilerini hepsini Tüyapta yapmıştır.”(Doğan, 2017)

Kısmen de olsa bu değişik aktiviteler sanatçıyı bir şekilde okula bağlamıştır. Kendini okula daha yakın hisseden Doğan, okuldaki atölye çalışmalarında, istekli bir şekilde üretmeye yönelmiştir. Üretimleri düşünce yapısına paralel şekilde ilerlerken, hayata dair soruları, kavramları, eserlerinde yansıtmaktadır. Doğan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulundaki ürettiği ilk çalışmasından itibaren yaptığı şeyin hakkını verdiğini düşünerek, sanata ve hayata dair problemlerini eserlerine aktarmaya çalışırken her zaman üretimlerinin ilk eleştirmeni olmuştur.

“Biz gençken yazıya çıktığımız için, tabi o zaman okulda tartışmalarda olur forum yapılırdı. Bir gün ben okulda kasap kâğıtlarını duvara gerdim. Okul Bauhaus ekolünden geldiği için tüm malzemeleri işlerimizde kullanabiliyorduk. Ben ucuz kiloluk boyalarla duvara gerdiğim kasap kâğıtlarına harflerle ilgili ortasında orak çekiç olan s.e.x yazmıştım. O dönemde bu çok konuşulup tartışıldı ve bu çalışma yüzünden kavgalar çıktı, şimdi bakınca aslında o çalışma performans gibiydi. Vasıf Kortun daha sonraki yıllarda onun üzerinde durdu o onu grafiti olarak nitelendirmiştir”(Doğan, 2017).

İsmet Doğan teorik bilgisi kadar üretimlerinde teknik konulara da hakimdir. Bu, sanatçının görsel diline katkı sağlarken, çeşitli medyumlarla eserler oluşturulabileceği pratiklerin imkânını elde etmiştir. Kendini sürekli okumaya veren ve okuduklarını sorgulayan Doğan, bu eylemin sonucunda, bildiklerini işlerinde ifade etme sürecine girmiştir.

“Dayım matbaacı olduğundan onun dükkânından baskı hatası olan Arapça Türkçe yazılı bir sürü kâğıt almıştım. Onlardan resim ve kolâjlar yapmaya başladım. Sonra yaptıklarımı okula götürdüm. Ergin İnanın dikkatini çekti. Bunlar nedir? Bunlarla ne yapmak istiyorsun diye sormuştu. ‘Kendi kültürümüze yabancılaşma meselesi’ diye cevap vermiştim. Daha çok mimari ve sosyolojide tartışılıyordu bu yabancılaşma meselesi. Ben çok kafa yordum. Ondan sonrada kimlik meselesine geldim”(Doğan, 2017).

Doğan’ın sanatını, seçtiği konular ve alt metin okumaları ile kavramsal sanata yönelik tutarlılığının ipuçlarını göstermektedir. Sanatçı problemleştirdiği kavramları,

yaptığı müdahaleler ile ters yüz eder ve yeni bir bağlamlar ile ortaya koyar. İşlerini dönemin kavramsal ve toplumcu gerçekçi sanat etkileriyle (yabancılaşma, kültür, kimlik, dil) yaşadığı sosyal çevrenin ekseninde belirlemektedir. “Geriye dönüp baktığımda aslında tüm üretimlerimin temelindeki oluşumların okul ve çocukluk yıllarımda başladığını görüyorum”(Doğan, 2017). diye ifade etmektedir

Dönemin sanat hareketliliği ile açılan çeşitli sergilere katılıp, çevresindeki tüm etkinlikleri gözlemleyen Doğan, sanatın kendisini şekillendirebilecek konuları üzerine incelemelerde bulunmuş, yoğun hareketliliği üretimlerine de yansıtmıştır.

“...Duchamp’ın kitabını aldım ve okudum.1983 Sanat Tanımı Topluluğu(1979) ve Yeni Eğilimlerde(1977) Şükrü Aysan ile tanıştım. Onlar kavramsal sanatı sorguluyorlardı. Bende onlarla ilişkiye geçtim. O dönemlerde ağırlıkla toplumcu gerçekçi resimler yapıyordu. Plastik Sanatlar Derneği(1989) yoktu o zamanlar Güzel Sanatlar Derneği vardı. Hüsamettin Koçan, Yusuf Taktak hepsi oralardaydı. 1 Mayıs için sergi yapmışlardı” (Doğan, 2017).

Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi eğitimini tamamlamasının (1983) ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Yüksek Lisans programına başlar. Doğan Akademideki yıllarında o dönemin ağırlıkta uygulanan sanat tarzı hakkındaki görüşülenini şöyle ifade eder;

“1970’lerde dünyadaki toplumsal hareketliliklerin yansıması Akademiye başladığım yıllarda Toplumcu Gerçekçi resimler yapıyordu. Sovyet ve Arnavutlukta gelişen bu tarzın bizde de uygulayan sanatçıları vardı. Akademide o dönemde Neşet Günel bu tarz resimler yapardı. Haliyle öğrencileri de bu yoldaydılar. O dönem öyleydi (Doğan, 2017).

Doğan öğrencilik yıllarında, Batının modernite girişimi ile olan “yeni”nin, geleneğe ait olan unsurlarını maddi manevi olarak sarsmasını sanatsal üretimleriyle tanımlayarak eleştirmiştir. Sanatçı ilk işlerini kurgularken eski ve yeni üzerine olan yorumlamasını yapıtlarında nasıl yansıttığını röportajında şöyle anlatmaktadır.

“Başta Dada’yı araştırmış ve bununla birlikte kolaj, asamblaj gibi teknikleri boya ile yan yana, üst üste kullanıyordum. Fakültedeki hocalarım, ressam olmam için batıcı ve aydınlanmacı bir bilinçle (daha çok ruhla) kanıma girmişlerdi. Çünkü çok iyi yağlı boya yapıyordum. Üniversitede ve sonrasında ise boya resmi kavramsal olarak sorguladığım zamanlardı. Bu dönemlerde fırça ve boyalar ile sorunlu bir ilişkim vardı. Kesmeye, parçalamaya başladım. Kolâj devrimciydi ve beni daha özgür kılıyordu. Batı’nın Kartezyen ikici akıcılığına karşı Dada benim için devrimciydi. Bana göre Osmanlı melez bir yapıydı ve bir tür kolâj yapıydı. Bu nedenle kolâjı bana en uygun düzenek-aygıt haline getirdim. Öğrenciliğimden beri (1980) bu resimlere bazen Fransızca bazen de Türkçe “Modern Zamanlar” diye imza atıyorum” (Doğan, 2015: 390-391).

İsmet Doğan (1988-1990) yılları arasında Fransız Hükümeti bursuyla Paris’e gitmiştir. Sanatçı yurtdışı deneyimi için “Çağdaş Sanata bakışları garipti, yapılan enstalâsyonlara çöp gözüyle bakılıyordu. O sıralar İngiltere ve Amerika daha ilerdeydi hatta daha iyiydi demek doğru olur. Kendimi orada çok yabancı hissettim”(Doğan, 2017).

“Ben Türkiye’yim. Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana her şeye oradan, onun arasından bakmak isterim.” Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da dediği gibi ben de kendi realitemi Türkiye’de gördüğüm için 1990’da İstanbul’da yaşamaya karar verdim. Paris’te kalabilirdim. Ben kendi adıma burada yaşamayı seçtim. 1989’da Paris’teyken, evrensellik saçmalığından sıkıldığım için orada yaşamaya ara verdim. Bana her şey çok yabancıydı. Onlar sanatta da çok tutucuydular. Sık sık gidip gelmeyi planlamıştım. Kolektif zihnimizden imgeler ve bilgilerden bir potansiyel olarak faydalanmak ve etkilenmek istemiştım. Zaten sürgündeymiş gibi hissediyordum. Bu, benim için kesintili bir var olma biçimiydi. Burası ise Batı’nın periferisi,(uç,kıyı) ötekisiydi. Önceleri ben de bir ötekiydım. Adıyaman’da yetişmiş, lisede İstanbul’a gelmiş, “oralı” bir yabancı, bir sürgün, yerinden edilmiş ironist, iflah olmaz bir melankolik...(Doğan, 2015: 393).

İsmet Doğan’ın eserleri her biri ayrı bir disiplin pratiği olarak şekillenen melez bir yapı ile üretilmiştir. Sanatçının eserlerini sadece salt resim, heykel, yerleştirme, fotoğraf, video, yazılı metin vb gibi başlıklar altında kategorize edip anlamak neredeyse mümkün değildir. Bunun sebebi ise sanatçının yoğun aktif bir şekilde kullandığı çeşitli medyumların sentezi olarak üretimlerindeki yansımalarının tek disiplin üzerinden kurgulanamayışı olarak tarif edilebilir.

Doğan üretimlerinin merkezinde ele aldığı konuların başında, Cumhuriyet ile birlikte ülkemizde uygulanmaya geçilen, sanatçının ifadesine göre, "dayatılan" modernleşme ve batılılaşma gibi kavramlarına karşı 'getirdiği, eleştirel bir tavır görülmektedir. Sanatçı çıkardığı 'Melez Anlatılar'(2016) kitabının giriş sayfasında Nietzsche'den alıntı yapar; "Beni hasta eden bu modernlikti" (Doğan, 2016).Sanatçı yaptığı bu alıntılamaadaki özdeşleştirmede Besni de deney imlediği travmayı şöyle ifade etmektedir:

"Cumhuriyetle birlikte modernist eğitim geliyor. Vali, kaymakam, şunlar bunlar hepsi oraya atanıyor. Merkezi yönetim bunlara diyorlar ki gidin orayı modernleştirin. Hamam, cami, kilise bunları yıkıyorlar şehri başka bir yere kuruyorlar. Beton evler inşa ediyorlar. Şimdi burada egolojik meselelerde var. Tamam, tüm bunları yok ediyorsun, ama kardeşim Mardin'e benziyor yapılanma çok eski ..." (Doğan, 2017)

Doğan 1980'lerde yapıtlarında kendine yakın bulduğunu ifade ettiği Dadaizm'in etkileri görülmektedir. Sanatçının bu çalışmalarında sıklıkla kullandığı kolaj tekniği, gelecekteki montaj işlerinin de ön hazırlığı niteliğinde olduğu görülmektedir. Yıllar sonra ürettiği ayna eserlerinde de aynı anlayışı yansıtmıştır. Doğan; Batından Doğuya hareketlenen modernleşme hareketini bir problem olarak bakmış ve bu problemi başlarda eserleri üzerine serpiştirilmiş harfler ve aynalar ile ifade etmeye çalışmıştır.

İsmet Doğan 1990 sonrası üretimlerinde, geleneksel resim anlayışından farklı olarak iki boyutlu yüzeyleri boya egemenliğinden çıkarıp farklı malzemelerle çeşitlendirmiştir. Eserlerindeki kavramsal anlatıları sıra dışı girişimler olarak izleyiciye sunmuştur. Doğanın sanat pratiğinede dâhil ederek şekillendirdiği konuların çeşitliliği, sanatçının öğrencilik yıllarında ele almış olduğu, günümüzde de hala güncelliği koruyan temalar olmuştur. Çocukluk yıllarından beri aklından çıkaramadığı, batılılaşma başta olmak üzere modernizm, yabancılaşma, beden, dil, kimlik gibi konular sanatçının eserlerinin eksenini oluşturmuştur.

Sanatçı geçmişin kültürel özelliklerini işlerinde yansıtırken, “modern sisteminin dayattığı” yeniliklerin getirdikleri karşısında, eskiye ait olanı yüceltmeden eserleriyle göndermede bulunmaktadır. Üretimlerine yansıttığı eskiye ait olanın, ‘yeni’ tarafından koşulsuz dayatmacı ve yok ediciliğidir ve ona dayatılanı kendi bağlamından kopartıp, başka bir bağlamda yeniden oluşturmasıdır.

“Batı demek yazıya geçmek, arşiv ve metin demektir. Batı kısaca egoloji tarihidir. Batılı anlamda bir sanatçı olacağıma dair bir kurgu yapmamıştım. Benim derdim o dönemde literatürü bilmek ve sorgulamaktı. Yalayıp yutmaktı. Sonra kusacaktım. En çok da sağlam bir kanon olduğu için edebiyat yol gösteriyordu ve ruhsal dünyamı besliyordu. 80’lerde göstergebilim/yapısalcılık okuyordum. Yapısalcılığa göre de bağlam çok önemliydi. Daha sonraları ilgim post-yapısalcılığa yöneldi. Ve böylece o dönemde temel sorunsalımı belirlemiş oldum. Önceleri gelenek, kültür gibi kavramları sorguluyordum ve bu kavramlarla birlikte kimlik, beden sorunsalı beraberinde geldi”(Doğan, 2015: 390).

Sanatçının batı ve modernite karşıtlığını anlatmaya çalışırken ilk dönem yapıtlarında kullandığı hat sanatı motiflerinin, bir nevi eskiye ait olana göndermesidir.



Şekil 1.İsmet Doğan, Portre, Modern Zamanlar Serisi, Tuval Üzerine Kuru Kalem Boya, Kolâj80x64 cm 1983(Kaynak: Sanatçı Arşivi)

İsmet Doğan'ın ilk seri üretimleri 1980'lerin ilk yarısında oluşmaya başlar. Sanatçının öğrencilik yıllarından başlayarak yapmış olduğu Modern Zamanlar Serisi işlerinde gözlemlenen şeyin aslında sanatçının son dönemde yaptığı üretimlerindeki kendi iç tutarlılığının gelişimini göstermektedir. (Şekil 2)

Modern Zamanlar işlerinde, portre ve ölü doğa resimlerinde ayna imgesini kullanmaya başladığı görülmüştür.(Şekil 3) Ayna,1980 den günümüze kadar ki süreçte sanatçının imzası olmuştur. Bugünün sanat ortamında İsmet Doğan'ın sanatsal üretim pratiği nedir diye sorulduğunda kuşkusuz; “Aynalar” ve “Harfler” ile ortaya koyduğu eserler olduğu söylenebilir. Bu imgeler ve medyumlar sanatçının imzası haline gelmiş semboller olarak tarif edilebilir.(Bayık, 2016: 16).(Şekil 4)

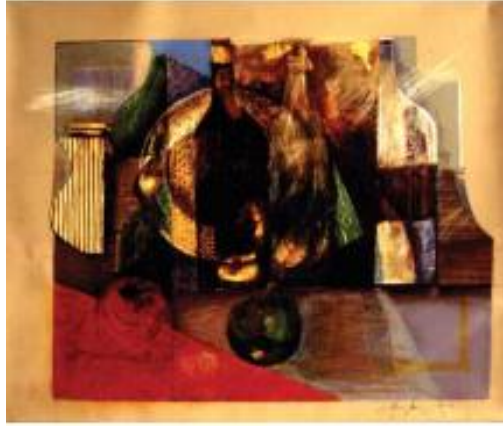


Şekil 3.İsmet Doğan, Ölü Doğa Modern Zamanlar Serisi, Tuval üzerine karışık teknik,100x80 cm 1985 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)



Şekil 4. İsmet Doğan, Sanatçının Atölyesi, Modern Zamanlar Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 116x90 Cm, 1986 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)

Eserlerinde ki diğer belirgin yaklaşım ise kolaj ve asamblaj çalışmalarıdır. (Şekil 5) Kolaj onun resminde boyayla olan sorunlu ilişkisini aşma'da bulduğu çözümdür. Doğanın eserlerini incelerken kronolojik bir sıralama yapmak pek mümkün değildir. Sanatçı üretimlerini, dün ve bugün arasında tarihi bir sınır koymaksızın devam niteliğinde sürdürmektedir. (Şekil 6) Modern Zamanlar serisi bunun için verilebilecek örneklerdendir. Seri 1979 da öğrencilik yıllarında başlayıp 1990'lara kadar devam etmiştir. Bu durum sanatçının kendini güncellemediği, sürekli aynı şeyleri ürettiği anlamına gelmemektedir. Sanatçı bu süreç içinde başka seri eserler de yapmıştır. Diğer bir örnekte ise 1984-86 yıllarındaki çalışmalarında resimsel anlamda kullandığı iki boyutlu aynayı, 1990'dan itibaren resmin imgesi olmaktan çıkarıp, eserin nesnesi konumunda sergilemesi olmuştur. Bu örneklerin yanı sıra birçok seri işlerini aynı anda üretmiş ve hala bu serilerine yenilerini ekleyerek onları güncellemektedir. Bu yüzden sanatçının üretim kronolojisini eserlerin üretildikleri her bir yılı ayrı ayrı değerlendirmek bu bağlamda zorlaşmaktadır.



Şekil 5.İsmet Doğan Ölü Doğa, Modern Zamanlar Serisi, Karton Üzerine Kolaj,80x70 cm 1985 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)



Şekil 6.İsmet Doğan Ölü Doğa, Modern Zamanlar Serisi, Tuval Üzerine Asemblaj, Günlük Gazete, Saat,Kaşık100x80 Cm 1984-85 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)

1.3. 1990'lı Yıllarda Sanat Ortamı, Açılan Küratörlü Sergiler

İsmet DoĒan'ın üretimleri her döneminde yoĒun olarak devam etmiştir. Bütün bu süreci belirli periyotlarla seyirci ile buluşturan sanatçı, otuzun üzerinde kişisel, altmışın üzerinde de karma sergi gerçekleştirmiştir. (Ek:1) Yarişmalı sergilerden kazandıĒı on ödül onun nitelikli  retkenliĒinin sonucudur. 80 ve 90'larda dahil olduĒu yada kendi açmış olduĒu sergilerde izleyiciye sunulan yapıtları, genel olarak sanat anlayışının çıktılarıdır. Bu dönem sergilerinin pek  oĒunun kayıtları olmasa da sergilere dahil olan yapıtlar koleksiyonlardaki yerlerini almışlardır.

1980'li yılların ilk dönemleri Türkiye'de  aĒdař Sanat anlayışının ilk örneklerinin görülmeye bařladıĒı yıllardır. Bu sergiler, minimal sanat, kavramsal sanat ve hazır nesne kullanımının aĒırlıkta olduĒu toplu sergiler olmuştur(Köksal, 1999: 168).

Batıda gündemde olan akımları radikal bir biçimde uygulayan sanatçılardan biri İsmet DoĒan bu süreçte, yenilikçi sanat anlayışını araştıran, sorgulayan, sorular soran ve c z m  nerileri getiren; sanat üretiminde teknik, biçim ve malzeme açısından  zg r bir kullanım alanı sunan sanatçılardandır. Başlangıçta anlaşılmayan, sıradan beĒeni düzenini sarsan etkinliklerinden dolayı sorgulanmış olsa da, mesele edindiĒi konular hem kendi hem de başkaları tarafından hala çeşitli şekillerde irdelenmektedir. DoĒan, o dönemde bu anlayış doĒrultusunda gerçekleştirilen pek çok sergiye bir ya da birden fazla olmak üzere katılmıştır. İsmet DoĒanın da dahil olduĒu sergilerin bir diĒer  zelliĒi de 1980 sonlarından itibaren Küratörlü olarak anılan sergiler olmasıdır.

