

# APOTHEKE

DOĞU ÖZGÜN



# Ferda Art Platform

Ferda Art Platform'da 18.02-08.03.2025 tarihleri arasında gerekleŒen DOĞU ZGÜN APOTHEKE sergisi iin hazırlanmıŒtır.

Prepared by Ferda Art Platform on the occasion of the exhibition DOĞU ZGÜN APOTHEKE dated 18.02-08.03.2025.

Kaynak gsterilerek yapılacak alıntılar ve seili grsel malzeme dıŒında yayıncının izni olmaksızın hibir yolla oğaltılamaz.

No part of this catalogue may be reproduced in any way or by any means without permission in writing from publisher, except by reviewer who may quote brief passages and use selected visual material in a review.

© Ferda Art Platform, 2025.

IG: @ferdaartplatform

W: ferdaartplatform.com

M: info@ferdaartplatform.com

Maka Cad. Ralli Apt. 37/7  
K:5 TeŒvikiye, ŒiŒli / İstanbul

Ziyaret Saatleri | Visiting Hours  
Salı - Cumartesi | Tuesday - Saturday  
11:00-19:00 / 11am-7pm



## Zorbalığın Gölgesinde, Teselli ve Telafi Yükseliyor

Günümüz dünyası, büyük bir kaosun içine boğulmuş durumda; öyle ki, bu entropik doğa, Darwin'in "en uyumlu olanın hayatta kalması" yasasını "en güçlü, en acımasız ve en gaddar olanın egemenliği" haline gelecek şekilde dönüştürmüş gibi görünüyor. Zorbaların, şiddet yanlısı güçlerin ve baskıcı varlıkların hassas ruhlar, sakin kişilikler ve rasyonel zihinler üzerinde en yüksek kontrol biçimlerini uyguladığı bir çağda şunu sormalıyız: Nezaket, anlayış ve empatinin günümüzdeki değeri nedir? Telafi ve teselli, hümanist bireyselliğin şekillenmesinde ve sağlıklı, demokratik bir toplumun teşvik edilmesinde nasıl bir rol oynar? Bu bağlamda, telafi kavramı kayıp, dengesizlik veya eksikliğin giderilmesinin ötesine geçer; öfke ve intikam gibi hislerden gücün yeniden kazanılmasına ve yetilerin olumlanmasına doğru bir dönüşümü ifade eder. Bu, kişisel, mesleki veya siyasi alanlarda bozulmuş olanı onarmaya çalışan proaktif bir tepkidir. Öte yandan, teselli kavramı daha ince ama aynı derecede güçlü bir şey sunar — üzüntü, keder veya hayal kırıklığını yatıştıran duygusal bir merhemdir. Sıkıntılı anlarda, özellikle de kelimelerin tek başına yetersiz kaldığı durumlarda teselli sağlayan şey, yalnızca rahatlık değil aynı zamanda derin bir empati biçimidir.

## Telafi ve Teselli

Kriz zamanlarında telafi ve teselli prensiplerine umutsuzca ihtiyaç duyulsa da, bu prensipleri bulmak ve uygulamak giderek daha ender ya da zor görünmekte. Ancak, en karanlık anlarda bile umut asla sönmeyecek bir ışık olarak varlığını sürdürür. Sanat, bilim ve eğitim uzun zamandır bizi çalkantılı fırtınalar arasında yönlendiren birer ışık olmuş, zorlukların rüzgarlarına karşı dirençle ayakta durmuştur. Doğu Özgün'ün Ferda Art Platform'daki son kişisel sergisi Apotheke (Almanca Eczane), hem özel hem de kamusal hayata nüfuz eden zorbalık ve tahakküm karşısında teselli ve telafi kavramlarının iç içe geçmiş doğasını araştırıyor. Sanatsal pratiği, adalete duyduğu derin özlemden beslenen Özgün, her türlü zorbalık ve baskıya karşı verdiği bitmek bilmeyen mücadelesini eserleri aracılığıyla yansıtıyor.

Özgün, 2015 yılında ilk kişisel sergisi *Palimpsest Hafıza'da*, tarihin öncelikle güçlülerin eylemlerini kaydettiği fikrini eleştirel bir şekilde inceledi *Gece Provası'nda* (2020) insan olmayan varlıkların varoluşsal mücadelelerini araştırdı ve *Takma Bıyık'ta* (2023) zorbayı sevgisiz, ihmal edilmiş veya yoksun bırakılmış bir çocuk olarak ele aldı.