1.3.1. Anı/Bellek II Elli Numara Sergisi

İsmet DoĒan'ın 1993'te dahil olduĒu 'Anı/Bellek II Elli Numara' sergisi, Türkiye'de düzenlenen küratörlü sergilerin ikincisidir. Bu serginin ilkinin k rat rl Ē n  Vasıf Kortun yapmıştır. Kortun bu sergi için;

“Elli Numara Anı/Bellek 1 gibi, yitirilmiş hatıra ile ilgili bir ad değildir. İronik bir tavrı olan Anı/Bellek adlandırmasını okuyabilmek için, hatırası ve hafızası olan 50 numara seçilmiştir. Elli numara, serginin yer aldığı binanın kapı numarası olduğu kadar, sergiye girişinizi de sağlar. Bir şantiyeden farksız olan İstanbul'da, sayıların ayrıcalıklı bir önemsizliği vardır. İlkokul numaramız, on beş yıl önce oturduğumuz evin kapı numarası, alınan ilk dondurmanın fiyatı unutulur. Yol tarifleri, geçici mihenk noktalarına referansla yapılır. Bu şehir göçebeliği ve yerleşik olmayan azlık içinde, kapı numaraları sürekli olarak değişir, zaten numara ibarelerini bulmak da zordur. Geçici, şablonlaşmış sayılarla idare edilir. Elli numara ise Akaretler sıra evlerinin ilk yapıldığı günden beri 50 numaradır. Bu Kolektif hafıza adına, çok önemli bir veridir. 19. yüzyıl sonunda İstanbul'da yapılan çeşitli sıra-evler, genellikle küçük Tacir, zanaatkâr ve düşük seviyedeki bürokratlar içindir. Akaretler Sıra-evler ise, Dolmabahçe Sarayı'nın yanında oluşu, özenli üslubu, proje boyutu ve kent tasarımına verdiği biçimle özeldir. Bu sıra-evlerin arasına başka yapıların girememesi, onları şehrin hafızasına değişmemek üzere, zorla, yerleştirir. Bu anlamda, Akaretler Sıra-evleri gündelik ve değişken yaşamı aniden kesintiye uğratan, bize özgü zaman fikrini inkâr eden, ekalliyet vakıflarının binalarını, Ermeni ilkokullarını, Rum liselerini andırır. Pangaltı da, Şişli civarında, Sıraselviler'de benzer alanlarla karşılaşsınız. Bu binalar ve anılarla en yoğun temasımız Akaretler Sıra-Evlerinde gerçekleşir. Hafızasının dokunulmazlığını doğrulayan, kendi zamanlarında durmuş, bugünü reddeden, bu alanların karşısında, geleceğe duyulan özlem, kendini, geçmiş yoluyla ifade eder”(Kortun, 1993: 11-13)

Söz Konusu sergide yer alan sanatçılar: İsmet Doğan,(Şekil 7)Vahap Avşar, Taner Ceylan, Güven İncirlioğlu, Aydan Mürtezaoğlu, Lerzan Özer, Eliza Proctor, Bülent Şangar, ve Emre Zeytinoğlu 'dur. Sanatçılar küratörlü sistemle yapılan bu sergide mekanın tarihsel süreç içerisindeki değişimlerine işaret ederken, bu değişimlerin hafızasının altını çizerek belirlenen tema üzerine işler üretmişlerdir. İsmet Doğanın bu sergi kapsamında ürettiği çalışmaları (Şekil 8) Kortun şöyle ifade etmiştir:

“Hiçlikle olmasa bile, ölümle ilgili bir başka odada, İsmet Doğan'ın hazırladığı mumdan, beyaz bir lahit durur. Lahit'in içinde yavaş yavaş eriyen buz kalıpları vardır. Kefen bezi gibi perdelerden geçen, odanın bembeyaz duvarlarından yansıyan ışıklar, içeriği ilahi bir şekilde aydınlatır. Yerde Zonaro'ya ithafen bir yazı durur. Zonaro, İsmet Doğan'ın ilk resim derslerini aldığı bu bina, binayı uzun yıllar kullanan partinin kuruluş esasları sergi bittiğinde, içinde taşıdığı buzun suya dönmesi gibi, kendisi de ortada kalmayacak olan, bu geçici lahit, bir zaman aralığında durmaktadır” (Kortun, 1993: 33).

Yine Ali Akay'ın sergi için;

“İsmet Doğan, yok olanın cisimsiz bedenini lahdinde dondurmaya çalışıyor, ama buzlar eridiğinde yeni bir bellek yazılmak zorunda. Çünkü her yeni buz yeni su moleküllerinden oluşmuş. Her çözülüş bir analizi gerekli kılıyor. Ama bir de dondurmaya çalışma çabası var ya, işte o çaba kırılğan insanın gücünü aşan arayış. En ufak bir eylemle tüm tarih kurtarılır mı, kurtarılabilir mi, dondurulabilir mi? Asla. Çünkü gelecek nesiller bu hikâyeyi daima değiştirecekler. Tarih hep yeniden yazılmak demek; edilgen bir nesne, tıpkı mum gibi... Ne sıvı ne katı ama hem o hem öbürü. Dondurulan ideolojiler de erir”(Akay, 1993: 6)



Şekil 7.İsmet Doğan, Anı/Bellek II Sergisi Yazılı Metin,1993 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)



Şekil 8. İsmet Doğan, Anı/Bellek II, Sergisi, Strafor Üstü Mum Kaplama,Buz,Su Değişken Ölçü,1993 (Kaynak Sanatçı Arşivi)

1.3.2. Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi

İsmet Doğan 1995 yılında ‘Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet’ sergisinde yer almıştır. Küratörlüğünü Ali Akay’ın üstlendiği sergi, 1995 yılında Beyoğlu, Devlet Han'da gerçekleştirilmiştir (Şekil 9).

İsmet Doğan, Bülent Şangar,Gülsün Karamustafa, Michael Morris, Hüseyin Bahri Alptekin, Ahmet Müderrisoğlu, Müşerref Zeytinoğlu ve Emre Zeytinoğlu kolektif çalışmalarıyla bu proje de bir araya gelmişlerdir(Anonim, 2012: 86).Sergiye katılan sanatçılar daha öncesinde birbirleriyle sürekli iletişim halinde ve fikir alışverişi yapan sanatçılardır.

Ali Akay sergi tanıtım kataloğunda;

“Dünya ekonomisi “küresellik” içinde girift bir şekilde birleşmiştir. Ulus-devlet tarzındaki yaklaşımlar yerlerini yatay geçişli (transversal) merkezlere bırakmış,

bunlar “globalcity” (küresel kent) veya “megapol” şeklinde örgütlenmeye ve dünya merkezleri hâline gelmeye başlamışlardır. Yeni Dünya Düzeni üzerinde siyasi, ekonomik ve sosyal bunalımlar yükselmiş; işsizlik, enflasyon, evsiz barksızlık büyük boyutlara ulaşmıştır. Bu durum, eskiden adına Üçüncü Dünya denilen ülkelerin büyük şehirlerinin sorunu olduğu kadar, Dördüncü Dünya’yı içinde barındıran Batı ve Doğu’nun büyük megalopollerinin de sorunudur. Bu yeni yapılanma üzerine uygulanan analizler sosyolog, iktisatçı, antropolog vb. gibi sosyal bilimcilerin tekelinden çıkmaktadır. Onların yaklaşımları (ister liberal, ister Marksist, neo-Marksist veya milliyetçi olsun) süre giderken, sezgisel yaklaşımlara ihtiyaç doğmaktadır. Bilimin 20. yüzyılın sonunda geldiği yer, “büyü ve fal”ın yeniden gündeme gelmesiyle çakışmaktadır. Bilimsel yaklaşımları “tırnak” içine almak durumundayız. Bunu, fizikçiler ve genetikçiler açıkça belirtmekteler. Böylece, sosyal bilimlerin bilimsel meşruluğunun ortadan kalktığı savı gelişmektedir. Bilim ve sezgi arasındaki denge günümüzde sezgiden yana olmaya başlamıştır” (Akay, 2012: 89)



Şekil 9.Küreselleşme-Devlet,Sefalet, Şiddet,1995 Sergi Görünümü (Kaynak Sanatçı Arşivi)

Ali Akay sergi kataloğunda, İsmet Doğanın çalışması için her bir silahın yarattığı şiddet unsuru bu şiddetin dönüştürdüğü terörü toplum içindeki toplumu oluşturan bireylere yönelik olduğunu; devletten bağımsız gelişen bu durumun karşısında kadrolaşan oluşumun şiddet ve çarpışmaya sebebiyet veren araçlar olarak tanımlamıştır(Akay, 1995: 27-28). Akay ‘a göre erkekliğe gönderme yapan silah,

iktidar, güç bağlamında ‘penisi’ bu kavramlarla ‘özdeşleştirerek’ sorgulamaktadır.(Şekil 10) Aynı zamanda kavramların yanı sıra enstalasyon serginin ‘psikanalitik’ sürecine göndermede bulunur (Akay, 2012: 106).

Sergiye katılan tüm sanatçılar, sergi başlığındaki devlet-sefalet şiddet kavramları sunarken çok çeşitli medyumlar kullanmışlardır.



Şekil10.Küreselleşme-Devlet, Şiddet Sefalet,1995 Sergiden Detay Görüntü
(Kaynak:Sanatçı Arşivi)

1.3.3.Öteki Sergisi

İsmet Doğanın 1996 da katıldığı diğer bir önemli sergi de İstanbul Plastik Sanatlar Derneğinin (UPSD) düzenlediği Birleşmiş Milletler ‘İnsan Yerleştirme Konferansı’ Habitat II için Antrepo da düzenlenen ‘Öteki’ sergisidir.(Koçan, 1996).‘Öteki’ sergisi, toplumsal çatışmaların merkezini oluşturan kimlik/siz/lik, ayrışma ve yabancılaşma gibi dönemin sosyolojik yaklaşımlarını ele alır. Merkezine aldığı kavramın altını çizerek tartışmaya açan bir sergi olmuştur. Sergi katılımına yoğun ilgiden dolayı ‘mekânın’ hacmine göre katılım sayısında ‘kısıtlamalara’ gidilmiş, sergide sanatçılar tüm ön yargılara, yabancılaşmaya, bölünmeye ve ayrıştırmaya karşı oldukları bir duruş sergilemektedirler."Serginin kavramı ‘ÖTEKİ’ olarak saptanır. Bu

kavramın saptanması sırasında insanlığın içinde yaşadığı,"öteki" ön yargısının Habitat İnsan Yerleşimleri Konferansı'nda ele alınmasının konferansa katkı ve boyut getirebileceği düşüncesinden hareket edilmiştir. Çünkü neredeyse tüm insanları tek tek öteki durumuna sokan bu ön yargı, çok çeşitli kanallardan besleniyor ve insanlar kültür ve çağlar arası kuraklaştırıcı, yabancılaştırıcı ve ayrıştırıcı bir işlevi barışın, sevginin ve kardeşliğin yerine ikame ediyorlar" (Koçan, 1996).

Sergide dönemin Çağdaş Sanatının birçok eski ve yeni kuşak genç sanatçılar yer almıştır. Mustafa Ata, Zahit Büyükişleyen,Balkan Naci İslimyeli, Candeğer Furtun Burhan Doğançay, Neşe Erdok, Hale Arpacıoğlu, Adem Genç, İsmet Doğan, Ömer Kaleşi, Adnan Çoker,Cengiz Çekil, Hüseyin Bahri Alptekin,Fatma Binnaz, Ebru Özseçen, Hakan Akçura, Nur Koçak, Seyhun Topuz,Bedri Baykam, Şükran Moral, Neriman Polat, Arzu Çakır, Aydan Mürtezaoğlu, Bülent Şangar gibi eski ve yeni kuşak sanatçılar bir araya geldiler(Koçan, 1996).



Şekil 11. İsmet Doğan, Alter Ego, Öteki Serisi, Fotoğraf, Asetat.50x70x5 cm,1994
(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Sergi başlığı Doğan'ın üniversite yıllarından bu yana üretimlerinde sıklıkla sorguladığı 'öteki' kavramından dolayı bu sergide yer alması da onun için sergi başka bir anlam katmıştır. (Şekil 11)

1.3.4.Özel Bir Gün Sergisi

Sanatçının katıldığı bir diğer karma etkinlik ise 1998'de Vasıf Kortun küratörlüğünde düzenlenen 'Özel Bir Gün' sergisidir. Güncel Sanat Kütüphanesinde düzenlenen sergiye Doğan, ses enstalâsyonu ile katılmıştır. (Şekil 12)



Şekil 12.İsmet Doğan, Kaset, Seyyar Sergi, Güncel Sanat Kütüphanesi İstanbul.1998
(Kaynak Sanatçı Arşivi)

"Özel Bir Gün" sergisi için Kortun; sanatçılara alışla geldik tekniklerinden, üslupsal tavırlarından vazgeçip denenmeyi denemeyi koşul olarak sunmuştur. Sergide bu yaklaşımla üretilen eserlerin başarılı veya başarısız olup olmadığını ayırmaksızın yan yana getirmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda sanatçıların üretimleriyle, serginin kendi varlığının yine kendinin düşünsel alanında var olmasını sağlamaktadır." Sanatların çevresini sarmış ideolojik sıhhiye hattına tecavüz etmenin gerekliliğine inanıyorum"(Kortun, 2003: 34).

Sergiye katılan sanatçılar yine dönemin tanınan sanatçılarıdır. Erdağ Aksel, Elvan Alpay, Hüseyin Alptekin, Can Altay, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Bedri

Baykam, Zeliha Burttek, İsmet Doğan, Cem Gencer, Zeynep Gülsoy, Şirin İskit, Gülsün Karamustafa, Gaye Yazıcıtunç İnal, İsmet İnal, Balkan Naci İslimyeli, Sıtkı Kösemen, Murat Morova, Aydan Murtezaoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Hakan Onur, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Esra Sarıgedik, Hale Tenger, Cihan Yazıcı, James Walsh.

1.3.5. Cumhuriyet'in Tasavvuru Sergisi

Urart Sanat Galerisi'nde AliAkay küratörlüğünü yaptığı Cumhuriyet'in Tasavvuru (1999) sergisi İsmet Doğan ve Mehmet Nazım'ın yapıtlarından oluşmaktadır. Akay, sanatçılardan serginin kavramından hareketle yapıtlarında soyut düşünceyi somutlaştırmalarını ister. Ali Akay, sergi için“tasavvur” kelimesinin kendi anlam bütünlüğünün altını çizmiştir.

“Bu sergi bağlamında da, sanatçıların Cumhuriyet tasavvurları storia'nın (tarih) yeniden hatırlanmasından ve bu heterojen imgelerin kolektif bir kamusal alanda tartışmaya açılmasından geçecektir. Bu tartışma alanı, siyasi olanın ve tarihi olanın“hikâyeleştirilmesini” ortaya çıkaracaktır. Farklı imgelemelerin tahayyül ettiği bir kavşakta iletişimsel ağlar bir figüratifliği meydana çıkaracaktır. Bu figüral olan ise kavram veya figür ve renk arasındaki ayrımların dışında flu bir bütünlüğü vücuda getirme potansiyelini içinde tanımaktadır. Bu flu bütünlük çalışmaların her birinde kendi tekilliğini bulmaktadır: Her biri storia'nın başka bir yönünü tikel olarak ele almaktadır. Kimi yerde geçmiş ile yapısal bir benzerlik hatta kopya ilişkisi kurulurken-bu bazen ironi yollarla gerçekleştirilmektedir. Kimi yerde de geçmiş modellerle tamamen bir kopma istencini belirtmektedir. Her bir tekrar yeni bir farkı ortaya koyarken, her bir okuma da eskiye gönderme yaptığı ölçüde“söylem”in yeniden kurulmasında bağlamsal yapı bozmaları gündeme getirmektedir”(Akay, 1999: 254-256)

1.3.6. Medium Sergisi

Sanatçı bu sergisini oluştururken alışlagelen sergi kurgulama yönteminden farklı bir kurgu geliştirmiştir. Sergi kapsamında sunulan bir defterdir.(Şekil 13)Sanat objesinin kendisi, yazınsal bir dilin yanı sıra on sekiz farklı sanatçının “Medium'un” kendisine müdahalede bulunarak gerçekleştirilen bir sanat eseri olarak ortaya

çıkılmaktadır. İsmet Doğan eser olarak düşündüğü defterin ifade gücünü kendine mal etmeden, dönemin çağdaş sanatçı arkadaşlarıyla birlikte ortak bir nesnede buluşturmuştur. İsmet Doğan bu etkinlikte sadece sanatçı kimliğiyle değil aynı zamanda tasarımını gerçekleştirdiği bu projesinde kendi sanatının yönetimini üstlenerek başka bir yönlendirilmeye ihtiyacı duymadan yapıtının küratörlüğünü de üstlenmiştir.



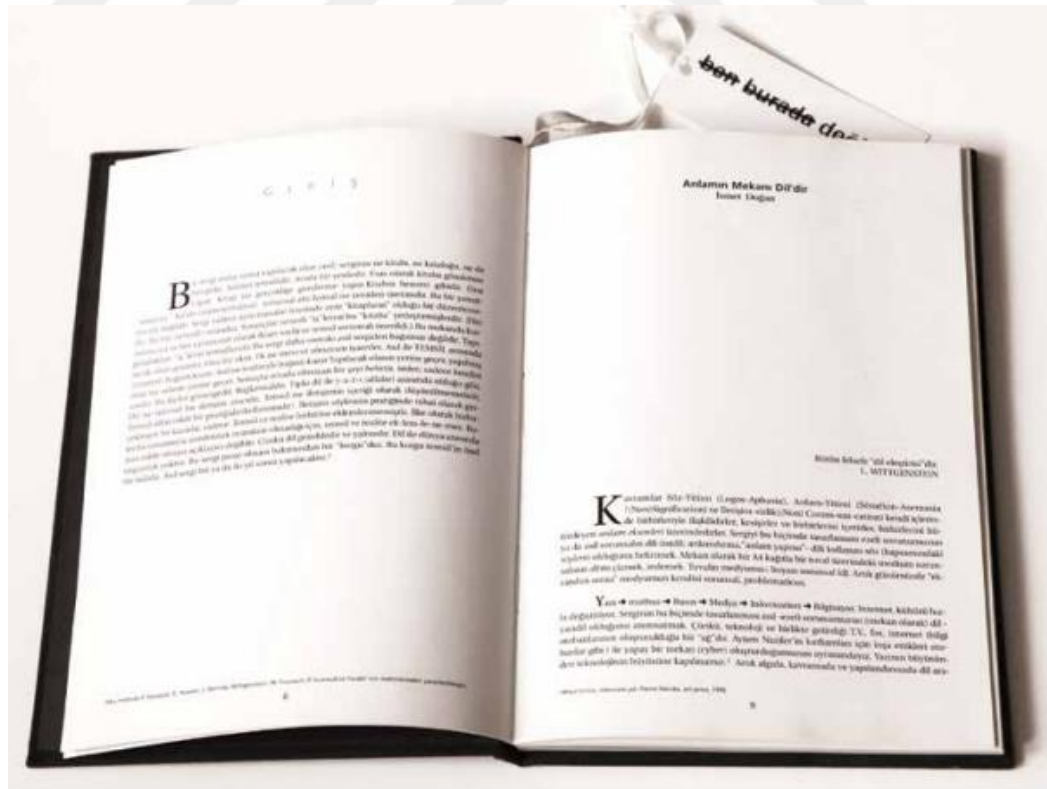
Şekil 13. İsmet Doğan, Medium, Olarak Kitap Projesi, 1996(Kaynakça: sanatçı Arşivi)

Sergi temsil, temsili mekân gibi, güncel olarak söz (yitimi), anlam (yitimi), iletişim(sizlik) gibi kavramların sorgulandığı bir proje-sergisidir. Serginin hazırlık süreci ve oluşumu 80'lerden farklı olarak bazı kavramları hep birlikte sorgulamaya, okumaya ve deneyimlemeye açtığı zamanlara denk gelmektedir. Doğan'ın da kurguladığı gibi sergi daha sonra yapılacak olan (asıl) serginin ne kitabı, ne katalogudur. (Şekil 14)

İsmet Doğan'ın metinsel çalışmaları ile gerçekleştirilen Medyum projesinde, sanat kavramlarının temsili sorunları temel konumdadır. İsmet Doğan üretimini boşlukta gerçekleştirmektedir. Boş olan ise kitabın başlangıcıdır. Sanatçı; “Anlamın mekanı dil'dir”(Doğan, 1996, s. 9) der kitabının girişinde. Doğan'ın sanat kavramının

çizgi dışı söylemini ifade eden Medyum'u, çağdaş sanat pratiklerinin ortak sanat mekanı için oluşturdukları sanat üretimlerinin de ötesinde, 'temsil-i' farklı bir sergi alanına ve kataloguna taşımaktadır. Medyum, kendi düzenlemesi ile sanat alanı yapının gerekliliklerinin simülasyonunu gerçekleştirmektedir. Bu nedenle Doğan, açıkça McLuhan algısıyla aşıkâr olunan ve aşıkâr olunmayanın arayışını -değişiklikleri ve etkilerinin ötesinde- kendisinin yenilikçi düşüncesiyle tasarlanmış sergisi medyumunu bize tavsiye eder.(Doğan, 2015: 459)

İsmet Doğan'ın 1996'da Avrupa Pasajı, Beyoğlu İstanbul'da gerçekleştirdiği sergi projesi "Medium" sınırlı sayıda baskısı olan kitap projesine katılan sanatçılar şunlardır: Gaye YazıcıTunç, İnel İnal, Alparslan Baloğlu, Neriman Polat, F.Binnaz Akman, Yılmaz Aysan, Gülçin Aksoy, İlhan Mete, Genco Gülan, Gül Ilgaz Kent, Alper Ulaş, Hane Orhun, Esra Ersen, Levent Öget, Özgür Özatay, Ferhat Kamil Satıcı, Chingiz, Hakan Seyrek, Nancy Atakan(Doğan, 1996).



Şekil 14.İsmet Doğan, Medium, OlarakKitap Projesi, 1996(Kaynakça: sanatçı Arşivi)

1.3.7.Et, İğdiş Edilme, İğrençlik Sergisi

İsmet Doğan üretimlerinin bir kısmında geçmişten günümüze kadar uzanan süreci dönemsel bir ayrımla ‘modern zamanlar’ olarak tanımlamaktadır. 1980 ve 1990’lı yıllardaki eserleri sanatçının önemli dönemlerinden birini oluşturur. Et, İğdiş Edilme, İğrençlik (1999) gibi başlıklı seri işleri aynı zamanda açtığı kişisel sergisinin de ismini oluşturmuştur.(Şekil 15) İsmet Doğan’ın daha önceki çalışmalarından farklı olarak güncel sanat ortamında kendisinin olgunluk dönemi işleri olarak tanımlanabilecek bu sergiyle çıkış yapmıştır. Atatürk Kültür Merkezinde gerçekleştirdiği sergisinde 1970 den sonra Batı sanatında görülen fakat Türkiye çağdaş sanat ortamında tartışmaya açık modern sonrası post modern oluşumdaki değişim izlerinin etkilerini taşımaktadır. Batıdaki modern söylemlerinin gerilediği zamanlarda postmodern hareketin hız kazandığı cinsiyet, kimlik gibi bazı değerlerin sorgulanmasını harekete geçiren bir süreçtir.

“XX.yüzyıl batı düşüncesi büyük bir bunalımın eşiğine gelmiştir. Bilgi genişlemekte ama insan temel sorunları karşısında tam bir çaresizlik içinde kalmayı sürdürmektedir.Örneğin erotizmin ve savaşın şiddetini açıklamaktan çok uzaktadır. Bataille, bilginin insan yaşamının maddi gereksinimlerine yanıt verdiğini ama buna karşılık varoluşsal sorunların bilgisizlik alanına girdiğini düşünmektedir. İnsan varoluşu,bilginin bittiği yerde söz konusu olmaktadır” (Yakup oğlu, 2006: 9).



Şekil 15.İsmet Doğan Et / İğdiş Edilme / İğrençlik| İmago Serisi, Atatürk Kültür Merkezi, 9(Kaynak: Sanatçı Arşivi)

İsmet Doğan batıdaki bu değişimleri yakından izlemiş ve Türkiye Çağdaş Sanat ortamındaki görülmeyeni merkezine almış ve bunu üretimlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçının, geçmişe bakıldığında feminist bir tavır olarak batıda gerçekleşen bu hareketliliği Türkiye’deki kadın sanatçılardan önce sergilemesi oldukça sıra dışı bir durumdur. Sergi yaşadığı coğrafya’da toplumun genel sanat algısındaki kalıpların ötesine geçerek gerçekleştirdiği sıra dışı performansı şaşırtıcı olsa da birçok sanat çevre tarafından bunu bir erkek sanatçının yapmış olması çeşitli eleştirilerle birlikte serginin tümünü okuyamamalarına neden olduğu düşünülür. Sanatçıya göre açtığı bu sergi sanat çevresi tarafından takdir olsa da hak ettiği ilgiyi bulamamıştır. İsmet Doğan yaptığı bu sergi, Carolee Scheemann tarafından daha önce performatif şekilde gerçekleştirmiştir. (Şekil 16)



Şekil16. Carolee Scheemann, MeatJoy, Fotoğraf, 1964 (Kaynak: www.richardsaltoun.com)

İsmet Doğan sergi kurulumunu izleyiciyi salt iki boyut görsel algısının dışında başka bir duyusal algılamayı da devreye sokmayı düşünmektedir. Sergiye kan ve hayvan eti parçalarını da dahil ederek izleyiciye üçüncü boyutla, koku duyusunu tetikleyecek bir dışkı kokusu yayarak performatif bir kurgu oluşturmuştur. (Şekil 16)



Şekil 16. Et / İğdiş Edilme / İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Sanatçı Koleksiyonu | Detay, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)

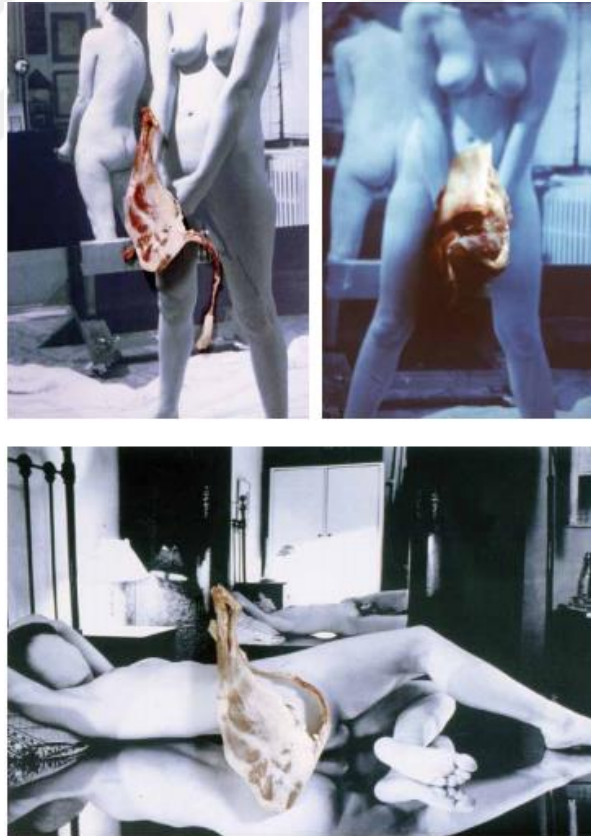
“O dönemde cinsiyet ve beden konusunda bir aymazlık vardı. Bendeki dişiliği (alter ego) ortaya çıkarmaya çalıştım. Şunu vurgulamam gerek; ben bir heteroseksüel olarak aynı zamanda heteronormatifliği okumaya ve açık etmeye çalışıyorum. Bu da tekil olmanın başka bir türüdür; queer olmaktır” (Doğan, 2015: 503).



Şekil 17. Et / İğdiş Edilme / İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999 (Kaynak: Sanatçı Arşivi)



Şekil 18. Et / İğdiş Edilme / İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999
(Kaynak: Sanatçı Arşivi)



Şekil 19. Et / İğdiş Edilme / İğrençlik, Atatürk Kültür Merkezi, Genel Görünüş, 1999
(Kaynak: Sanatçı Arşivi)

2.BÖLÜM

İSMET DOĞAN'IN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI İÇERİSİNDEKİ YERİ VE YAPITLARININ YORUMLANMASI

2.BÖLÜM

İSMET DOĞAN'IN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI İÇERİSİNDEKİ YERİ VE YAPITLARININ YORUMLANMASI

2.1. Türkiye’de Çağdaş Sanatın Gelişimi

Türkiye 19.yy. ikinci yarısından sonra Batının siyasi ve tarihi alanlarındaki gelişmelerini yakından takip ettiği gibi, kültür- sanat alınındaki yeniliklerini de keşfetmiştir. Avrupa’nın devrim yaratan modern sanat ve müzecilikteki ki yenilikçi çıkışları ve elde ettikleri başarıların etkisi, ülkemize ancak Cumhuriyetin ilanı ve öncesinde izlediği Batılılaşma politikalarıyla oluşmaya başlamıştır.

Batının sosyolojik değişimlerinden kaynaklı, sanattaki modern ve soyut sanatın 1950’lerde yaygınlaşmaya başlamasının ardından daha önceki kuşak sanatçıları bu yeni hareketlilikten faydalanması kaçınılmaz olmuştur. Türkiye’de toplumsal yapıya bağlı olarak kültürel alanında da değişimlerin görülmesi 1950’li yıllarının ikinci yarısında, sanat anlayışındaki soyut sanatın görsel dili bir grup sanatçı tarafından araştırılırken, diğer taraftan başka bir grup sanatçıların figürü değişik yeni akımların doğrultusunda yeniden değerlendirdikleri gözlemlenmiştir. 1960 yılların sanatında figürün gittikçe soyutlama şeklinde görülmesi ile dolaylı olarak ülkenin toplumsal yapısındaki değişikliklerin, kültürel yapısının etkisi olarak düşünülebilir(Ödekan & vd., 2008: 573-574).

Türk sanatçıların 1950’lerde yurt dışına açılmaya başlamasıyla, sanatçılar Venedik Bienali, Sao Paulo Bienali gibi önemli ve köklü bienallere katılmaya başlamıştır. 2000’lerin başında ise Türk galerileri yurt dışındaki fuarlarda yer almış ve Türk sanatçıların yapıtlarını uluslararası platformda sergilenmesinde etkili olmaya başlamışlardır.(Aydemir, 2016: 2).

Dönemin sanat söylemlerinin ‘Yerel-Ulusal’, ‘Soyut-Figür’ gibi kavramların tartışılıp uygulandığı bu sanat ortamından sonraki dönemlerde 1970’lerin toplumsal

gerçekçi anlayışlarıyla birlikte sanatın nesnel yorumların yerine eleştirel yorumlamalar hâkim olmuştur. “1950’lerin soyut akımı 1970’lerden sonra kavramsal içerik kazanmıştır”(Ödekan & vd., 2008: 575).

Türkiye’de Çağdaş Sanat’ın 1970’lerde önemli bir çıkış ile başladığı söylenebilir. 60’lı yıllardan itibaren Mehmet Gülyüz, Komet, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Nil Yalter, Füsün Onur ve daha birçok sanatçı Fransa’ya, Amerika’ya devlet tarafından veya kendi çabalarıyla eğitim almaya gitmiştir. Bir kısmı Türkiye’ye geri dönerek edindikleri izlenimler ve okumalar çerçevesinde eserler üretmiş ve öğretmenlik yaparak gelecek kuşakların sanat anlayışına katkıda bulunmuşlardır. 70’lerin sonunda İstanbul Sanat Festivali’nde ‘Yeni Eğilimler Sergileri’ organize edilmişti. Bu girişim sanatçılara cesaret vererek onların aktif üretim yapmalarını yenilik ve yaratıcılıklarını geliştirmeyi amaçlamıştır. Bireysel ve grup sergileri kapsayan bu sergilerle çağdaş sanat geniş kitlelere ilk kez sunulmuştur(Altındere & Evren, 2008: 10-15).

1975’ten sonra çoğu sanatçının artık, resim sanatında ki geleneksel sanat tutumunun belirgin bir şekilde terk ederek eserlerindeki zengin malzeme çeşitliliği ve geniş teknik olanaklarla ile bu medyumları deneyimleyip yeni arayışlara girerek, bunları eserlerinde yorumlamışlardır. Bu hareketli ortamın sonrasında resim sanatı kendi sınırlarını zorlayarak kendini geliştirmiş ve arda arda açılan sergiler, sanatın izleyicisinin bakış açısı ile birlikte kültürünü de geliştirmiştir(Ödekan & vd., 2008: 576).

“Çağdaşlık yorumları Batı ve Üçüncü Dünya ülkeleri için benzer olmayabilir. Batı görsel sanatlarda geliştirdiği çeşitli anlatımlar ve malzemeye getirdiği yeni uygulamalardan sonra, yeni sanat olanaklarını genellikle sanat disiplini dışındaki alanlarda aramaktadır. Batıda, sanat deneyicilerinin ve okulların yoğun olduğu, endüstrinin pazarlama ve reklam önemini bilincinde olduğu ortamlarda bu olanakları bulmak zor olmuyor. Öte yandan, Batılılaşmakta ve endüstrileşmekte olan ülkeler, çeşitli nedenler ve baskılar sonucu, "çağdaş" kriteri için Batıda Ödül alan, kurumsallaşan ve güncelliğini yitirmekte olan ürünleri örnek alıyorlar. Türkiye’de de durum genellikle böyle olsa bile, çağdaşlık savaşı veren çalışmaların önemsenmesi Türk sanatçılarına kendi

çizdikleri yolda gelişmek ve Batı örneklerini izlemek yerine Batı öğretilerini kullanmak ve gereğinde reddetmek gücünü kazandıracaktır” (Erzen, 1977: 304)

1980’li yıllarda piyasada yurt dışı bağlantılı sanatçılar revaçta olduğu için bu durum da sanatçılar da yurt dışına yönelmeye başlamıştır(Üstünipek, 1998, s. 183-186).Türkiye’nin de içerisindeki mevcut yoğun siyasal çekişmelerin yaşandığı zamanlarda, dış dünyanın yeni pazar arayışları, yayılmacı kapitalist liberal ekonominin sonucu, ülkenin bu sisteme doğru hızla evrilmesi kaçınılmaz bir başlangıç olmuştur.

1980’lerin siyasi ve ekonomik alanlarındaki bu değişimlerden kültür-sanat alanı da payını almıştır. Türkiye, kültür sanat alanında Batılılaşma sürecinde 1950’ye kadar olan dönem de ithal edilen sanat akımları ‘yüzeysel biçimcilikten’ öteye gidememiştir. Sanatın devrimsel gücüne inanan sanatçılar Batı’dan almak istedikleri ‘şey’lere bile uzak ve bir o kadar da yabancıydılar. “Dolayısıyla Türk kimliğinin duyumsanması sorunsalı konu ve dekoratif şekilcilikle sınırlı kaldı”(Duben, 2016: 241). Batıyı yakın takibi ile birlikte hızla gelişen sanat ortamındaki bu hareket, günümüze kadar oluşmuş tüm sanatsal üretimlerde de izleri görülmektedir.

Türkiye’de giderek tırmanan siyasi istikrarsızlık sonucunda “12 Eylül 1980 sabahı başlayan ve “*Bayrak Harekâtı*” adı verilen müdahale ile Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime elkoydu” (Tanör, Boratav, & Akşin, 2008: 30). Türkiye Cumhuriyeti Devletinin toplumsal ve siyasal tarihi sürecine bakıldığında, geçmişte de yaşanan 1960-1971 askeri müdahalelerinin dönemin geriye dönük koşullarıyla incelenmesi durumunda sebeplerinin salt siyasal çatışmalar olmadığı söylenebilir. “Bu gelişmeler, yıllardır tırmanan ve toplumda son derece istikrar bozucu etkisi olan bir ‘ekonomik’ bunalım ortamı karşısındaki gelişmeler olarak düşünülmelidir”(Zürcher, 2000: 384-385).

1970-1980’lerin bir diğer sanatsal yaklaşımı ise batıda gelişen yeni dışavurumculuk anlayışıdır. 1980’lerin ikinci yarısından sonra ülkemizde oluşumları başlayan yeni dışavurumculuk, modern anlayıştaki eğitim ve piyasa algısına tepki

olarak ifade edilir. Bu etkiyle sanatın eğitim ve piyasa kurumlarındaki gözlemlenen hareketlenmeler çevreyle bağlantılı, yeni bir estetik anlayışını da beraberinde getirmiştir(Erzen, 1999: 208)

İstanbul’da, Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi’nin ilki 1987’de düzenlenmiştir(Atakan, 2008, s. 103). Bundan sonra ise 1990’lı yıllarda İstanbul Bienalinin Avrupalı küratörlere (sergilere eser seçici) açılması ile Türk sanatçıları için uluslararası arenaya doğru gelişen bir ortam doğurmuştur. Batılı çağdaş sanat küratörleri Bienali izlemeye geldiklerinde tanıştıkları bazı sanatçıları davet etmişler, böylece Türk sanatçılar Batı’nın sanat camiasında "isim yapmaya" başlamışlardır(Akay, 2005: 47).

“Mehmet Güleriyüz, Balkan Naci İslimyeli, Hüsamettin Koçan sosyal ve politik, kimi zaman mitolojik geçmişe referansla kendi özgün, figüratif, ikonografik alt yapılarını oluşturdular. Yüksel Arslan Fransa’da politik ve aynı zamanda pornografik denilebilecek bir ikonografinin izini sürmüştür. Paris’te de yıllarca bulunan, 1980’de ise sanatın merkezi olan Amerika’ya taşınan Bedri Baykam ise, orada çağdaş sanatı görme, inceleme olanağı bulmuştur. 1990’lardan sonra ise, Mustafa Horasan, Mustafa Pancar, Taner Ceylan da kendi içselliklerinin yolundan giderek sanat piyasasında özgün bir güzergâh bulmuştur”(Akşit, 2014).

Sanat kurumlarındaki yapılanma 1990’larda başlamış, Avrupa Birliği müzakereleriyle 2000’lerde hız kazanmıştır. Galerilerin, sanat merkezlerinin ve müzelerin açılmasında çağdaş sanatı destekleyen pek çok kurumun işbirliğinin ve desteğinin önemi büyüktür(Erdemci, 2008: 297-298).

İstanbul Bienali’nin fonksiyonel olması, etkileşimli bir sanat anlayışının büyümesine de dayanak olmuştur. Aynı zamanda 1990’lı yıllarda felsefe ve sosyolojinin yarattığı buluşmalar ile metin alanlarındaki çevirilerin çoğalması, sanatçıların; bunu kullanarak üretimlerinde yeni imleme modellerinin olanaklarını prova ettikleri, bilgi temelli açılımlarda kültürün yarattığı uç noktaları yeni baştan ele aldıkları ve kendi sübjektif tarihlerini de bu ilişki strüktürü içinde sanatlarında göstermeye başladıkları söylenebilir. 1995’lerden sonrası ise postmodernizm, göstergebilim, dilbilim gibi alanlarda ciddi tartışmaların yapıldığı, bununla birlikte geleneği reddetmek yerine

eklektik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin bileşiminden oluşan bir anlayışın olduğu dönemdir.

1990'lar da çağdaş sanat, tekinsiz, gizemli, merak edilen ve yabancı olan 'Ötekini de keşfeder. Ötekiliğin ve bunun bilgisinin, ötekiliğin ve kişisel kimliğin oluşturulmasının, ötekiliğin ve ondan yabancılaşmanın, ötekiliğini ve kolektif kimliğin pekiştirilmesinin, ötekiliğin ve ona bağımlı olmanın, ötekiliğin ve etik bütünlüğün paradokslarının gizini hisseder. Sanki bu geçen keşifte bir kusurumuz varmış gibi, ötekine gösterilen duyarlık kimi örneklerde günah çıkarma eylemine kadar dönüşür. Bu keşfin başka yararları da olur. Bu sayede ötekinin yaydığı ve sahip olabileceği kavramlar dilin sınırlarını açar, hayal gücünü genişletir, farklı yaklaşımlar arasında ortak bir duyarlılık sağlar, ilkesel olarak dünyanın tek bir doğru üzerinden çözülebileceğini düşünen ön yargılı yaklaşımları susturur, kültürün esnek, kırılabilir ve aynalaşmaya açık yüzünü, düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin öteki değil bizzat iktidarın kendisi olduğu gösterilir(Çalıkoğlu, 2008: 12)

Almanya'da galericilik yapan Rene Block 90' lı yılların başlarında Türk çağdaş sanatının gelişimine katkıda sağlamış ve Türk sanatçılarının aktivitelerini yakından takip ederek iletişim içerisinde olduğu sanatçılarla sanatsal işbirliklerini beraber yürütmüştür. 4. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapan Block, daha sonra Almanya'ya birçok sanatçıyı davet ederek çeşitli sergiler düzenlemiş ayrıca Türk küratörlerle de çeşitli organizasyonlarda işbirliğinde bulunmuştur. 1994 yılında Almanya'da gerçekleşen "İskele" sergisi, 1998 yılında yine Almanya'da gerçekleşen "İskorpit" sergisi, 2001 yılında Rotterdam'da gerçekleşen "Between Quaies" sergisi yurt dışında düzenlenen önemli sergiler arasındadır(Can, 2011).