Doğu Özgün, Apotheke sergisinde zorbayla yıllardır gerek zihninde gerekse yüz yüze yaşadığı içsel ve dışsal çatışmayı yansıtıyor. Bu süregelen mücadele, sanatçıda sürekli kaynayan bir öfke olarak tezahür etmekte. Sanatçı bu sergiye dair bir röportajında, zorbalığa direnmenin onu da zorba haline getirebileceğini kabul eder. Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası geçirdiği dönüşüm, onun telafi arayışını ve bilgi yoluyla teselliye bulma çabasını derinden etkiler. Ülkenin geçirdiği derin sosyal, kültürel ve politik değişimler, sanatçıya öfkesini serbest bırakma konusunda ilham verir ve bu süreç hem sanatçının kendisini hem de dünyanın genel durumunu daha iyi anlamasına yardımcı olur.

Özgün için serginin özü "*Telafi ve teselli zorbalıktan daha büyüktür*" cümlesinde özetleniyor. Özgün bu ifadeyi, Berlin'de geçirdiği bir süre zarfında formüle eder; Almanya'nın faşist geçmişinin vahşetine, yıkımına ve zorbalığına rağmen, savaş sonrası sağlıklı bir yenilenmenin ve demokratik olarak yeniden inşanın ancak kişisel ve kolektif bir telafi süreciyle — tesellinin kabulüyle — mümkün olabileceğini fark eder. Özgün, bu tarihsel yansımayı savaşlar, zorunlu göçler, soykırımlar ve ekolojik felaketler de dahil olmak üzere günümüz küresel çatışmalarına ve evrensel krizlere kadar genişletiyor. Özgün şöyle bir sonuca varıyor; hem kişisel gelişim hem de kolektif iyileşme için, sorumluluk almak ve olumlu değişimi teşvik etmede aktif bir rol oynamak, telafi ve teselliye hayati katalizörler olarak benimsemeyi gerektirir.

Anlamlı bir toplumsal dönüşüm, devrimlerin ve kültürün birleşimine bağlı olduğu kadar sanatsal evrimlere de bağlıdır. Özgün'e göre sanat ideolojik, sosyolojik ve ekonomik direnişi temsil eder ve doğası gereği her türlü baskı sistemine karşı yıkıcı bir güce sahiptir. Sanat, kişinin dünyaya kök salmasının ve kendini, gerçekliği alternatif perspektiflerden algılamasının bir aracıdır. Sanat aynı zamanda toplumdan, bireylerden ve manipülatif ödül ve ceza mekanizmalarından geri adım atarak, değişimi tetiklemek için mevcut yapılara meydan okuyan fikirlerin yaratılmasına olanak tanır. Sonuçta sanat, baskıcı sistemlerin dayattığı baskıları azaltır, önemsizleştirir ve onlara meydan okur; hem de bunu onların kısıtlayıcı araçlarına başvurmadan yapar.

## **Apotheke**

*Apotheke* sergisi, çeşitli tematik gruplar halinde düzenlenmiş on beş resimden oluşan bir seçki sunuyor. Serginin başlığı, Doğu Özgün'ün bir iyileşme mekânı olarak yorumladığı Almanca *eczane* kelimesine gönderme yapıyor. Bu bağlamda *Apotheke* sergisi, izleyicilerin kendi rahatlatma ve iyileşme biçimlerini arayabilecekleri bir alan olarak görülebilir. Özgün, Köln'deki Kolumba Müzesi'nden esinlenerek *Yabancı* ve *Tiranlık* resimlerini üretir. Bu olağanüstü binayı ziyareti sırasında, mimarın yıkıma karşı duyduğu "*merhamet*" onu çok etkiler.

Sanatçı, kırılan, yıpranan ya da hasar gören her şeyin hızla değersizleştirildiği ve atıldığı bir dünyada, mükemmellik ve üstün verimlilik arayışının ana akım ve güç merkezleri dışında kalan her şeyi -yaşlılar, kadınlar ve hatta hayvanlar da dahil olmak üzere- sistematik olarak marjinalleştirdiğini gözlemler. Özgün'e göre Kolumba Müzesi, geçmiş ve öteki için empatiyle inşa edilmiş bir yer; yıkımın silinmediği, varoluşun bir parçası olarak kabul edildiği bir kurum. Sonsuza dek ayakta kalmaya çalışmaz, aksine koruma ve birlik yoluyla sürekliliği sağlamaya çalışır.

*Yabancı'nın* uzun ve dar tuval formatı nedeniyle, tasvir edilen kadın, devasa bir taş heykeli andırır. Özgün'ün figürün yüzeyine işlediği rölyefler, Kolumba Müzesi'nde bulunan kalıntıların ve katedral duvarlarındaki karmaşık oymaların çağdaş birer yankısı olarak okunabilir. Figürün bedeninde yer alan imgeler katedralin içindeki İsa'nın vakur ikonlarını çağırıştırır ve bu imgeler askerler ve esirlere gönderme yapar. Özgün bu çalışması, savaşın ve baskının etkilerini, bir göçmenin zihnine kazınan kalıcı korku ve kederi yansıtmaya çalışmaktadır. Figür, geçmişe duyulan acı dolu bir özlem ile bir zamanlar aradığı şeyden kaçması gerektiğinin kabulü arasında sıkışmış gibi görünür. Bacaklarında grafiti tarzında yazılmış İncil'den bir ayet okunmaktadır: *"Yabancılarla konukseverlik göstermeyi unutmayın, çünkü böyle yaparak bazı insanlar bilmeden meleklere konukseverlik göstermiş olurlar"* (İbraniler 13:2). Bu ayet, açık fikirli olmanın, bilinmeyene nazik davranmanın ve yeni insan bağlantılarını korku ya da önyargı olmadan kucaklamanın gerekliliği ve değerini vurgular. Bize yabancı olanlara iyilik yapmanın önemini ve yeni kişilerarası ilişkileri korkusuzca, önyargısızca kucaklamanın değerini hatırlatır.

Modern kıyafetler giymiş genç bir kadının tasviri, bedeninin gri, blok benzeri yapısıyla keskin bir tezat oluşturur. Kadın, büyük taş parçalarından oluşmuş gibi görünür ve bu parçalar, birbirlerine tam olarak oturmayan, uçları ve birleşim noktaları dışa taşan bir biçimde birleştirilmiştir. Bu parçalı yapı ona kırık ve dengesiz bir görünüm verir. Elbisesinin üzerindeki kabartma benzeri oymalar antik çağlardan ve yabancı kültürlerden motifleri çağırıştırır. Sağ bacağının ve omzunun bazı kısımları ya zamanın geçmesi ya da geçmişteki ikonoklast eylemler nedeniyle aşınmış gibi görünür. Bu modern figür şiddet dolu bir tarihin izlerini ve kalıntılarını taşır, acı ve yıkım onun dönüşümünü şekillendiren kuvvetlerdir. Kadın görünüşte taştan oyulmuş olsa da, çöküşün eşiğindedir. Bacaklarındaki grafitiler figürün varlığını, çağdaş kentsel yaşama bağlar; tıpkı metropolün anonim beton dünyasında gençlerin duvar yazıları ve sokak sanatıyla kendilerini görünür kılmaları gibi, bu figür de kendi kimliğini taşta kazımaktadır.

Figür durumunun farkında değil gibi gözükür. İzleyiciye yüzünü dönmez, bu da herhangi bir doğrudan iletişimi imkansız kılar. Figürün sadece sırtını ve başının arkasını görürüz, sanki görünmeyen bir şeye dalmış gibi öne doğru eğilmiştir.

Belki telefonuna bakıyor, çantasından bir şey alıyor ya da sadece önündeki yere bakıyordur. Gerçek eylemleri belirsizliğini korur. Modaya uygun güneş gözlüklerinin ardına gizlenmiş gözleri, bakışları ve niyetleri hakkında hiçbir ipucu vermez. Bu belirsizlik ona evrensel bir nitelik kazandırır — modern insanlığın bir sembolü haline gelir, geçmişin harabeleri üzerinde ayakta durmaya çalışan çağdaş toplumun bir anıtına dönüşür. Ve yine de o hâlâ bir yabancıdır —parçalanmış ve uzak.

Arka plan, kompozisyon içinde çarpıcı bir kontrast sağlar. Yumuşak turuncu ile hafif menekşe tonları arasında değişen sıcak renkler, kadının opak grilerine doğrudan karşıtlık oluşturur. Kadının üzerinde durduğu zemin ve arkasındaki boşluk pop art, kitsch ve reklam estetiğini anımsatan renklerle boyanmıştır. Ancak bu çevre, belirli bir mekan ve zamana doğrudan gönderme yapmaz ve arka planı hem mekansal hem de zamansal olarak belirsiz kılar. Bu bağlam yokluğu, figürün estetik ve kavramsal doğasıyla mükemmel biçimde ilişkilendirir. Figür, yabancı bir çevrede kaybolmuş, anonim bir “yerinden edilme anıtı”dır.