Modernizm'in "elit" sanat ve "grup" sanatı, "ulu" ve "bayağı" kültür gibi yollarına karşı, postmodernizm de "kitch" ve mübalâğalı anlatımlara daha çok karşılaşmıştır. Geleneksel anlayış ve teknikleri ters düz edilerek, ters okumalarla, yapı bozumlarla sanatın ve daha da önemlisi sanat algısı/nesnesinin sınırları zorlanmıştır(Akşit, 2014).

Harcandıkça yine de bitirilmeyen çağcıl mevzuat, hızla değişen dönüşen kitle kültürüyle, tüketim kültürüyle, sermayecilik ile püskürtülen "ferdiyetçilik", "otonomilik"

geçmişte hiç olmadığı kadar işlenmiştir. Dolayısıyla kendilik, hürriyet, cinsel kimlik, tabu, özel alan, bağ, din gibi konular ön plana çıkar. Sanatçıların amaçları ve bütün araçlarıyla bunu anlatmak en büyük kaygıları olmuştur(Akşit, 2014).

“Belli bir doneme damgasını vuran çalışmalara ev sahipliği yapan Borusan Sanat Galerisi’nin 2006 da kapanması sanat adına büyük bir kayıp olmuştur. Kimliğini sürdürdüğü 1997 2006 yılları arasında uluslararası sergiler gerçekleştirmiştir. Bunun dışında Ak sanat, Arter, Maçka Sanat Galerisi, Platform Güncel Sanat Merkezi, Proje 4L-Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul Sanat Müzesi, Santral İstanbul, Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi, Pera Müzesi, Galeri Nev, BM Çağdaş Sanat Merkezi, Galeri Artist, Kasa Galeri, Siemens Sanat, Karşı Sanat Çalışmaları, Garanti Platformu, K2 Sanat Merkezi, Mental Klinik gibi kurum ve galerilerin destekleri ile kavramsal sanatın daha fazla gündeme gelmesine, yeniden irdelenmesine bu kurumların ve sanatçıların oluşturduğu proje çalışmalarının katkısı büyüktür”(Gümüşer,2013,15).

Türk çağdaş sanatında 2000’li yıllarından günümüze kadar süreçte “disiplinler arasılık” kavramı sürekli tekrarlanmaktadır. Türk sanatçılar da bu duruma katılarak kendi çıkarımları üzerinden yansıtımlarda bulunmuşlardır. İlk başlarda diğer çok şeyde olduğu gibi iştahla başlayan disiplinler arası anlayış, on yıl içinde bütün sanat dallarına yayılmış, sanat akımları ve sanatçılar bağdaşık olan akademik sanattan sıyrılarak birbirinden ilham alarak sanat yapmışlardır.

Çağın tüm teknolojik gelişmeleri ve internet sayesinde sanatçılar bu etkileşime çabuk dahil olmuş, dünyanın her hangi bir yerindeki sanat olayına ya da değişikliklerden haberdar olurken yeni teknik ve akımlara sanatını kolayca adapte edebilmiştir. Evrensel olan her yeni hızlı değişimle beraber yaşanan güncel, “actuel” sanatta etkileşim siber hıza geçmiştir. Bir yanda her yere, her şeye konumlandırılabilen yerleştirmelerle, kavramsal sanat, dijital teknolojilerin hızlı devinimiyle New Media art, op art, diğer yanda performans... derken sanat algısı değişerek yeniyeye dönüşmüştür. Ve bütün olarak bunlara bakıldığında modern sanat, çağdaş sanat adı altında yapılan her şeyin gelişimini takip edemeyen koleksiyoner ve izleyici de süratle değişen günümüz sanatından çoğunlukla bir şey anlamaz hale gelmiştir(Akşit, 2014).

“Çağdaş Sanat’ın ulusallığın kırılarak küresel sanat olarak anlaşılması sanatçıları yerellikten referans alıp, günümüz çağdaş sanat pratiklerinden beslenerek gerekli malzeme, sanat algısı, terminoloji ve yeni okumalardan yararlanarak küresel olan sanata varmak istemektedirler. Bu nedenden dolayı sanatçılar artık Türkiye’nin en ünlü sanatçısı olmak değil, dünyanın adından bahsedilen, bienallere, sanat fuarlarına çağrılan sanatçıları arasına girmek için çabalamaktadırlar. Aralarından çeşitli bienallere, performanslara, workshoplara çağrılan sanatçılar da bulunmaktadır. Ahmet Öğüt, Halil Altındere, Vahap Avşar, Erinç Seymen, Ali Kazma, Serhat Kiraz, Can Ertaş, Yaşam Şaşmazer, Seçkin Pirim...(Akşit, 2014)

Öte taraftan üzerinde çok kafa yorulan ve tartışılan kavramlardan biri de çağdaş sanat “güncel sanat” kavşağıdır. Dünyada yalnızca “contemporary art” kavramı kullanılmaktadır, “actual art” bir akım, kavram olarak yoktur. Türkiye’de ise iki ayrı isim, iki ayrı sanat ekolü varmış gibi bir algı oluşmuştur. Modern sanat sonrası postmodern sanat ayrımı gibi, “çağdaş sanat” sonrası “güncel sanat” algısı bulunmaktadır. Yaklaşık son yirmi yıldır “güncel sanat”ın varlığından söz edilmektedir(Akşit, 2014, Şimşek, 2015).

“Sanattaki köklü değişimin ya da tam tersi, ağaçları bütün kökleriyle söken, yerine hazır çimler diken güncel sanatın farkına varan, çeşitli sanat tacirlerinin, simsarlarının yönlendirmesiyle gelişim/değişimden bir şey anlamadığı hâlde yine de dâhil olmaya çalışan koleksiyonerler de aldıkları ünlü ressamların “tablo”larının yanında ortalama yirmide biri fiyatına, “geleceğin büyük ressamı olacak, değeri her yıl artacak...” diye gösterilen genç ressamların “iş”lerinden satın almaya başladılar. Böylece eski ekolleri, neoklasist ve modern sanat zihniyetini sürdürmeye çalışan sanat galerileri bu geçişin sıkıntısını ciddi ağırlarla yaşarken yeni açılan Linart, Non, Daire, Mixer gibi sanat galerileri gelecek vaat eden sanatçılarla sözleşme imzalayıp genellikle onlara sergi yapmaya başladılar. Diğer yandan gündemden düşmeyen, revaçta olan “kırk yaş altı/genç sanatçı” tartışması bütün sanat dergilerini, yazarlarını ve galericileri ilgilendiren bir fenomene dönüştür. Ayrıca “Akbank Sanat 20.Yıl Sergisi”, Hasan Bülent Kahraman’ın küratörlüğün de gerçekleşen güncel sanat starlarının bir araya geldiği “Özerk ve Çok Güzel” sergisi ülkemizde güncel sanatın ne olduğunu ve günümüzün, geleceğin sanatçılarının kimler olacağını itina ile imlemektedir”(Akşit, 2014).

Türkiye Çağdaş Sanat ortamındaki gelişmelerini Batıdan aldığı feyz ile birlikte, dışarıdan ithal ettiği küratörlük kavramının da ülkemizdeki sanat ortamında sıklıkla

tartışma konusu haline gelmesi bu dönemde kaçınılmaz olmuştur. Tartışmaların temelinde yatan muhafazakâr anlayış olarak nitelenen eleştirilerin odağında, küratörün Batı'daki anlayış ile bizde uygulanan biçim arasındaki farktan kaynaklandığı görülür.

Her ne kadar küratörlük sistemiyle ilgili eleştirel yaklaşımlar olsa da 2000'li yıllardan sonra hız kazanarak çağdaş sanat sergi düzenleyicisi anlamında yaygınlaşmıştır. Küratörler, yurtiçi ve yurtdışında ki sanatçılarından seçkiler oluşturarak, Türkiye'den yurtdışına veya tam tersi şekilde ulusal ve uluslararası sergi ve bienallerde etkinlikler düzenlemişlerdir. Yurtdışı'ndan sergi düzenlemesi için çağrılan önemli küratörler arasında Beral Madra, Ali Akay, Erden Kosova, Başak Genova, Vasıf Kortun ve Levent Çalıkoglu olarak sıralanabilir. Türkiye'de bu sistemin oluşması sürece bakıldığında sanat ve sanatçı adına önemli bir adım olduğu görülmektedir.

Türkiye Çağdaş Sanat alanında küratör kavramının etkisi ile birlikte eski yöntemle düzenlenen sergileme pratiklerine son verilirken sanat, sanatçı ve organizasyon konusunda merkezi bir yönetimle tek bir kişiye bağlanmaktadır. Küratörlerin sanat ve sanatçı seçimlerinde kendi beğenisi, ideolojik görüşü veya ticari ilişkilerle yaklaşabilecekleri kişiler ile dirsek temas halinde olurlar. Geriye kalan diğer sanatçıların sanat adına söz sahibi olma hakları artık ellerinden alınmıştır. Bu uygulamayla birlikte eleştirilerinde ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur(Pelvanoğlu, Belirsiz, 10).Bu eleştirel tanımlamayı Samih Rıfat söyle ifade etmiştir:

“Küratör kavramı sanat dünyasında yeni değil, aksine yakın zamanlara dek,Batı ülkelerinde küratör,plastik sanatlar alanında etkinlik gösteren müzelerin,galerilerin yönetim kadrosunda,üst düzeyden ve alanında uzmanlaşmış bir görevliydi.Arkeoloji müzelerinin“konservatör”üne yakın çizgilerde tanımlanmış işlev ve görevleri vardı:müzeye yeni yapıtlar almak, yapıtların korunmasını sağlamak(bunun için yapıtla ilgili çok yönlü bir bilgi donanımı gerekiyordu) ve sergilemek (bu da bir tür tasarımcı donanımını ya da eğitimini gerektiriyordu).Bu görevlerden ilk ikisinin en azından müzelerin bünyesinde-değiştiğini sanmıyorum; bugün üçüncü işlev, sergileme, biraz biçim ve anlam değiştirdi.Resim heykel müzelerinden başlayarak bütün büyük kültür merkezleri,büyük sergievleri,son yirmi otuz yıl içinde belki post-modern dönemde demeliydim-sergi kavramında önemli değişiklikler yaptılar.Çeşitli ve çekici temalar çevresinde biçimlenen,büyük,oyuncaklı sergiler düzenlemeye

başladılar. Amaç daha çok izleyici, daha çok girişti doğal olarak; tecim kuralları tepeden bastırıyordu ve o çok eski kentsoyluyu şaşkına çevirme ilkesi, yeni biçim ve boyutlarıyla bir kez daha karşımızdaydı”(Rıfat, 2001: 97).

Samih Rıfat’ın Küratör kavramına getirdiği eleştiri daha çok sergileme pratikleri üzerinde yoğunlaşırken, bir başka eleştirel tanımlama ise Enis Batur, küratörlüğün işlev ve mantığının kavramın kendi kökeninde değerlendirebilecek bir uzmanlık olduğunu belirtmiştir. Batur sorunun temelini, “küratörün günümüz sanatındaki konumu ve işlevi olarak tanımlar. Bunun da“yatkinlik ve iktidar kutuplarında doğup büyümektedir”(Batur, 2002: 69)şeklinde ifade eder.

Enis Batur (2001), yerel küratörlük tartışmasını ve Jacques Derrida, Julia Kristeva gibi isimler üzerinden ve onların düzenlediği sergilere yaklaşımları çerçevesinde değerlendirmede bulunur. Küratörün Sınırında başlıklı makalesini temeline oturttuğu, küratör kimdir? sorusuna cevap aramaktadır. Söyleminde Küratörün düşünürler ve bilim alanındaki uzmanlar gibi yaratıcı ve özgün olamayacağını anlatırken yapılan bu eylemin “Küratörlere, bir başına onlara, bırakılamayacak kadar ciddi” (Madra, 2001: 1-5) bir mesele olduğunu dile getirmiştir. Batur bir diğer yazısında, sanat alanı dışından gelen meslek sahibi kişilerin, dolaylı yollardan sanat alanında küratör olarak varlık göstermelerini de eleştirmiştir.

“Galeri yöneticisi, eleştirmen, akademisyen, sanat tarihçisi kimliğiyle sanat ortamında varlığını duyuran kişilerin bir sabah uyandığımızda küratör olduklarını öğrendik; sergiler düzenlediler; bienallerde görevler üstlendiler, etraflarında sanatçı toplulukları oluştu her birinin, ‘dosya’lar hazırlandı ve sunuldu, ‘tema’lar seçildi ve ürünler kotarıldı” (Batur, 2002:69).

Tüm bu eleştirilere karşılık olarak bu kavramın ülkemizdeki oluşumunun aşamasında, Türkiye’nin ikinci küratörü olan Beral Madra ise Batura verdiği cevapta şunları söylemiştir:‘Büyük özverilerle’ bu yeni oluşumda kendisinin de emeğinin olduğunu belirten Madra, “bu alanda büyük özverilerle oluşturulan bellek güme gidiyor. Batur’un bu eleştirisinin, bundan böyle bu piyasada küratör olarak çalışanların ve çalışacakların, söz gelimi ekmeği ile oynamayı da göze alıyor”(Madra, 2001: 5).

Türkiye'nin küratör kavramının büyülu etkisinden kendini alamayan ve kendilerini koşulsuz teslim eden kimi sanatçı ve eleştirmenler kavramın mevcut sanat ortamına getireceğı fayda-zarar tartışmasından ziyade bu kavramın getirdiğı iktidarın gücünü kendi lehlerine çevirmiş, kendilerini bir şekilde bu kavramın ve küratörlük gücünü elinde tutanların cazibesine kaptırmışlardır. Geline bu süreçte herkes çok kolay küratör olabilir duruma gelmiştir. Bunun için sanat alanının kıyısından yüzeysel bir şeyler bilinmesi yeterli olmaktadır (Batur, 2002, s. 69-71)

Madra ve Kortun küratörlük kavramını Türkiye Çağdaş Sanat alanına kazandırırken ilk başlarda İstanbul Biânelin de birlikte çalışmalarına rağmen ilerleyen senelerde aralarında uyuşmazlıklar yaşayıp adeta birbirlerinden uzak durdukları gözlemlenir. Türkiye Çağdaş Sanat ortamında ilk kez 'küratör' adını düzenledikleri sergilerde kimin kullandığı tartışmalarını da beraberinde getirmiştir.

"Türkiye sanat ortamı 1980'lerin ikinci yarısında küratörlük kavramıyla tanışsa da küratörlü sergilerin düzenlenmesi 1990'larda gerçekleşmiş ve 1990'lı yıllar sanat ortamında küratörlü sergilerin birbiri ardına açıldığı yıllar olmuştur. 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen Anı/Bellek Sergisi, 1992 yılında Beral Madra tarafından düzenlenen 10 Sanatçı 10 İş C Sergisi Türkiye'deki küratörlü sergilerin ilk örnekleri olmuştur"(Pelvanoğlu, Belirsiz).

Türkiye de küratörlük anlayışına çeşitli kesimler tarafından eleştirel sesler yükselse de bu eleştirel refleksielerin sahiplerinin küçük bir kısmı kararlılıkla sözlerinin ardında durmuşlardır. Çoğunluğun isteksiz olarak karşı durdukları bu düzen içinde var olmak kaygısı sebebiyle sanatçı, sanat eleştirmeni, akademisyen bu ortama hâkim kişiler tarafından çok azı eleştirel tavır sergilemişlerdir.

İsmet Doğan 1990'lar Türkiye Çağdaş Sanatı'nın küratöryal döneminin başlarında düzenlenen sergiler içerisinde günümüz çağdaş sanatını oluşturan isimleri ile birlikte sanat tarihindeki konumunu belirlemiştir. Sonrasında sanatçının yaptığı bir davranış, söylem, düşünce veya kendisinin de hala daha anlayamadığı bu tutum karşısında, görünürlükten uzaklaştırılmış, sessiz kalmıştır. Tüm bu olanların yanı sıra İsmet Doğan, çevresinde oluşan tepkiyi ve onun sanat ortamındaki yalnızlaştırılma

açıklamasını Sosyolog Ebru Yetişkin şöyle ifade ediyor: “2000’ler den sonra İsmet Doğan’ın çağdaş sanatın içinde bulunmaması tuhaf ve tuhaftan başka bir sözcük bulamıyorum” (Yetişkin, 2018).yorumunun yapmıştır.

Ayrıca Bu konunun sadece İsmet Doğanı değil bu durumda olan birçok sanatçı içinde geçerli olduğunu ve bu olay çağdaş sanat kurumlarıyla ilgili kısmında 2010 yılında postkolonyal düşünce hakkında kaleme aldığı epistemik ihlal (şiddet) makalesinde bilgi, iktidar düşüncesinden yola çıkılarak oluşturduğu bilginin ve iktidarın üretim koşullarının oluşumuyla ilgili hegomonik ilişkiler karşısında rıza göstermek zorunda kalınan durumdan bahsetmektedir. Böylesi bir şiddetin zorunda kalınarak yapıldığı ancak bunun gerçeği değiştirmedığının altı çizilmektedir. “Bunun sistematik bir program bu program Türkiye nin içinde bulunduğu sömürünün güncel halleri nasıl üretiliyor meselesiyle son derece bağlantılı bir problemidir” (Yetişkin, 2018)

Sosyolojik bir araştırmadan elde edilen bu “sistematik program” sanat alanında ki aktörlerin güç vurgusu ve kendi kişisel beğenileri doğrultusunda küratör, galeri ve sanatçı üçgeninde sistemin işlevselliği hakkında görünür ipuçlarını vurgulamaktadır. Türk çağdaş sanatının, bu duruma maruz kalan kişilerin tanıklığıyla da sıkıntılı süreçlerin ipuçlarını görünür kılmaktadır.

Mevcut sanat ortamına hakim kişiler tarafından uygulanan bu sistematik durum sonucu birçok sanatçının piyasada sadece tutuna bilmek adına bu gücü elinde tutanlara koşullu teslimiyeti söz konusu olabilir. Bu durum sonucunda Türkiye Çağdaş Sanat alanında üretimler üzerinden kolaylıkla eleştirel yaklaşımla tavır alınamayacağı ön görülebilir. Günümüz sanat ortamı sanatçının sanatsal açıdan özgürce hareket edemediği, yaptığının ya da yapılabileceklerine karşı onay verilmeksizin bir fikir yürütemedikleri bir düzen oluşumundan söz edilebilir.

2.2. İsmet Doğan’ın Eserleri

2.2.1. Ataerki, (Patriarchy) Serisi

İsmet Doğan’ın Ataerki (Patriarchal) serisinde baba oğul gerilimin bıraktığı izler kendini yoğunluklu olarak hissettirmektedir.(Şekil 21)Babanın yansıması olarak çizilen çerçevede, oğlun görevleri ve sıfatlarının sınırları belirlenir. İzleyiciye de bu

sınır çerçevesinde hareket etme zorunluluğu getirilmektedir. Ayşe Lucie Batur bu durumu şöyle ifade etmektedir;

İsmet Doğan'ın işlerinde merkezkaç kuvveti birbirini iten-çeken, baba-oğul gerilimiyle yansıyor. Babanın dublörü oğul, babanın gölgesi oğul, babanın katili oğul; babaya göre konumlanan yalnızca oğul değil, babanın bakışına maruz kalan izleyici de buna dahil olmaktadır. Babanın yasası, babanın bakışıyla çerçeveden taşıp, izleyiciye hükmediyor, onu da yerine sabitlemektedir. Baba oğul rekabeti, mitolojik birçok halk anlatı türünde geçen. Çağdaş zamanla birlikte süre gelen bu hikâyelerin temelini oluşturan şeyin merkezine “öç alma” olarak yerleşmektedir(Doğan, 2016: 16).



Şekil21. İsmet Doğan, BA BA, Patriarchal Serisi, Boyanmış ve Keşilmiş Harfler, 177x130 cm, 2009 (Kaynakça:Sanatçı Arşivi)

Sayıları farklılık gösterse de Erinysler, Mitolojide adları geçen“öç alma” tanrıçaları olarak doğarlar. Hikâyeyi anlatan Hesiodos Gaia'nın oğlu Kronosa verdiği tırpanla Uronos'un hayâlarını kesmektedir (Erhat, 1996: 98).