Doğu Özgün ne sanatsal üsluplara bağlı kalır ne de kendisini herhangi bir ekol ya da sanat akımıyla özdeşleştirir. Yine de, Alman ve Kuzey Avrupa resim ve heykel tarihine duyduğu hayranlık, figür kullanımında ve sıklıkla ahlaki, etik veya eleştirel boyutlar taşıyan eserlerinin anlatısal karakterinde belirgindir. Ancak Özgün, üslup kavramının kendisini başlı başına absürt bulur. Taklit edilme riskinden kaçınarak, kategorize edilmesi kasıtlı olarak zor bir sanatsal dil geliştirmiştir. Ona göre türler ve üsluplar performatif bir doğaya sahiptir— türler ve üsluplar dinamik, akışkan ve sürekli dönüşüm halinde olmalıdır. Özgün’ün figüre parçalı yaklaşımı, hem gerçekçilik hem de gerçeküstülikle bağlantı kurar, didaktik ve polemikçi tutumdan kaçınır. Eserler gerçekçiliğin kuralcı anlatılara ve ideolojik talimatlara olan yönlendirmeleri reddeder. Aynı şekilde, Sürrealizm’in bilinçaltına yönelik kaçışını ve insan ruhunun gizli gerçeklerini açığa çıkarmak gibi ütopyik bir iddiayı benimsemez. Bunun yerine Özgün’ün çalışmaları, tarihin tutarsızlıkları ve çağdaş hikâye anlatımının uydurmalarıyla eleştirel bir şekilde ilgilenerken temel varoluşsal sorular ortaya atar.

*Tiranlık* adlı resim de benzer bir sanatsal yaklaşımı yansıtmaktadır. Ancak bu kez figür izleyiciye dönüktür, yine de kimliği klasik antik dönemi anımsatan mimari taş unsurların altında gizlidir. Yarı anıt, yarı insan figürü olan öznenin kolları var, bacakları yok, gövdesi var ama başı yoktur. Hareket edemez, konuşamaz ya da göremez. Sessizliğe mahkum edilmiştir, hareketsizdir ve ne bir hatip ne de otoritenin kesin bir temsili olarak işlev görebilir. Taşın yüzeyini kaplayan harfler, parçalanmış sözcükler ve anlamlar bulmacası gibidir. Gerçekliği kavramamızı sağlayan temel sistem olan dil, burada “işlevsiz” hale getirilmiştir. Birbirine bağlı, rasyonel bir yapı oluşturmak yerine, tutarsız parçalara ayrılmıştır.



Tiran ışıltılı yıldızlarla dolu bir gecenin kubbesinde hakimiyetini kaybetmiştir. Eserde yer alan heykelsi referanslar artık görkemli güç sembolleri olarak değil, anlamsızlığa yenik düşmüş bir dünyada kaybolmuş, unutulmuş bir medeniyetin içi boş kalıntıları-anıtları olarak durmaktadır. Özgün'ün resimlerinin temsile ve somuta yöneldiği *Apotheke*'de bile, portre serisi *Telafisi Olmayanlar*'da görüldüğü gibi, resimler muğlaklığını ve esrarengiz doğasını korur. Sanatçı bu seride, tedirgin edici bir gerçekle yüzleşen üç genç kadının hikâyesini neredeyse dingin gülümsemelerle anlatır. Kadınlar ağlamak ya da şikayet etmek yerine, sebep oldukları yıkımın sorumluluğunu kabul eder ve ileriye bakmaktadırlar. Özgün, erkek egemen bir toplumda dezavantajlı olduklarını düşündüğü için kadın kahramanları bilinçli olarak seçmiştir. Özgün'e göre erkekler çabuk öfkelenir, kolayca üzüdür ve hiddetlenmeye yatkındır, kadınlar kendi içlerinde hem telafi hem de teselli bulma konusunda çok daha büyük bir kapasiteye sahiptir.