“Koca Uranos geldi kara geceyle, indi yere arzudan yanıp tutuşarak, yaklaşp sardı toprağı boydan boya. Ama pusuda bekleyen oğlu uzattı sol elini ve sağ elindeki tırpanla koskoca,upuzun,sivri dişli tırpanla biranda kesti babasının hayalarını ve kaldırıp attı arkasından bir yere. Ama boş değildi elinden savrulup giden: Kanlar fışkırıp saçıldı içinden ve hepsi gömüldü kaldı toprağın bağrında ve bunlardan gebe kalan toprak yıllar sonra doğurdu yaman Erinys'leri, öç tanrıçalarını”(Theog.vd.: 276, dan aktaran Erhat, 1996: 98).

Ataerki çalışmalarında, İsmet Doğan'ın geçmişi ve geleceği arasında hep var olan bağın nasıl bir gerilime dönüştüğünü sunmaktadır.(Şekil 22) Babasının bütün rollerini üstlenen bir karakter olarak oğul, bütün kurgularını baba yasaları üzerinden yapmaktadır. İzleyicinin bu oyuna dahil olması da burada kaçınılmaz bir hale gelmektedir. Babanın yasasına tabi olmayan kimse yoktur. Babanın yasasının ihlali, onu

etkisiz kılmadığı gibi, onu yeniden kurgulayan bir eyleme dönüştürür.(Şekil 23) Bedensel ölüm ataerkini yok etmemekte; perde arkasında varlığını sürdürmektedir. Sözde ölüm ile gerçek ölüm arasında ortaya çıkan ruh 'un suretlerini çoğaltılıp etrafa yaymaktadır. Babanın yasalarına karşı çıkan oğul her ne yaparsa yapsın babayı bastıramamaktadır. Çünkü babanın adı varlığını, oğlun bedeninde bir leke, bir nişan, gölge bir suret olmayı sürdürmektedir.

“Mitolojik hikâyelerde öldürülen yalnızca babalar değildir”(Erhat, 1996:98). Psikanalitik bilinçaltı kuramını ortaya koyan Freud yüzyıllar sonra akraba ilişkilerini (ensest) anneye olan aşk psikolojik tanımlarla yazarak bu hikâyenin temelindeki çıkış noktası olarak yatan bastırılmışlıkları açıklamaya çalışmıştır.



Şekil 22.İsmet DoğanBâ Bâ,Patriarchal Serisi,C-Print, 135x190 cm, 2010



Şekil23.İsmet Doğan, Babam ve Ben, Patriarchal Serisi,C-Print 135x190 cm, 2010|
(Kaynakça:Sanatçı Arşivi)

Freud bu analizini “Oidipus’un tragedyasını” izledikten sonra değilde, W. Shakespear’ın ünlü hikayesi üzerinden şekillendirmiştir. Hikâyede Hamlet’in babasını öldüren ve annesiyle evlenen amcasını öldürmesinin altında yatanın Hamlet’in annesine karşı bastırılmış (ensest) ilişkinin etkisinin görülmesidir. Ancak bu kuram üzerinde durulması gereken bir nokta vardır ki oda Freud’un iddia ettiği duygusal ilişki olarak adlandırdığı Oidipus, çocuklarda 3 ile 5 yaş arasında ortaya çıkıp geliştiğini söylemesidir(Erhat, 1996: 16-17).

“Öldürülen yalnızca babalar değil bunların yanı sıra annelerde mevcuttur. (Şekil 24)Orestes anne katilidir. Oidipus ise baba, aralarındaki ortak noktalarının dışında babayı öldüren Oidipus yanlışlıkla yaptığı bu eylemin karşısında Orestas’ın ise kasıtlı tutumu bizlere Antik döneme ait bu hikâyelerden zamanımıza ait psikolojik davranış biçimlerimizin anlatıları olmaktan öteye geçmeleridir. Orestes annesi Klytaimestra’yı bilinçli öldürmüştür”(Erhat, 1996:99).



Şekil24.İsmet Doğan, Babam ve Ben,Hilkat Garibesi Serisi,C – Print,120×150 cm,
2009 – 2013(Kaynakça:Sanatçı Arşivi)

Doğan'ın sanatının gelişimini ve yaşayış şeklini derinden etkilediği bilinçaltı, hem kendinin hem de toplumun yaklaşımlarını bir neden-sonuç ilişkisi şeklinde incelediği söylenebilir. Freud, psikanalizin toplum tarafından dikkate alınmasını sağlayarak, bu kuramı geliştirmiş ve kişinin davranışlarına birtakım açıklamalar getirmiştir. Oedipus kompleksinin ise, Freud tarafından ortaya atılan fallik evre döneminde kendini gösterdiği belirtilmektedir. Freud'a göre, insan üç sistemden oluşmaktadır; id, ego, süperegö. İd kavramı; altbenlik ya da alt ben olarak nitelendirilerek, bilinçaltında barınan ve zevk amacı taşıyan dürtüler olarak tanımlanabilir(Freud, 2014).İd kavramının, kişiliğin karanlık bölümünü oluşturduğunu belirterek burada barınan istek ve arzuların kendiliğinden yok olmak yerine uzun yıllar orada kaldıklarını öne sürer. Ego, id'den gelen dürtüler ve dış dünyadan gelen talepler arasında denge kurarak, arayış bulmada rol oynayan bir kavramdır. Bir nevi arabulucu olan ego kavramı, ben ya da benlik olarak nitelendirilebilir(Freud, 2014). Bilinç durumunun ben kavramının çalışması süresince doğduğunu belirtir. Süperegö ise; baba figürünün ve toplumda var olan ahlaki değer ya da formların içselleştirilmiş bir simgesidir. Bu kavram üstben olarak da nitelendirilir. (Şekil 25)



Şekil 25. İsmet Doğan, İsimsiz Patriarchal Serisi, C- Print Detay, 150x147 cm2011
(Kaynak: Sanatçı Arşivi)

Freud'un bu düşüncesine katılmayanlarda olmuştur. Eric Fromm a göre hikâyedeki Oidipus'un yaklaşımı anneye olan aşktan çok babanın iktidarına karşı koyuştur. Rüyalar, Masallar, Mitoslar kitabında Freud un savına karşı olan Fromm Oidipus anne ve babasını bilmemesi kuramda geçen anlatıya göre tezattı, çünkü Oidipos'un ilk önce annesiyle tanışıp evlenmesi gerektiği ardından gücü ele aldıktan sonra babasını öldürmesi gerekmektedir. “Ana fikri oğul ile anne arasındaki yasak ilişkiyi belirtmek olan bir mitosta,bu iki kişi arasında hiçbir duygusal yakınlık olduğunun belirtilmemesi mümkün mü?”(Fromm, 1991: 55)

Antik Mitoloji efsanelerinde kimi kahramanlar babalarını (Oidipus) öldürdü bazıları da annelerini (Oretes) her biri kendi içinde yaşadıkları trajedilerle gelişen bu hikayelere eklemelenen başka biri vardır ki oda Dostoyevski'nin Karamazof Kardeşler romanıdır. Kişilik bakımından birbirleri ile zıt karakterdeki Karamazof kardeşlerin tek bir ortak noktası vardır ki oda babalarına karşı duydukları nefrettir. Baba Karamazov'un hiçbir çocuğuna karşı sorumluluk almaması hikâyede zevkine düşkün, varlıklı, bencil bir karakter olması çocuklarının nefretinin sebebi olmuştur. Bu yüzden ki, hikayenin hırçın sert karakteri olan Dimitri babasının katili olduğu sanılan kişinin aksine “babayı” öldüren asıl kişi Ivan'ın ona yol göstererek harekete geçmesini sağladığı gayri meşru çocuğu Smerykov dur. Fiilen olmasa da Dimitri babasını öldürmek istemiştir. Dini kendine yakın bulan ve bir rahip adayı görünümündeki Aleksey ise bu oluşacak cinayeti bilmesine rağmen ses çıkarmayarak dördüncü çocuk olarak bu cinayete ortaklık etmiştir(Dostoyevski, 1997).

Ataerkine ayna tutmaya çalışan her sanatçı, gösterdiği şeyin büyüüne kapılma ve seyirciyi de kaptırma riskiyle, Narkisos'un düştüğü tuzakla yüzleşmek durumunda kalır. İsmet Doğan'ın Ataerki sorgulaması mitolojik söylencelerde olduğu gibi işlerinde kurguladığı babanın temsili ölümünü, aslında yok etmeye çalıştığının kendisi olduğunun farkında olduğunun ipuçlarını vermektedir. Sanatçı eserinde babası ve kendisinin temsilinden farklı olarak izleyiciye kelimeler aracılığıyla da seslenmektedir. “Babanın Adı: Memet” beklide anlatılan bu hikâyelere gönderme yaparcasına onu hem temsili

hem de sözel olarak yazdığı kelimeleri bir daha hiç anmamak adına son kez ifade ederek kurgusunda yansıtır.(Şekil 26)



Şekil 26.İsmet Doğan,Babanın Adı, Patriarchal Serisi,C – Print,80x120 cm, 2010((Kaynakça:Sanatçı Arşivi)

“İnsanın kendine karşı tamamen dürüst olması iyi bir alışkanlık. İşe yarar bir fikir geldi aklıma. Anne sevgisini ve babayı kıskanmaya kendimde de keşfettim ve şimdi histeri nöbetlerine giren çocuklarda her zaman o kadar erken görülmese de, bunun erken çocukluk döneminin genel bir olgusu olduğuna inanıyorum... Eğer mesele buysa, Kral Oidipus’un aşkı, hikayenin gerektirdiği kaçınılmaz kadere karşı bütün mantıklı direnişlere rağmen anlaşılır olmaya başlar ve insan neden kaderin böyle cilveler yaptığı anlar. Herhangi bir nedensiz kişisel kadere duygularımız karşı koyar... Fakat bu Yunan miti, herkesin kendi içinde izlerini hissettiği için bildiği bir tutku yakalar. İzleyici kitlesinin her üyesi hayalinde bir zamanlar gelişmemiş bir Oidipus’tu ve gerçek yaşamda oynanan bu rüya, herkeste, mevcut durumunu hayalinden ayıran bütün bastırma araçlarıyla birlikte korkuyla irkilme yol açar”(Berger, 2014: 116)



Şekil 27.İsmet Doğan, Bâ Bâ,Patriarchal Serisi, C-Print, 135x190 cm, 2010 (Değişken Ölçü) (Kaynakça:Sanatçı Arşivi)



Şekil 29. İsmet Doğan, Antony Hopkins Olarak Babam, , Patriarchal Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 170x170 cm, 2006(Kaynakça:Sanatçı Arşivi)

Bu seriye giren yapıtlarında İsmet Doğan baba-oğul ilişkisinin gelişiminde oedipus kompleksinin etkili olduğu görülmektedir. Söz konusu kompleks, psikanaliz konusunda öne çıkan Freud ve Lacan'ın yaklaşımları çerçevesinde bakıldığında Ataerkil aile yapısının öne çıktığı, otoritenin babada olduğu, bu durumun da baba-oğul ilişkisindeki mücadele ve bireyleşme gibi sorunlara sebep olduğu söylenebilir. Çözümlenen yapıtlardaki baba-oğul ilişkisinde, oedipus kompleksinin tek başına belirleyici olduğu söylenememektedir fakat erkek karakterlerin, söz konusu kompleksten kaynaklanan davranışsal bozuklukları dikkat çekmektedir. Bu sebeple, incelenen yapıtlarda baba-oğul ilişkilerinde, oedipus kompleksinin yansımalarını görmek mümkündür. Baba-oğul ilişkisini etkileyen diğer unsurlar ise; sosyoekonomik yaşam koşulları, ataerkil yapının babaya yüklediği sorumluluk ve bununla birlikte gelen yalnızlıktır.

2.2.2 Aynalar Serisi

Plastik sanatlarda malzeme hiçbir zaman ham var olan değil, estetik süzgeçten geçirilerek zihinde yeniden kurulan alan yaratır. İmge kavramı bu oluşumun taşıyıcı ögesidir ve genel anlamada tüm sanatlar imgeleştirici bir bilincin ürünüdürler(Asal, 2018).

İsmet Doğan, sorunsallaştırdığı gerçekliğe bir şekilde müdahale eden ya da onu dönüştüren bir sanat pratiğine sahiptir. Sanatçının işlerinde “ayna” kullanımı ayrı bir önem arz etmektedir. Yarı-mat veya transparan, içbükey ya da dışbükey aynalar, izleyicinin de bir parçası olduğu görsel düşünme anları yaratır. Yapıtlarındaki ayna imgesi oluşum halindeki egonun asgari düzeyde açıklanmasıdır. Bu oldukça sınırlı gözlem verisi temelinde, egonun daha sonraki serüvenine umut içinde bakmak ve olgun kendiliği, kendini-yapan insanı taslak halinde algılamak mümkün görünmektedir. Tam da bu nedenle sözü edilen şey, düzenleyici gelişme ilkesidir. Ya da, ayna evresini bireyin tarihinde sınırlı, gelip geçen bir evre olarak düşünmekten daha çok, insan-öznenin sürekli kavgasını verdiği bir mücadelenin, kendini inşa etme mücadelesinin alanıdır(Özmen, 2002).

Doğan’ın yapıtlarındaki ayna imgesi özne-ben’in bir sanal görüntüsüdür. Aynadaki görüntü bireyin bedensel biçim bütünlüğünü yaratmak üzere birliktelik ve uyum sağlama üzerine kurgulanır. Özne-ben’in ‘yabancılaştırıcı yazgısı’ da bireyin kendisiyle ardı ardına bir uzlaşmazlık içinde olacağını gönderme yapmaktadır. Burada insan artık kendisi olmanın dışındaki imgeler dünyası alanındadır. İzleyici Doğan’ın aynalarında kendini de görürken, bu karşılaşma ilk anda bütünlük hissi yaratıp, bundan sonra hayat ve kendilik arasında yaşayacağı parçalanmanın başlangıcı olmaktadır. İnsan kendi gerçekliği ile birlikte üst üste yığılan metaforlarla düşünürken metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getirilen simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur.

Simgesel, imgesel, gerçek (symbolique, imaginaire, réel), Lacan'a göre insan gerçekliğinin üç farklı düzlemidir. İnsan'ın ruhsal yapılanması yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere bu üç yapılanmanın kesiştiği ya da düğümlendiği alanda oluşmaktadır(Köşkdere, 2011: 155).Lacan'a göre Freud'un metapsikolojisini tam anlamıyla okuyabilmek ve de Freud'un ifade ettiği ben kavramını tam olarak anlayabilmek için bahsedilen bu üç düzlemi tam olarak anlamak ve özneyi bu üç düzlemi de ele alarak ortaya koymak gerekir(Balkaya, 2013: 53-55).

Ayna, sonuçta, bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge; Ayna ütopyası. Fakat gerçekten var olduğu ölçüde ve benim bulunduğum yerde bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim(Foucault, 2009). (Şekil 30)

Aynanın sanat alanında ki temsili daha çok Yunan mitlerinde en çok bilinenNarkissos'un, yanı sıra Afrodite, Dionysos,gibi hikayeler tanrı ve tanrıçalarla özdeşleştirilmiş ve bu sayede sanat eserlerine konu olmuştur. Ancak aynanın daha başka birçok medeniyetlerin mitlerinde de örneğin Mısır Tanrıçası Hathor, Amerikan topluluklarından AsteklerdeCatlipoca ve Quetzacoatl tanrılarının hikayeleri de, Güney Amerika İnka kabilesi lideri olan Yupanqui hikayesinde, Avrupa kökenli Kelt topluluklarında ki Mermaid hikayesinde, şimdiki İtalya da yaşamış Etrüsk mitolojisinde, Eski Türklerde Şamanların kullandığı bu dünya öteki dünya arasındaki sınırı belirleyen sembol olarak oldukça sık kullanılan bir nesne olmuştur(Sümer, 2017: 1369-1370).

Mitoloji ve dini konulara dâhil edilen aynaların bu bağlamda güzellik ve gizem gibi iki farklı yönü ortaya çıkar. Mitoslarda daha çok güzellikle beraber şehvet uyandıran anlatımsal yönünün yanı sıra din alanında yansıtılan bakış açısı gizem ve gerçekliğin korkutuculuğunun tasviri yönündedir.



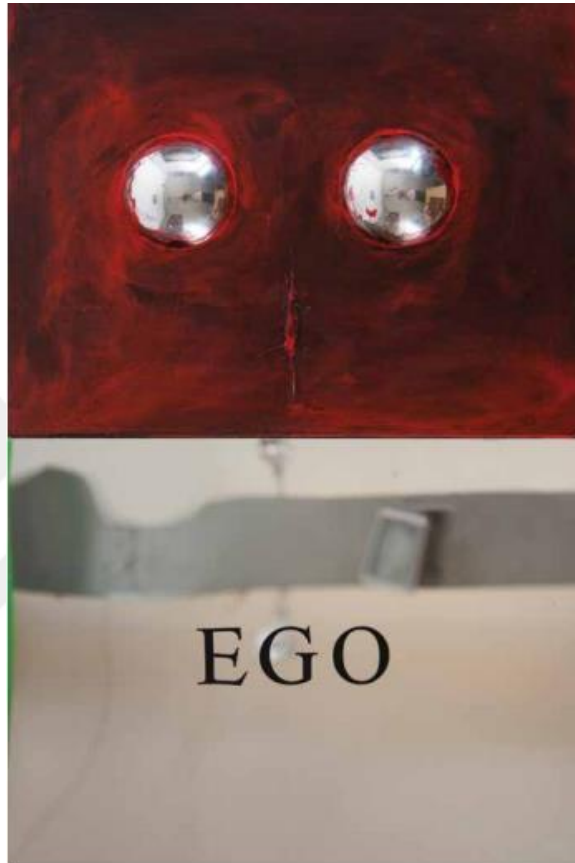
Şekil30. İsmet Doğan, Siz Buradaymışınız Gibi,Ayna Serisi, Panel Üzerine Harfler ve Ayna, 101x100x90 cm, 1993 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

İsmet Doğan başlarda resim alanında gösteren ayna iki boyutlu yüzeydeki anlatımına bir boyut daha getirir ki oda mekânın kurgulanışındaki iç ve dış yansıması ile bizlere iki boyut üzerinde oluşturulan üçüncü boyutu yansıtır(Arapoğlu, 2016: 56-57)

Doğan sanatının bu bahsedilen uygulama şeklindeki çalışmalar dahi okul yıllarında yaptığı Modern Zamanlar serisindeki işlerinde de rastlanmaktadır. Sanatçı birçok işinde uyguladığı bu tekniği daha sonraları nesnenin kendisini resmin yüzeyine montajı ile ve ayrıca aynayı bağımsız olarak sergileme fikri kendisine verilen zeminden farklı bir biçimde bir yenilik oluşturmuştur.

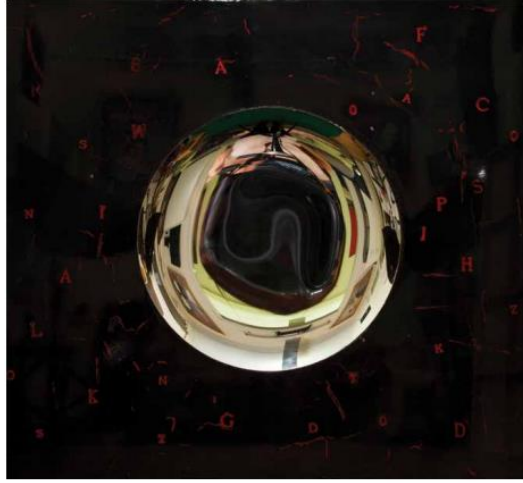
“1990’lardan bu yana “ayna” içeren işler üretmeyi sürdüren İsmet Doğan’ın bu dışbükey aynaları kullanma nedeni, dünyanın derinliğini ve yuvarlaklığını kavramasından ileri gelmekte gibidir. Ayna böylece başka bir dünya daha

oluşturur, bu dünya içerisinde izleyici sanat yapıtına bakarken, artık bir “katılımcı” haline dönüşmektedir. Aynada görülen imge, üretimin bir parçası olarak aynı zamanda farklılaşmaya başlar. İzleyici bir yandan “Ego”, “Ayna” ya da “Siz Buradaymışsınız Gibi” çalışmalarına bakarken, yapıyla iletişime geçmeye başlar”(Arapoğlu, 2016: 57).