Resimler, kadrajın dışındaki bilinmeyen bir olaya veya figüre doğru gülümseyen genç kadınların yarı monokrom, baş ve omuz portreleriyle karakterize edilmiştir. Yüzleri hafif fırça darbeleri ve ince boya katmanları ile taslak benzeri bir şekilde boyanmıştır. Serideki her arka plan tek renkli bir renk alanından oluşur. Belirgin bir doku ya da jestten yoksun bu düz yüzeyler, ön plandaki loş, incelikle işlenmiş yüzlerle çarpıcı bir kontrast oluşturur. *Yabancı* ve *Tiranlık*'ta olduğu gibi, arka plan hem mekânsal hem de zamansal olarak tanımsızdır ve ezici bir kayıp ve yerinden edilme hissini güçlendirir. Kahramanların geçmişleri ve kişisel anlatıları gizemini korurken kimlikleri bilinmez. Portrelerin üzerinde, üniformalı genç kadın imgeleri, şemsiyelerin altında toplanmış insan grupları ve buz pateni yapan çift gibi ek unsurlar yer alır. Bu çok katmanlı kompozisyon eklektik, çoğulcu ve heterojen bir estetik yaratır. Bu görsel parçaların karşılıklı etkileşimi, birden fazla anlatı ve boyutun aynı anda bir arada var olduğu çağdaş gerçekliğin parçalanmış, bütünsel doğasını yansıtır.

Doğu Özgün, portre resmine yenilikçi bir yaklaşım getirerek onu geleneksel temsil işlevinden kurtarır. Özgün'ün eserleri, sabit bir hikâyeye sahip belirli bir bireyi yakalamak yerine, açık uçlu bir yorumlama platformuna dönüşür. İzleyiciyi kendi deneyimlerini ve duygularını tuvale yansıtmaya davet ederek sanat eseriyle derinlemesine kişisel bir ilişki kurmasını sağlar. Benzer bir strateji, *Dr. Bekleyiş* ve *Kaba Sakal*'da görülür; burada Özgün farklı nesne ve sembolleri tek bir kompozisyonda birleştirerek çoklu yorum olanakları sunar. Sanatçı, tanıdık bir pop kültür referansını tersine çevirerek, Temel Reis'in mucizevi gücünün gerçek kaynağının ıspanak değil, Batı'nın sanayi gücü olduğunu, bunun da konserve gıda üretme kapasitesiyle sembolize edildiğini açığa çıkarır. Bu resim, sözde "barbarca," "ilkel" veya "sert" gücün nihayetinde sanayi üretiminin iktidarıyla dizginlendiğini gösterir. Kaba Sakal resmindeki figür kaybetmekten bıkar ve sonunda konserve ıspanak yemeyi kabul eder.



Bu ispanak, gücünü arttırmak yerine onu tıraş ederek temizler. Artık pürüzsüz bir yüze, modaaya uygun gözlüklere ve Gap markalı bir tişöрте sahip olan Kaba Sakal dönüşmüş —modern, Batılılaşmış bir erkek olarak Safinaz'ın dikkatini çekmeye hazırdır. Bu bağlamda ispanak, kaybettiği benliğin telafisinin bir sembolü, kültürel asimilasyon ve endüstriyel tüketim kültürünün dayattığı uzlaşma ve dönüşümlerin bir metaforu olarak karşımızda belirir.

Doğru Özgün'ün *Dr. Bekleyiş'i* beklemekten bitap düşmüş bir kadının portresidir. Kadının hayal kırıklığı, başının üzerinde duran çaydanlıktan yükselen ve burnundan kaçan buharla görsel olarak ifade edilir ve hem bastırılmış öfkeyi hem de zamanın yavaş geçişini simgeler. Resim, çürüme ve bozulmaya katlanan birinin zorluklara rağmen ayakta kalma mücadelesini yansıtmaktadır. Nihayetinde eser, sabır ve zamanın iyileşmeyi getirdiğini öne sürer. Özgün'e göre kadın teselliye hemen harekete geçmekte değil, zamanın sessiz tahammülünde arar. *Apotheke*'deki bir diğer ilgi çekici seri, Özgün'ün satranç serisi olarak adlandırdığı, kayıp deneyimiyle başa çıkmanın farklı yollarını araştıran bir seridir. Bu seri endişe, korku, kaygı ve dehşet gibi duyguların kişinin gerçeklik algısını nasıl çarpıttığını inceler. Özgün, insan figürlerini bir satranç tahtası üzerine dizer ve onları satranç taşları gibi konumlandırır. Hepsı birbiriyle temas halinde olsa da, hiçbirinin net bir stratejisi veya yönü yok gibi görünmektedir.