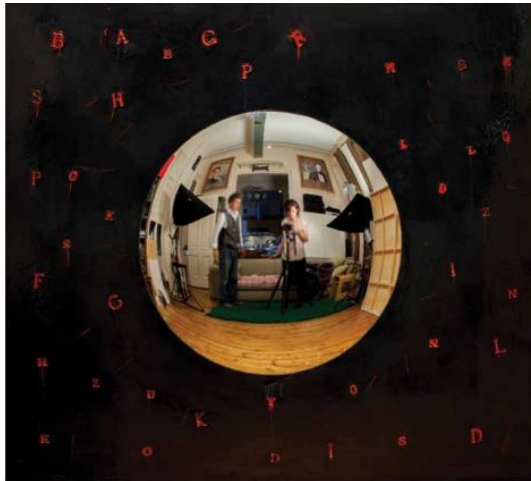
Şekil 31.İsmet Doğan, Ego, Ayna Serisi, Tuval Üzerine Ayna ve Kolaj, 70x35 cm, 2008(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Modern çağla birlikte eski zamana ait bu hikâyelerin gerçeklikleri günümüzde artık sadece mitoslardan öteye gidemiyor oluşu ve hatta onların inandırıcılıklarından şüphe duyarak, akıl ötesi şeyler olarak birçokları tarafından kabul edilmektedir. Ancak ne var ki hikâyelerin yanı sıra ‘aynaların gerçeği yansıttığından yola çıkarak geçmişteki masalsı anlatılarının günümüzde gerçek-kurgu arasındaki bağlantısının çözümlemesi ve sanatçının da eserlerini oluştururken sıklıkla başvurduğu bu medyumu kavrayabilmemiz adına, yine başka bir hikâye üzerinden yola çıkarak; Doğanın içselleştirdiği aynaları farklı bir bakışla açıklanmaya çalışılmıştır(Şekil 32).



Şekil 32.İsmet Doğan, Kanayan Harfler, Ayna Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve İçbükey Ayna, 200x200 cm, 2012(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

İsmet Doğan'ın işlerinde ki aynaların vurgulamak istediği, başka bir nokta ise izleyiciyi kurgulanan iki ve üç boyutlu hibrit yüzey üzerin den dünyanın yuvarlaklığı, ele geçirilemez derinliğine bir davettir. Eserin teklifini kabul eden izleyici, kendi gerçekliğini bu yüzeyde görme çekincesine rağmen bakma istencinden kaçamayışının sonucunu işaret eder. Ancak bu noktada aynaya bakan kişinin kendi imgesine karşı tahammül edebilecek cesarete olması önemlidir.



Şekil 33. İsmet Doğan Kanayan Harfler, Ayna Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Dışbükey Ayna, 200x200 cm, 2012(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 34. İsmet Doğan, Sergiden Görünüm, Ayna Serisi, 1999-2012 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 35. İsmet Doğan, İsimli, Ayna Serisi, Dışbükey Ayna, Çap 60 cm, Yükseklik 18 cm, 2014(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 36.İsmet Doğan, Ayna Beden, Ayna Serisi, Dışbükey Ayna 90x60x14 cm, 2007 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 37. İsmet Doğan, Siz Buradaymışınız Gibi, Ayna Serisi, Ayna, 150x110 cm, 2012, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Doğan'ın aynaları da masaldaki kadar gerçektir yalan söylemez, ancak masaldaki aynadan bir farkla, onun aynaları gerçeği olduğu gibi kabul etmemektedirler. “Kraliçe ve Prensesin” kabullenişleri Doğan'da da karşılık bulmamaktadır(Jacob W. Grimm, 1999 s,35-38). Çünkü kurgunun sahibi odur. ‘Sanatçı aynadır’. Doğan, imgesinin yansımadığı aynanın bedenini ta kendisidir. Artık onun duruşu karşısındasınız, kendinizi görüyorsunuz ve o size gerçeğin çok daha fazlasının olduğunu söylüyor. İzleyen, izlenen yüzeyindeki yansıması ile oyalanmaktan vazgeçmesini ve ona verilen gerçekliği kendi içinde sorgulama teklifini sunuyor. Sanatçının sunduğu bu öneride aynanın geçici yüzeyselliğinden kurtulmak aslında başka bir problemi de beraberinde getiriyor, bu da “narsist” bakışlara hapsolme tehlikesidir (Malkın, 2017, s. 17-19) (Şekil 38)

“İmgeleme bilgiden daha önemlidir. Bana dayatılan temsili imgeyle sorunum vardı. Örneğin Foucault'nun “Kelimeler ve Şeyleri”ni okuyup, Velázquez'in “Las Meninas” (1656) tablosunun reproduksiyonu olan basılı bir imajına müdahale ediyordum, kendisine değil (1999-2000). Buraya hep röprodüksiyon aracılığıyla nüfuz ediliyordu. Ben ise yaptığım müdahalem ile ya çarpıtılan hakikiliği geri veriyordum ya da yeni bir hakikat ortaya çıkarıyordum”(Doğan, 2016: 395).



Şekil 38. İsmet Doğan, Eksik Ayna Serisi, AynaSerisi, 150x110 cm, 2012, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Velasquez'in Les Menines isimli resmi bize aynalar ve yansıma üzerinden felsefi derin okumalar veren analizinde Michel Foucault ressam tabloda kendisini de resmettiği mekan içerisindeki kişilerin konum gözetmeksizin kral ve kraliçeyi nedimleri ve soytarıları aynı yüzey üzerine yan yana resmederken gösterir, kralla kraliçe resimde çok uzakta duran bir aynadan yansılar bize gösterilen, geleneğe uygun biçimde kral ve kraliçenin imgesi yerine, portrelerini yaptırırken onların gördükleri imgedir(Foucault, 2001, s. 35-38). “Sarayda ününün doruğunda bir ressamın imgesi”(Heinich, 2013: 122).



Şekil 39. İsmet Doğan, Siz Buradaymışsınız Gibi, Ayna Serisi, Ayna, Panel Üzerine Harfler 101x100x90 cm1993, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Modernite ile birlikte Batının yönlendirdiği sanat anlayışı, ülkemiz sanatçıları tarafından deneyimlenmiş, çoğu kez basılı kopyaları üzerinden zaman içerisinde yarattığı şaşkınlık ve hayranlık karşısında, İsmet Doğan diğer sanatçıların aksine ona sunulanı sorgulamaksızın kabul etmemiş, şüphe ile yaklaşmıştır. Bu konu üzerine verdiği örnekte Doğan Velasquez'in Les Menines tablosunu ve ona getirdiği yorumu şöyle ifade etmiştir:

“Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı metninde belirttiği üzere, bir sanat eseri ilkesel olarak her zaman yeniden üretilebilir (çoğaltılabilir) bir nitelik taşır ancak bir eserin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde dahi her zaman bir öge eksiktir. Bu eksiklik ise o

sanat eserinin zamansal ve uzamsal buradalığı, onun meydana getirildiği yerdeki biricikliğidir (aurası). Eseri çoğaltmaktan kaçınan ben, reproduksiyon aracılığı ile müdahale edilen bura'nın hakikiliğini teslim etmek istiyordum. Bunu ise yapıtı çoğaltarak değil onun bağlamını yeniden üreterek yapıyordum. Ansiklopedi ve müze kitaplarında ikinci el imgeler ile kuşatılıyordum. Aurası yok olan imgeye yeniden anlam veriyordum, onu yeniden yorumluyordum, bu da bağlamı değiştiriyordu. Örneğin “Las Meninas” resmindeki ayna yansımasına ben somut dış bükey bir ayna yerleştiriyordum. Burada Batı'nın dayattığı bağlamı yerinden etme meselesi vardır. Öte yandan Batı'daki bir şeyi yanlış okuduğun için içerik değişebiliyor, başka bir bağlam oluşabiliyor”(Doğan, 2016b: 395).

İsmet Doğan'ın genelde seriler şeklinde ürettiği eserleri her biri kendi içinde belirli kavramların analizleri gibi görünse de bu farklı kavramlar bir bütünü oluşturan ilişki içerisinde. Onun sanatındaki temel imgesi olan ‘beden’ metafor’u üzerinde bütünleşmekte ve bu bağlamda parçalar anlatıların bütününde toplamaktadır. Doğan'ın “bedeni” üzerinden yorumladığı eserlerinde bu kurgusal yapı üzerinden işaret etmeye çalıştığı problemlerin başında ondaki ‘eksik’ olana bir yorum getiriyor olmasıdır. Doğan'ın işlerinde “Beden” bir akstır. Bu yalnızca kendi ya da “öteki” üzerinden değil, aynı zamanda bir böcek veya bir bitki bedenlerini üzerinden de kendi içinde göndermelerini içeren bir oluşumdur.

2.2.3. Lapsus Serisi

“İngilizce lapsus psikanalizde kişinin bilinçaltını açığa vuran “dil hatası”Latince de lapsuscalami "kalem kayması", yazım hatası, Lapsus kayma, “ayağı kayma”, sendeleme” anlamına gelmektedir”(Etimoloji, 2012: 1).



Şekil40.İsmet Doğan,Yazı Beden,Lapsus Serisi, Ahşap Üzerine Akrilik Boya ve Kolaj, 200x180 cm, 2008 (Kaynakça:sanatçı Arşivi)

Freud’a göre dil sürçmesi (lapsuslinguae) olarak adlandırdığı bu durumun sadece basit bir dil sürçmesinden kaynaklanmadığı, bilinçaltımızda kişiler ve olaylara karşı bastırılmış içgüdüler ve isteklerimizin sonucu bu tür sürçmelerin kaynaklandığından bahseder. Freud Günlük Yaşamın Psikopatolojisi kitabında bu psikolojik kökenli durumu ile ilgili verdiği birçok örnekten bir tanesinde şöyle ifade etmektedir:

“Alman İmparatorluğu Şansölyesi (Başbakanı) Prens Bulow gibi önemli bir şahsiyetti” imparator II. Wilhelm’in şimdi başlattığı yeni çağla ilgili olarak, ancak bir yıl önce söylediklerimi yineleyebilirim, yani imparatorumuzun çevresinde sorumlu danışmanlardan oluşan bir halkanın varlığından söz etmek yanlış ve haksız olacaktır...,” (Sorumsuz diye bağışmalar) “...”... sorumsuz danışmanlardan oluşan... Lapsus linguae’yi bağışlayın”(Freud, 1996: 127).



Şekil 41.: İsmet Doğan, Lapsus, Yazı Beden Serisi, Karışık Teknik, 120x87 cm, 1994(Kaynakça: sanatçı Arşivi)

İsmet Doğan'ın Lapsus'nun etimolojik olarak anlam kazanması, sanatçının edebiyata olan yakınlığıdır. Sanatçı edebi disiplinle sanat alanında doğru kurgulamayla yeni bir bağlam yaratma çabasındadır. Doğan'ın Lapsus serisi, plastik anlatımların metin tabanlı (Şekil 44) yaklaşımının nasıl kurulması gerektiğini gösteren örneklerdendir.

“ Bir metnin ötekine gönderme yapması, öteki metnin anlam dünyasını yeni metne taşıması elbette yeni bir şey değildir. Ancak İsmet Doğan, basit bir şekilde metinler arası ilişkiler kurmak yerine, izleyiciyi aktif bir yorumcu olarak harekete geçirmeyi hedefleyen bir üslubu benimsiyor. Bir metin, sadece bir anlatı değildir... Eğer metinler arası ilişkiler farklı medeniyetlere ait eserler arasında kurulacaksa, sanatçının farklı sanatsal geleneklerin getirdiği sorunsallarla da başa çıkması beklenir. Bence Doğan'ın bir sanatçı olarak önemi, metinler arası ilişkileri, farklı kültürler arasında bulunabilecek anlamlı yorum olanakları için kullanabilme becerisinde yatmaktadır”(Akgül, 2016:80)

İsmet Doğan(Doğan, Lapsus, 2000) üzerine kaleme aldığı kitapta, Kafka'nın Ceza Kolonisindeki hikâye üzerinden Lapsus serisini oluşturmuştur. Sanatçının işlerinin

birçoğunda harf, ayna, beden gibi imgeleri bir araya getirerek, yine bu hikaye üzerinden oluşturmuştur.



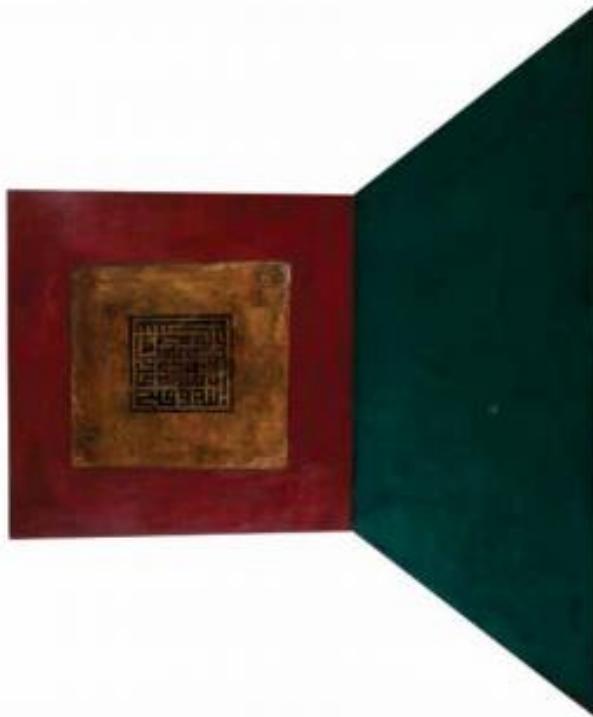
Şekil 42. İsmet Doğan, Lapsus, 2000-2006, Yazı Beden Serisi, Plexi Ayna Üzerine Akrilik ve Kolaj ,160 ×140 cm,(Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 43. İsmet Doğan, Yazı Labirent Beden, Yazı Beden Serisi Tuval Üzerine Karışık Teknik, 162x130 cm, 1994 (Kaynakça :Sanatçı Arşivi)



Şekil 44. İsmet Doğan, Lapsus Yazı Beden Serisi Tuval Üzerine Karışık Teknik, Ayna ve Harfler 162x130 cm, 1994 (Kaynakça :Sanatçı Arşivi)



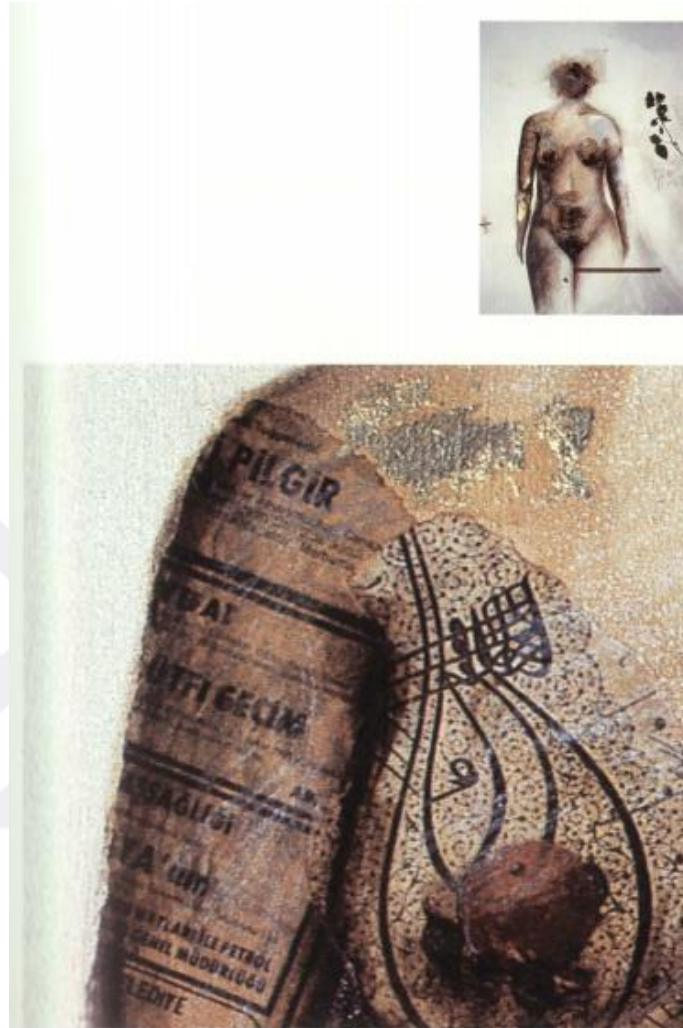
Şekil 45. İsmet Doğan, Lapsus Yazı Beden Serisi, Tahta Üzerine Akrilik ve Kolaj, 160x100 cm, 1994 (Kaynakça :Sanatçı Arşivi)

Ceza Sömürgesi adlı öykü Fransızca konuşulan bir sömürgece geçer. Araştırma gezisinde bulunan bir adam bu sömürgece özel bir makine ile yerine getirilen infazlardan birine şahit olur. Aslında simgesel olarak, söz konusu makine sistemin kendisini temsil ederken; dışlileri de insanı öğüten bir araçtır. Eski bir asker olan mahkûm, büyüğüne saygısızlık ve hakaret suçuyla idama mahkûm edilir. Sömürgecinin eski komutanının tasarladığı ve yaptığı, suçluyu vücuduna suçunu kazıdıktan ve 12 saat boyunca acı çektirdikten sonra öldüren bir makine düzeneği öykünün temel konusunu oluşturur.(Şekil 46)Öyküdeki kişilerin mesleki konumlarına bakıldığında, Kafka'nın rastlantıdan uzak, bilinçli bir seçimle eserinde yer alan kişileri kurguladığı görülür. Mahkûm olan da, cezayı uygulayan makineyi yapan da nihayetinde bir askerdir. Askerlik, hiyerarşik sistemin en katı uygulandığı birimlerden biridir. Bu durum hiyerarşik ilişkiyi, hiyerarşik ilişki de emir-komuta zincirini beraberinde getirir. Emir-komuta zinciri ise itaatkârlık, kesin kuralcılık ve aşırı disiplin yoluyla uygulamaya konulur. Böylece, sistem kendi kendini yok eden mekanizmalar üretir (Kafka, 2007)

Ceza Sömürgesinde “[k]afkaesk”liği “korku, güvensizlik, hayal kırıklığı, yabancılaşma, bürokratik bir şekilde organize olmuş [...] güçlere karşı aciz, terör, dehşet, karamsarlık, suçluluk, çaresizlik, yargılanmak, çözümsüzlük, anlamsızlık ve absürdite” (Arman, 2002: 197-209)



Şekil 46. İsmet Doğan, Lapsus Yazı Beden Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Kolaj, 151×145 cm, 1996 (Kaynakça :Sanatçı Arşivi)



Şekil 47. İsmet Doğan, Figür, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Kolaj, 116×90 cm, 1985
(Kaynakça :Sanatçı Arşivi)

Kaynağını bu hikâyeden alan Lapsus serisinde İsmet Doğan bazı imgeleri izleyene çeşitli çağrışımlarda bulunmaktadır. Kullandığı Arapça ve Latin alfabesine ait yazı karakterlerin temsili dini bir anlam veya övgü olarak değil sanatçının “eski” (gelenek) ve “yeni”ye (modern) ait olanın bakışı olarak düşünülmelidir. Sanatçının eserlerine bakıldığında çoğu kez anlamı belli olmayan düzensiz harfler görülmekte ve bu izleyende bir okuma dürtüsü oluştursa da, ortada okunacak ne eski nede yeniye ait düzenli bir kelime bulunmamaktadır. Sanatçının burada ki amacının “yeni”nin kendi kurallar sistemini oluştururken, uygulamak zorunda olduğu disiplinlerle, “eski”ye ait olanı reddetmesi şeklinde okunabilir. Yeni olana ait değerler sistemi, kültürel alandaki

bazı noktalarda eskiye ait olanı tam anlamıyla yok edememesi dil de ki “yeni” ile yeni nin istediği baskın kurallar sisteminde, zorunluluğa maruz kalmasının göndermesi olarak okunabilir.

2.2.4. İmago Serisi

Fransızca Image "resim, suret, görüntü" sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Latince aynı anlama gelen imago, imagin- sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Hint Avrupa ana dilinde yazılı örneği bulunmayan əim- biçiminden evirilmiştir. Bu biçim Hint-Avrupa Anadilinde yazılı örneği bulunmayan aim- "kopya, suret" kökünden türetilmiştir.(Etimoloji Türkçe, 2012). Ayrıca (TDK sözlük karşılığı) İngilizce deki anlamıyla“Bir böceğin erişimindeki son nokta, erişkinlik” anlamına da gelmekte olan bu kelimenin, Doğan’ın işlerinde ilk verilen örnekteki karşılığı ile ele alınmıştır.



Şekil 48. İsmet Doğan, 5 TL, Yazı Beden Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik
162x130 cm, 1999-2000 (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

İsmet Doğanın aynayı kullandığı bir başka seri çalışmasından biride Imagolar dır. Doğan'ın işlerinin aksını oluşturan batılı anlamdaki özne ve öznelleşme süreci ile

modernizmin dayatmacı anlayışının geliştirdiği bu oluşumları ürettiği eserlerde görünür kılmaya çalışmasıdır. Çeşitli teknik ve malzeme kullandığı işlerinde modernizmin yapı taşlarını oluşturan değerler sisteminin bu olgularını teker teker değerlendirerek işlerinde yorumlamıştır.” İktidar baba, akıl, ayna, dil, beden gibi unsurlar İsmet Doğan'ın işlerinde farklı satırlarda farklı yerler bulurlar kendilerini”(Alat, 20017).

Doğan işlerinde genel olarak sunulan bu unsurların kabullenilişinin yanı sıra ele alınan bu unsurların deşifre edilerek, çalışma prensiplerindeki hataları ortaya koyarak, yeni oluşturduğu bu alanı temsiliyet vurgusunun basitliğinin ötesinde izleyene sadece izlenen olmadığını hatırlatarak onlara daha farklı bir performans alanı oluşturmuştur. İzleyici artık kendi ‘öznelleşme’ sürecine dâhil olmuştur. Doğan'ın Imago serisi için Murat Alat şunları söylemiştir:

“Imago serisindeki işlerinde İsmet Doğan teknikleri pek çoğu görünür kılınmaktadır. Portrenin karşısına geçen izleyici suret bölümüne yerleştirilmiş bir ayna ile karşılaşır aynanın üzerinde sesli harfler olmadan “Siz buradaymışsınız gibi” yazısıyla karşılaşır bir yazı izleyicinin imgesiyle kendisi arasına girer ve bu dünyayı ikiye böler ve eksik olan sesli harfler ancak izleyicinin nefesiyle canlanmaktadır. Bu iktidarın işleme mekanizmasını da ortaya çıkarmaktadır. İktidar ancak tebaasından gelen canla bedensel kuvvetle kendini işler durumda kılabilmektedir. Büyük bir çelik levhanın ayna işlevi gördüğü bu işe bakan izleyici, konturları belli yani kendisi imgesini görmeyi beklerken bir yarayla karşılaşır. Yara ona bedenli ve ölümlü olduğunu hatırlatır. İzleyici umduğu hakikati bulmaktansa kaçtığı hakikati yani ölümlülüğünü bulur”(Alat, 20017).

İsmet Doğan Imago serisi işlerinde Atatürk ve kurduğu Cumhuriyetin yeniliklerine de eleştirel bir bakış açısı görülmektedir.(Şekil 49) Yapıtlarında batılılaşma ve modernleşme karşısında iktidar baskın güç ve kimlik kavramlarını ele alır. Sistemin başındaki kişi olarak sorumluluğu yüklediği bu imgenin gücü karşısında bir aynadan bu iktidar baskısını yine imge üzerinden yaşamaktadır. Diğer yandan da bu otoriteye koşut olarak başka bir güç olan kendi babasının temsiliyeti ile daha somut bir iktidarın varlığını açığa çıkarmaktadır.(Şekil 50)



Şekil 49. İsmet Doğan, İmago Serisi, Panel Üzerine Renkli Fotoğraf ve Akrilik Karışık Teknik, 250x210 cm, 2000-2007, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 50. İsmet Doğan, İmago – Kravat, Lapsus Serisi, Panel Üzerine Renkli Fotoğraf ve Akrilik, Kravat, 168x130x10 cm, 2000 – 2007, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

...İsmetin yaptığı işin politik boyutu olarak ta görüyorum. Çünkü o dönemde örneğin Mustafa Kemal figürünün temsil edilmesi ve bu temsilin almış olduğu

farklı biçimler aslında belirli bir kimlik arayışı o kimlik arayışı içinde seçilen ideal özne narsistik bir takım reflekslerden hareket edilerek seçilen ideal nesne o nesnenin kaybı ve o nesnenin kendi kaybı üzerinden yeniden kendini tesis etme, sık sık karşımıza çıkan bir tema bu tema resimlerinde ve üçboyutlu işlerinde İsmet bana kalırsa zengin bir şekilde kullandı(Keskin, 2017).

2.2.5. Appropriation Serisi (Kendine Mal Etme)

Appropriation serisinde Doğan, esere yaptığı müdahaleyi “kendileme” olarak nitelemektedir. Sanat tarihinde kült olmuş bir yapıta giriştiği müdahale ile Doğan bir eserin biricikliği “aurası’nın” üretildiği ana ait olduğu düşüncesinden yola çıkarak onu tekrarlamanın kopyalamanın süre gelen Batı merkezli Doğu görüşü üzerine bir göndermede bulunmaktadır. Burada dayatmacı bakış açısını bozarak, farklı bir bağlamda yeniden üreterek, ürettiğiyle kendi aidiyetini vermektedir. (Şekil 51)



Şekil 51. İsmet Doğan, Yıkanan Valpinçon, , Appropriation Serisi, Fotoğraf Üzerine Karışık Teknik, 130x110 cm, 1997, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Walter Benjamin, üretimin ve tüketimin kitleleşmesinin yüceltilen ve genel geçer bir değer olmasını eleştirirken sanat yapıtının üretim sırasında doğal olarak kazandığı otantikliğin, yani auranın, yeniden üretimde karşılaştığı bir soruna parmak basıyordu. Fabrikada art arda üretilerek neredeyse bir çıktı düzeyine düşürülen ve pazarın pazarlığı için bir dolaşım anlamı kuşanan yeniden üretilmiş sanat yapıtının aurası olamazdı. Benjamin’e göre; çünkü yeniden üretilmiş sanat yapıtı ne kadar mükemmel olursa olsun özgün sanat yapıtının üretiminde açığa çıkan özellikleri taşıyamayacak kadar seyreltilmişti, diğer her şeyi taşıyabilse bile özgün sanat yapıtının zamanını ve mekânını içine

alamazdı. Törenselleşen, basmakalıplaşan, artı değeri de ideolojisini kusan yeniden üretilmiş sanat yapıtı, taklitlerin aslını yaşattığına ilişkin deyişle hiç değilse aura bağlamında uyumluydu doğrusu...(Doğan, 2015: 115)



Şekil 52. Ayna, , Appropriation Serisi, Dijital Baskı Üzerine Akrilik ve Dışbükey Ayna, 114x148 cm, 1997 – 2000, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 53. İsmet Doğan, Nedimeler, Cümleler, Şeyler ve Harfler, Lapsus Serisi, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Dışbükey Ayna, 195x165 cm, 1999, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)



Şekil 54. İsmet Doğan, Kuşlar Fragman, Appropriation Serisi, Dijital Baskı Üzerine Müdahale, 53x70 cm, 2009, (Kaynakça: Sanatçı Arşivi)

Appropriations literatüre temellük etmek olarak yerleşmiştir, bu 1980’lerden beri sorguladığı kavramların devamı niteliğindedir. , . Batı’nın dayattığı, ben tekrar ve tekrar temellük edileni temellük ederek yerinden etmektedir. Sanatçının buradaki rahatsızlığı da Batı’nın kolonyalist tavrının yaptığı temellük etme eylemidir. İsmet Doğan bunu sık sık kullanmaktadır ve bu tüm kurgusallığını geliştirdiği bir aygıttır. Burada aygıt, Agamben’in ifade ettiği gibi, “Belli bilme biçimlerinin koşullarını oluşturan ve bu bilme biçimleri tarafından koşulları oluşturulan güç ilişkisi stratejileri bütünüdür”(Bayık, 2016). Karşılaştığı, maruz kaldığı şeyi yeni bir bağlamda ele alıp, müdahale etmektedir. Temellük edileni kendine mal ederek yeni bir bağlama oturtur. Bu serilerinde dayatılan verili her şeyi bozar, yerinden eder, iç içe geçirip parçalar çıkarır. Kesişmeleri, farkları ve benzerlikleri keserek, biçerek ekleme ve çıkarmalar yapmaktadır (Doğan, 2016, s. 117)

Benjamin’in “aura” sorununda olduğu gibi onun eleştirisini kendine ve meselesine yönelik bir öznel katarak aktarmaktadır. Doğan’ın yansıtma aracı her ne

kadar sabit bir görünümde belirli bir zamanın belirli bir mekânını yansıtır olsa bile gerçek aynanın özelliği olan her şeyi anlık olarak yansıtabilme özelliğine sahip değildir.

“Doğan, ayna üstünden dokuduğu uyumsuzluk, dolayısıyla, sanat yapıtının olduğu kadar gerçeğin de bir aurası olduğunu ve gerçeğin aurasının da sanat yapıtında yok olduğunu iddia etmektedir. Gerçeğin aurası şeylerin düzensiz düzeninden doğan akışın -hiçbir zaman tekrarlanamayacak olan o akışın- a dşleş değeri olduğuna göre sanat yapıtının aurası da gerçeğin aurasının belki aşınmış, belki başkalaşmış, belki yok olmuş biçimi oluyor. Doğan, zorunlu bir mülkiyet olması nedeniyle kendilemesi nin aurasını bir yandan sahiplenirken bir yandan da gerçeğin üç boyutunu resmin iki boyutuna sıkıştırarak gerçeğin aurasını simgesel olarak yok ettiği bilgisini infilak ettiriyor.”(Doğan, 2015: 116)

Var olan bir değerin yani sanat yapıtının yeniden üretimi eserin aurasının katilliğine soyunuyorsa eğer, Doğan ressamında gerçeğin aurasının katili olarak yorumlamaktadır.

Doğan’ın Appropriations Serisi’nde yaptığı kendilemelerin pek çoğu arka planda kalan gizli ayrıntılar, yerleştirdiği aynanın düzlem değil dış bükey olmasındadır. İnsan gözü şeyleri düz olarak algılamaya kodlanmıştır. Gerçekliğin düzlemde tüketimi, gerçekliğin düzlemde üretimine neden olan düzlem aynanın ulaşığı olmakla beraber düzlem aynanın şeyleri deneyselleştiren değil ama tekrarlayan bir işlev tuttuğunu anımsatmaktadır. Yapıtlardaki söz konusu ayna, şeyleri tekrarlarken pasif bir kılığa bürünüyor; fakat aynanın şeyleri “olduğu gibi” yansıttığı imgeler, sadece şeylerin görünen yüzlerini sunarken görünmeyen yüzlerini arkaya atmaktadır. (Doğan, 2016, s. 115)

Dış bükey ayna o arkaya atış hâlinin, şeylerin görünmeyen yüzlerinin ve dolayısıyla gerçekliğinin saklanan yönlerinin sere serpe ortaya dökülüşüne karşılık geliyor; dışbükey aynanın köşeleri kıvrılırken gerçekliğin görünende n olduğu kadar görünmeyenden de oluştuğunu imliyor. Dışbükey ayna, çünkü algının sıradanlığına, yeknesaklığına, hatta belki otoriterliğine bir başkaldırı olarak yorumlanacak olursa şeylerin göz aracılığıyla düzlemde tüketilmesine olan kabullenmişliğimizi sarsıyor. Ancak Doğan’ın kendilemesinde dış bükey aynanın varlığından ileri gelen düzlem aynanın yokluğu, algıyı ters yüz etme müdahalesi gibi kısır bir gerekçeye hapsedilemiyor: Moderniteyle beraber

felsefe ve bilim tarihini teslim almış doğrusallığın reddi, düzlem aynanın yokluğuna karşılık geliyor Doğan'da. Doğrusallık, şeylerin başlangıcının ve sonunun saptandığı, geri ve ileri tanımlarının yapıldığı, olguların bir cümbüş içinde olageldiğini değil ama teleolojik bir birikimle geliştiğini savlayan bir saplantı olarak tanımlandığında Doğan'ın doğrusallığı temsil eden düzlem ayna yerine döngüsellığı temsileden dış bükey aynayı tercih etmesi şaşırtıcı değil. Ne de olsa düzlem ayna şeyleri bağlı oldukları bütünlerden görüneni mutlaklaştırarak koparırken dış bükey ayna kıvrılan bölümleriyle görünmeyene açılan bir tavşan deliği oluveriyor.(Doğan, 2016: 117)

Doğan'ın Appropriations serilerinde kullandığı harfleri büsbütün öznelere dolamasının yapıtlarının öznesi ve nesnesini bir arada tutarken derinde başka anlamlar barındırmaktadır. Doğan'ın girişimi kolajı andıran basit bir yapıştırma işlemi değildir. Harflerin yapıtın bütününe nüfuz etmesi ile birlikte gereksinimleri de açığa çıkarmaktadır. Harflerin dile bir gönderme olarak Doğan'ın kendilemesin de dil, hem kendi kendimize ürettiğimiz bir yasa olarak yüzümüze, üstümüze, varlığımıza yapışması aynı zamanda şeylerin yargılanabileceği diğer mahkemeleri yok sayan bir mahkemeye dönüşmektedir.

SONUÇ

Sanat kavramı geçmişten günümüze kadar süren tartışmalı tanımlamaların ötesinde, toplumları sosyo-kültürel ve siyasal alandaki gelişimlerini etkileyerek kitlesel hareketliliği yönlendiren aygıtlardan biri olduğu söylenebilir. Sanat Toplumun sorgulama, anlama, kavrama gibi başat düşün aktivitelerinin yanı sıra pratikteki varlığı ile soyut ve somut biçimselliklerini duyumsatması olarak tanımlanabilir. Ülkemiz sanat alanı da, diğer toplumlarda olduğu gibi kendine has kültürel dinamiğini içselleştirerek çeşitli biçimlerde ve platformlarda sunulmaktadır. Türk sanatının gelişim süreci içerisinde mevcut birikimine sürekli katkı sağlarken dışarıdan maruz kaldığı olumlu veya olumsuz sosyokültürel etkenlerden kaynaklı olarak geçmişten günümüze kadar varlığını geliştirmiş, çeşitli üretimler ile kendini var etmeye çalışmıştır.

Bulunduğumuz coğrafyanın kültürel çeşitliliği ile birlikte yaşadığımız toplumdaki oluşan sanat algısı, kendi iç dinamiklerinin yanı sıra dünya ölçeğinde gelişme gösteren sanat oluşumlarına entegrasyon çabasında olmuştur. Geçmişte coğrafyamızda sanatı deney imleme konusunda çeşitli sebeplerden dolayı geç kalınmış olsa da sanat pratikleri ve gelişen algımız Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Batı ülkelerinin sanat oluşumlarına tanıklık etmiştir.

Başlarda ülkemize devlet teşvikli yabancı sanatçılar davet edilmiş, bunun yanı sıra yurtdışına eğitim almak üzere öğrenci gönderilmiştir. Tüm bu yenilikler sonucu yurtdışı eğitiminden dönen birçok sanatçı günümüzde Türkiye modern sanat hayatını oluşturmuşlardır. Yıllardır süre gelen bu sistem sonucu ülkemiz çağdaş sanat adına Batı'nın güncelini yakından takip etme fırsatını yakalamıştır.

Batı sanat alanı kendi süreciyle hesaplaştığı natüralist dönemin yerine geçecek olan, soyut sanat ve onunla bağlantısını koparmaya çalışan üslupsal bir sürece girerken, Türk sanatçıların gelişen bu sürecine tanıklık etmesi oldukça heyecan yaratmıştır. İthal edilen bu yeni sanat algısı ardından kendi sanatımıza yönelik incelemelerle farklı söylemlerin peşine düşülmüştür. Geçen süreçte batının kendi sanatsal söylemlerini

yıkması, yeni oluşumların inşasını geliştirirken, Türkiye sanat ortamı bunu olduğu gibi alma eyleminden kurtulamamış, aldığı bu oluşumu içselleştirip dönüştürememiştir. Çağdaş Türk Sanatının temsilcilerinden olan İsmet Doğan henüz çocukluk yıllarında tanıştığı tanıştığı ve sorunlu olarak işaret ettiği modernizm ve getirdiklerini, sanat hayatı boyunca problem edinmiştir. Batının modern sonrası dönemin ardından tartışmaya açık olan modern sonrası döneminin hesaplaşmasını yapan sanatın Türkiye’deki yansımalarını ciddiyetle sorgulayan İsmet Doğan; günümüz çağdaş sanatına tanıklık etmiş, dönemin birçok sanatçıları ile birlikte ülkenin çağdaş sanatının oluşmasına katkıda bulunmuştur.

İsmet Doğan plastik sanatı algılama ve sorgulayış biçimini edebiyata ve yazınsal mecralara borçlu olduğunu belirtirken, kendi üretimleri üzerindeki hâkimiyeti samimi bir şekilde ortaya koymaktadır. Kırk yıla yakın verdiği sanat mücadelesinde, dayatılanı kabul etmeyerek, doğru olarak kabul edileni her zaman şüphe duyarak irdelemesi sanatçının en belirgin tavrını oluşturmaktadır. 1980 sonrası dönemin siyasi sıkıntıları ile başlayan sanat serüveni onun yaşadığı topluma karşı sorumluluk hissi dolaylı olarak eserlerinde görülmektedir. Kavramlarla mücadele ederek onları bir biçime, görsel bir temsile dönüştüren sanatçı sanat’ın toplum üzerindeki gücünü bir farkındalık alanı olarak önermiştir.

İsmet Doğan üretimlerinde çok geniş bir ‘medyum ve kavram’ yelpazesine sahiptir. Bu durum onu kavramsal sanatın dilini konuşmaya ve yorumlamasına büyük olanaklar sunmuştur. Sanatçı işlerinde kendini ve sorguladığı toplumsal dinamikler çevresinde olan biteni aktartmanın yollarını aradığı noktada kullandığı ‘ayna’ lar onun suskun ‘dil’i ni dışarı yansıtan aktif bir iletişim aracı oluşturmuştur. Sanatçı bu ‘dil’i geliştirerek kendi bağlamının dışında sunmaya çalışmış, onu bir ‘beden’e yerleştirmiştir. ‘Dil’ kimliği oluşturmuş ‘kimlik’ kurtulması zor olan bir bedene bürünmüştür. ‘Beden’ kalıplarından kurtulmak için kendini parçalara ayırmıştır. “Kırılmak istemiyorsan kimseye ayna olma!”(Cündioğlu, 2016). Dücan Cündioğlu’nun bu mottosunu olumlayan bir tavırla sanatında farkındalık yaratabilmek adına İsmet Doğan, topluma karşı cesaretle tuttuğu ‘ayna’sı kırılmıştır. Bu kırılma soyut bir kavram algı olmanın

ötesinde sanatçının somut olarak kırık aynaları kendi görsel yankısını göstermiştir. Doğan'ın üretimlerinde kullandığı en belirgin malzeme olarak 'ayna' sanat ortamında onun imzası gibi olduğu söylenmektedir (Bayık, 2016).

Sanatçı üretimlerindeki eleştirel, taviz vermeyen ve bir o kadar da sert sanat algısındaki duyarlılığının aksine insani boyuttaki ilişkilerinde her zaman duygusal, hoşgörülü, kibar, bambaşka bir kişilik sergilemektedir. Doğan'ın tüm hoşgörüsüne rağmen Türkiye Çağdaş Sanat ortamında kendisine yeterince önem verilmeyişi ve çevresinin hoş olmayan yaklaşımı onu kendi içine dönmesine zorunlu kılmıştır.

2016 yılında Hasköy ipelik fabrikasında açtığı “Ben bir bedenim” “Retroactive”(geriye dök) olarak adlandırdığı sergisi ve sergiyle eş zamanlı olarak yayımladığı “Melez Anlatılar” isimli kitabı ile birlikte sanatçı geçmişten günümüze kadar ki üretimlerini kapsayan çalışması ile aynı zamanda Türkiye Çağdaş Sanat alanında büyük bir bellek oluşturmuştur. Sanatçının tüm bu performansına rağmen kurumsal bazda ilgiyi yeterince bulamamıştır. İsmet Doğan çıktığı sanat serüveni boyunca sanatının dışında bu gibi konularda sesini yükseltmeden tüm mütevaziliğini korumuş, kendisini ifade etmenin en etkili yolu olan üretimlerine yönlendirmiştir.

“Aslında İsmet DOĞAN diye bir sanatçı hiç var olmadı”

İsmet Doğan

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

ERHAT, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

SÖNMEZ, Necmi. (1996). *Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1983 – 1994, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul.

Kitaplar:

AKAY, Ali. (1999). Cumhuriyet'in Tasavvuru. *Sanatın Sosyolojik Gözü*, ss. 254-256.

AKAY, Ali. (2005). *Sanatın Durumları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

AKGÜL, Alphan. (2016). *İsmet Doğan Melez Anlatılar*. İstanbul: İsmet Doğan.

ARAPOĞLU, Fırat. (2016). Ayna Ayna Söyle Bana. İ. Doğan içinde, *Melez Anlatılar*, ss. 56-57. İstanbul: İsmet Doğan.

ALTINDERE, Halil, & Evren, S. (2008). *Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006 Yıllarında Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ATAKAN, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Z. Rona, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.

BALKAYA Dursun. (2013). *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine*. Konya: Çizgi Kitabevi.

BATAİLLE, Georges, *İç Deney*. (2006). (M. M. Yakupoğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BATUR, Enis. (2002). Hariçten Bir ‘Küratör’ Gazeli. *Sanat Dünyamız* 82, ss. 69-71.

BERGER, A. (2014). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*. İstanbul: Pinhan Yayınları.

CÜNDİOĞLU, Dücan. (2016). *Motto*. İstanbul: Kapı Yayınları.

ÇALIKOĞLU, Levent. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DOĞAN, İsmet. (2000). *Lapsus*. İstanbul: İsmet Doğan. Urart Galerî Yayınları

DOĞAN, İsmet. (1996). *Medium*. İstanbul: İsmet Doğan.

DOĞAN, İsmet. (2016). *Melez Anlatılar*. İstanbul: İsmet Doğan.

- DOĞAN, İsmet. (2015, Ocak 12). Melez Anlatılar Kitabı Üzerine,İsmet Doğan ile Röportaj. (U. Soley, Röportajı Yapan) İstanbul: İsmet Doğan.
- DOSTOYEVSKİ, Fyodor. (1997). *Karamazof Kardeşler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- DURSUN, Dursun. (2000). *Ertesi Gün;domokrasi Kirizlerinde Basın ve Aydınlar*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- ERDEMCİ, Fulya. (2008). *Modern ve Ötesi Sergi Katoloğu*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ERKMEN, Nazan. (2009). *Bauhaus:Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: iletişim Yayınları.
- ERZEN, Jale. (1999). Cumhuriyetin Son Çeyreğinde Sergiler. A. Ödekan içinde, *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri* (s. 206-211). İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Kelimeler ve Şeyler "İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi"*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: İmge Kitapevi.
- FREUD, Sigmund. (2014). *Psikanaliz Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları Çev. A. Avni Öneş,.
- FROMM, Eric. (1991). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları Çeviren Aydın Arıtan*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- GÜRBİLEK, Nurdan. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin kültürel İklimi*. İstanbul: Metis yayınları.
- GRİMM, Jacob ve Wilhem.(1999). Jacob ve W.Grimm Masallar(Kinder-und Hausmarchen,) Ankara: MEB Yayınları
- HEİNİCH, Nathalie. (2013). *Sanat Sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KAFKA, Franz. (2007). *Ceza Kolenisi, Çeviri: Tevfik Turan*. İstanbul: Can Yayınları.
- KESKİN, Ferda. (2016). *İsmet Doğan ,Melez Anlatılar Kitabı*. (F. Keskin, Dü.) istanbul: İsmet Doğan.
- KOÇAN, Hüsametdin. (1996). *Çağdaş Sanatlar Sergisi,Öteki,Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği,Katalog Yazısı* . İstanbul.
- KORTUN, Vasif. (1993). *Elli Numara,Anı/Bellek II* . istanbul: Sergi Kitabı.
- KÖKSAL, Aykut. (1999). Türkiye'de Çağdaş Sanat. A. Ödekan, & A. Ödekan (Dü.) içinde, *Cumhuriyet'in Renkleri,Biçimleri* (s. 168-177). İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı.

- KÖŞKDERE, Ali Algın (2011). *Jacques Lacan, (1901-1981) Çağdaş Psikanalizin Avrupalı Yorumcusu ,Psikanalitik, Psikoterpiller.(1.Baskı)*. Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- MALKIN ,Craig.(2017).Narsisizme Yeni Bir Bakış Çeviren: Serap Arslanpay (1.Baskı).İstanbul İletişim Yayınları
- ÖDEKAN, Ayla., & vd. (2008). *Çadaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- SİGMUND, Freud. (1996). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi, Çeviren:Şemsa Yeğın*. istanbul: Payel Yayınları.
- SOPHPKLES. (2012). *Dünya Klasikleri, Kral Oidipos, Çev. Cüneyt Çetinkaya*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- ŞÜKÜN, Ziya. (1984). *"Ayine", Farsça-Türkçe Lügat, Gencinei güftar Ferhengi Ziya,*. İstanbul: M.E.B Yayınları.
- TANÖR, Bülent, Boratav, K., & Akşın, S. (2008). *Türkiye Tarihi Bugünkü Türkiye 1980-2003*. istanbul: Cem Yayınevi.
- ZÜRCHER, Erik. Jan. (2000). *modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. S. Gönen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar:

- AYDEMİR, Işıl. (2016). Türkiyeli Sanatçıların 1950 Sonrasında Günümüze Yurt Dışı Bienal ve Fuar Katılım Analizi. *İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültür Yönetimi Yüksek Lisans Tezi*.
- ALAT, Murat. (20017). Murat Alat İsmet Doğan Hakkında Söyleşi.
- DOĞAN, İsmet. (2017, Mart 10). İsmet Doğa'nın Sanatı ve Yaşamı . (İ. Şimşek, Röportajı Yapan)
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet. (1998). Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Yapıtı Piyasası. *Doktora Tezi* ,ss. 183-186.

Dergiler ve Makaleler:

- AKAY, Ali. (1993). Anı/Bellek II,Sergisi,50 Numara. *Arradamento Dekorasyon Tasarım Kültürü Dergisi* (49), 6.
- AKAY, Ali. (1995). Küreselleşme:Devlet,Sefalet,Şiddet. *Sergi Katoloğu* , 27-28.

ARMAN, Angelik. (2002). İmge Kavramının Sorunsalı Üzerine Flaubet ve Kafaka.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 42 1-2, ss. 197-209.

ERZEN, Jale. (1977, Aralık 15). Türk Sanatında "Yeni Eğilimler" ve Sanat Bayramı.

O.D.T.Ü Mimarlık Fakültesi Dergisi , 304.

GÜMÜŞER, Tülay. (2013) 2000-2012 Yılları Arasında Kavramsal Sanatın Türkiye’de,

UHBAB Uluslararası Hakemli Beşeri Ve Akademik Bilimler Dergisi,ss:15

MADRA, Beral. (2001, Temmuz 27). Enis Batur" Küratörlüğün Sınırı" Cumhuriyet 14

Temmuz s,14 ten aktran Beral Madra Arşivi "Küratörlüğün Sınırı Nedir". *Radikal*

Kültür , ss. 1-5.

RIFAT, Samih. (2001). “Nedir Neyin Nesidir Küratör ya da Senaryo Yönetmenliğine

Soyunmalı mı? *Sanat dünyamız* (81), 87-100.

İnternet Kaynakları:

Etimoloji, T. S. (2012). *Lapsus*. tarihinde Etimoloji Türkçe:

<https://www.etimolojiturkce.com> [17Nisan 2017]

Etimoloji Türkçe.(2012).<https://www.etimolojiturkce.com/> [21Mart2017]

AKAY, Ali. (2012). *O Zamanlar Konuşuyorduk*tarihinde saltonline.com:

<http://www.saltonline.com>[16 Ağustos 2017]

AKBULUT, Ural. (2009). *Ayna İlk Kez 8000 Yıl Önce Anadolu'da Yapıldı*.

<http://www.uralakbulut.com.tr/>[25 Mart2017]

AKŞİT, Şeref. (2014) *Türkiyede Modern Sanatta Güncel Sanata Bir Ön İzleme*:

<http://www.kolajart.com> [19Mart2018]

ASAL, Raşel Rakella. (2018) *Sanatta İmgenin Kullanımı*, www.oggito.com [10 Şubat 2019]

BAYIK, Melike. (2016) Marttarihinde Plato Sanat Blog:

<https://platosanatblog.wordpress.com> [15 Nisan 2017]

CAN, Nevin. A. (2011)<http://www.e-skop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/> [8 Mart 17,

2017]

DUBEN, İpek. (2016). *Yazı ve Söyleşiler 1978-2010*.

http://saltonline.org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd.pdf[10

Mart 2017]

FOUCAULT, Michel (2009). *Başka Mekanlara Dair*, <http://www.nina.bencoya.com>. [8

Haziran 2018]

KORTUN, Vasıf. (2003). *Cem İleri ile Vasıf Kortun Diyalog* . tarihinde

<http://www.arkitera.com/v1/diyalog/vasifkortun/soylesi2.htm> [7 Mart 2017]

KORTUN, Vasıf. (2012). *O zamanlar Konuşuyorduk*. <http://www.saltonline.com>[8

Ağustos 2017]

PELVANOĞLU, Burcu. (Belirsiz). *Süreli Sergiler ,Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri*

http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm[6 Ocak2018]

SÜMER, Necati. (2017). *Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna*.

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi52_pdf/7ilahiyat/sumer_necati.pdf[5Aralı

k2017]

EKLER

EK 1:

Kişisel Sergiler

- 1985“Resim Sergileri”, Urart Galeri, İstanbul ve Ankara
- 1987“Zaman Resimleri”, Urart Galeri, İstanbul
- 1988“Boya-Materyal-Medium”, CiteInternationale des Arts, Paris
- 1990“Resim Sergileri”, Galeri Vakko, İstanbul, Ankara ve İzmir
- 1992“Camera Lucida/Voyörizm/Beden/ İktidar”, Enstalâsyon, Urart Galeri, İstanbul
- “Tarih/Köken/Coğrafya/Kimlik”, Enstalâsyon, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- “Camera Lucida/Voyörizm/Beden”, Enstalâsyon, Urart Galeri, Ankara
- 1993“Ölüm ve Sanat”, Enstalâsyon, Kent Müzesi, Üsküp, Makedonya
- 1994“Taklit/Görüntü/Benzeti/Ayna”, Düzenleme, Urart Galeri, İstanbul
- 1995“Orientalux”, Enstalâsyon, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul/
- 1996“Labirent-Kent-Dil”, Enstalâsyon,, İ.T.Ü. Taşkışla, Habitat 10.5x10.5m / Ayna, Cam, Asetat-Harita, İstanbul
- “Kitap-Medyum”, Söz-Anlam(Yitimi)-İletişim(sizlik),Avrupa Pasajı, İstanbul
- 1997“Beden Yitimi –Arzu Makinaları” ,Foto Albüm-40 Edition, İstanbul
- 1999“Et-(Kastrasyon, İğrençlik)”, Enstalâsyon, AKM Sanat Galerisi, İstanbul
- “Medium: Yazı”, Sergi Kitabı
- 2000“Lapsus” (Bir günlük sergi), “Resim-iş” Sergisi Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstanbul
- Urart Sanat Galerisi, İstanbul
- “Medium: Yazı” , Kitap
- 2003“TRGD: ZMN=MKN” PG art Galeri, İstanbul
- 2006“Penetratum - Ne İçimdesin Ne Dışında ”, Galeri G-Art, İstanbul
- 2008“Yakın Plan, Sinema Afişleri Sergisi” , Enstalâsyon, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
- 2011“All is External: Yerim Seni”, Alanİstanbul, İstanbul
- 2012“Eat Me”, Mim Art&Antiques, İstanbul
- 2012“Fragments”, Yeşilçam Sineması’nda yerleştirme, İstanbul

Grup Sergiler

- 1981“Yeni Eğilimler”, İstanbul Sanat Festivali, İstanbul
- 1982“Ev Dekorasyon”, Altın Palet Resim Yarışması(3 Mansiyon), İstanbul
- “Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü”, Atatürk Kültür Merkezi(Başarı Ödülü), İstanbul
- 1983 “TMMOB Sorunlarımız Resim Yarışması” (Ödül), İstanbul Mersin Festivali Resim Yarışması,(Onur Ödülü), Mersin
- “DYO Resim Yarışması, Odakule Ticaret Merkezi, (Mansiyon), İstanbul
- “Altın Palet Resim Yarışması, Galeri Baraz,(Birincilik Ödülü), İstanbul
- 1984“1950’den Günümüze Türk Resiminden Bir Kesit”,Galeri Alarko, İstanbul
- “Kamera Lucida/Voyörizm/Beden” , Galeri İktidar , (Mansiyon) İstanbul
- “Talens Resim Yarışması, Galeri Cumali,(Başarı Ödülü), İstanbul
- “Vakko Resim Yarışması, Galeri Vakko, (Mansiyon), İstanbul
- “Altın Fırça Resim Yarışması, Hürriyet Gösteri Galeri Tabar,(Mansiyon), İstanbul
- 1985“Yeni Eğilimler”, İstanbul Sanat Festivali, İstanbul
- “DYO Resim Yarışması, Odakule Ticaret Merkezi, (Ödül), İstanbul
- 1986“Türk Resminde Modernleşme Süreci”, Atatürk Kültür Merkezi , İstanbul
- 1987“Yaşayan Türk Resminden Işıltılar”, Galeri Mi-Gé, La Haye, Hollanda
- 1988“Geleneksel Yıl Sonu Sergisi”, CiteInternationale des Arts, Paris
- “Türk Sanatında Bir Kesit”, Galeri Beytem, İstanbul
- 1990“Paristanbul”, CiteInternationale des Arts, Paris“Gövdeler”, Urart Galeri, İstanbul
- 1991“Maja-Aktarımlar”, Urart Galeri, İstanbul
- 1992“Serotonin II”, Gazhane, İstanbul
- 1993“Anı Bellek Sergisi II”, 50 Numara, Akaret Evleri, İstanbul
- “Yazı ve Farklılık” Galeri B, İstanbul – Küratör S. Milevska
- 1995“Küreselleşme-Devlet, Şiddet, Sefalet”, Devlet Han, İstanbul
- 1996“Öteki”, Antrepo, Tophane, İstanbul
- “Kent-Labirent-Dil”, Enstalasyon, İTÜ Taşkışla, İstanbul
- “Medyum”,Performans, Performans Günleri, AKM, İstanbul
- 1997“Kesişme” Artisan Sanat Galerisi, İstanbul
- “Homage a Ockeghem”, Tour de la VillegrandPlace a Saint-Ghislain, Belçika
- “Intra-Medium-Beden Yitimi”, Performans. Darphane, İstanbul

- “Arzu Makinaları” Enstalâsyon-Performans Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
- 1998“Özel Bir gün” sergisi “Ne Mutlu Türküm Diyene!”, Ses Enstalâsyonu
Güncel Sanat Kütüphanesi, Tünel-İstanbul
- “Cumhuriyet’in Tasavvuru”, “Yazı-Beden” dizisi Urart Galeri, İstanbul
- 2000“Jön Türk / Export Revolution”, 450 Broadway Gallery, New York
- 2001“Modern Türk: 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı”, Topkapı Sarayı
Müzesi, İstanbul
- 2003“İstanbul An International Reflectional” Christian IV’s Bibliotek I Rundetårn,
Kopenhag
- 2004“Beşleme” (B. Baykam, T. Atagök, S. Demirtaş, İ. Doğan, Y. Taktak.) Binyıl
Sanat Galerisi; İstanbul
- 2005“Bir Bilânço: 80’ li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, Karşı Sanat Çalışmaları,
İstanbul
- 2006“Buradan Çok Uzakta”, Ankara Tren Garı, Ankara, Haydarpaşa Tren Garı, İstanbul
“Natür-Mort”, Galeri Galerist, İstanbul
- 2007“Öngörüler”, Beşiktaş Çağdaş, İstanbul
- 2008“ACAYİP-TUHAF-YAMUK-BOZUK-YABANCI” (D. Üster, B. Soyuer, A. E.
Kumtepe, İ. Tokaslan, İ. Doğan, H. İldeniz) Daire Sanat , İstanbul Küratör İ. Doğan
- 2010“Gelenekten Çağdaş”, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi İstanbul
- “The Asia Pacific Contemporary Art Fair”, Ç. Cabaoğlu Art Gallery, Şangay, Çin
- 2011“O Zamanlar Konuşuyorduk”, Salt Galata, İstanbul
- 2012“Cockaigne”, Pasajist, İstanbul
- “Kaos ve Dengesizlik” Chalabi Art Gallery, İstanbul
- 2013“Contemporary Istanbul” , Frank Pages Art Gallery, İstanbul /
- 2014“Where Am I?”, Kare Sanat Gallery, İstanbul
- 2015“International Overdose” , Alan İstanbul, İstanbul
- “Contemporary İstanbul” , Frank Pages Gallery, İstanbul
- “Art Miami” , Frank Pages Gallery, New York / USA
- “Arka Bahçe”, Plato Sanat Galerisi, İstanbul
- 2016“Ölü Doğa”, Plato Sanat Galerisi, İstanbul

EK 2:**Ödüller****[1982]**

“Altın Palet Resim Yarışması”, “Ev Dekorasyon”, Galeri Caddebostan (3 Adet Mansiyon), İstanbul / Türkiye

“Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü”, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul / Türkiye

[1983]

TMMOB “Sorunlarımız” Resim Yarışması (Ödül), İstanbul / Türkiye Mersin Festivali Resim Yarışması, (Onur Ödülü), Mersin

DYO Resim Yarışması, Odakule Ticaret Merkezi, (Mansiyon), İstanbul / Türkiye

Altın Palet Resim Yarışması, Galeri Baraz, (Ödül), İstanbul / Türkiye

[1984]

Talens Resim Yarışması, Galeri Cumali, (Başarı Ödülü), İstanbul / Türkiye

Vakko Resim Yarışması, Galeri Vakko, (Mansiyon), İstanbul / Türkiye

Altın Fırça Resim Yarışması, Hürriyet Gösteri Galeri Tabar, (Mansiyon), İstanbul / Türkiye

[1985]

DYO Resim Yarışması, Odakule Ticaret Merkezi, (Ödül), İstanbul / Türkiye

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: İsmail Şimşek

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2007-2011, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Karma Sergi

- 2018 Umutsuz Boşluk Karma Sergisi, Sanatorium Galeri, İstanbul
- 2016 Bölünmez, Karma Sergisi Kasa Galeri, İstanbul
- 2014 Download, Karma Sergisi, Artnivo, Sofa Otel, İstanbul
- 2013 Contemporary İstanbul, art ON İstanbul, İstanbul
- 2012 EÇEV Karma Heykel Sergi ve Müzayedesi Swiss Otel, İzmir
- 2008 EÇEV Heykel Yarışması Karma Heykel Sergisi, İzmir

Kişisel Sergi

- 2011 Kişisel Heykel Sergisi Galeri İKSEV, İzmir

Sempozyum:

- 2015 Uluslar Arası Taş Heykel Sempozyumu, Tekirdağ

Ödüller ve Workshop

- 2011 EÇEV Heykel Yarışması Cengiz ÇEKİL Jüri Özel Ödülü, İzmir
- 2009 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Metal Heykel Workshop, İzmir
- 2007 Akhisar Belediyesi FOTOMARATON Yarışması Başarı Ödülü, Akhisar, Manisa