Özgün, *Evhamlar*, *Üç Acayip Kafadar* ve *Kural Tanıamaz Sürücü*'de çocukluk ya da ilk gençlik dönemindeki figürleri bir oyun oynar gibi resmeder. Ancak beden dilleri ve ifadeleri, sanki zaman durmuş gibi, kaskatı ve donuktur. Hareketsiz, kendi varoluşları içinde hapsolmuş gibi dururlar, hareket edemez, kimıldayamaz ya da o andan kurtulamazlar.

Bu üç resimde yinelenen bir diğer motif de satranç tahtasıdır. Özgün için satranç, prensipler, stratejik düşünme ve kesin hedef gerektiren bir oyundur. Bir oyuncu oyunda kalmak için odaklanmayı ve disiplini sürdürmelidir. Genel olarak oyunlar süreklilik, rol dağılımı, karşılıklı keyif ve rekabet sağlayan yapılandırılmış kurallar üzerine inşa edilir. Ancak Özgün, satranç oyununda rekabet heyecanı, oyun keyfi ve hatta kazanma azmi gibi duyguların bastırıldığını ve stratejinin katı mantığına yönelindiğini vurgular. Duygusal dürtüler işlevlerini yitirir, hedef odaklılık her şeyden önemli hale gelir. Hizalanmış bir tren gibi, tüm parçaların yapılandırılmış bir sistem içinde uyumlu şekilde çalışması gerekir.

Ancak Özgün'ün resimlerinde hiçbir şey düzenli ya da mantıksal bir sırayı takip etmez. Satranç tahtası, yapılandırılmış bir oyun alanı olmaktan ziyade, bir belirsizlik ve düzensizlik alanı haline gelir. Oyunun iki temel bileşeni olan anlam ve algı belirsizlik içinde çözülür.

Strateji, düzen ve önceden hesaplanması gereken bir sonraki hamle gibi satranç oynamak için gerekli temel kavramlar Özgün'ün resimlerinde önemini yitirirken, figürlerin rolleri de gizemini korumaya devam eder. Bir kez daha, resimsel anlatıma yönelik parçalı yaklaşımı, resimlerin doğrudan veya anında yorumlanmasını engeller. Bunun yerine, izleyiciye dağılmış parçaları bir araya getirme ve kendi algı ve gerçeklik oyununu kurma fırsatı sunulur — bu oyun, geleneksel bilgi üretme ve bilgi alışverişi yöntemlerini aşan bir deneyim yaratır.

Özgün'e göre, satranç serisinde resmedilen çocuklar, oyunu devam ettirmek için fedakârlığa, işbirliğine ve ortak çabaya açıklardır. Ancak, kazanmak için gerekli olan stratejik düşünceden uzaktırlar. Gerçek bir işbirliği için gereken rasyonaliteyi kavrayamazlar. Bu şekilde, Özgün onları, benmerkezci ve nihayetinde yönsüz olan amansız bir rekabet döngüsüne hapsolmuş olarak sunar. Resimler, başkahramanların oyunu sürdürmeye ve zafer kazanmaya gereğinden fazla odaklandıklarını öner sürer, bu aşırılık sebebiyle başarılı olmak için gerekli olan eylemleri gözden kaçırmaları. *Apotheke* sergisinde çocuk, dünyanın nasıl kavranılacağını şekillendirecek kritik kararların ve belirleyici anların eşliğinde duran — amatör bir oyuncu tavrıyla, sembolik bir figür olarak ortaya çıkar.

Parçalanma, Özgün'ün kahramanca eylemleri ve trajik fedakarlıkları için ağır bedellere katlanan bazı mitolojik kahramanlara odaklandığı mozaik benzeri resim serisinde önemli bir rol oynar. Sanatçıya göre bu "bedel" sadece acıyı değil, gerçekliğin kabulünü temsil eder ve tesellinin başlangıcına yönlendirir. Bu eserlerde mitolojik kahramanlar gecikmiş, anlaşılması zor ve eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşmek için mücadele eden kişiler olarak görünürler.

Anlatıları ne görkemli ne de yüceltilmiştir; bunun yerine, kader ve sorumluluk hakkında derin bir belirsizliği ortaya koyarlar. Estetik açıdan kompozisyonlar sürekli olarak eksik kalır; imgelerin parçalı doğası tam bir bütünlüğe direnmektedir. Çoğulcu ve heterojen referansları nedeniyle bu eserler, tarihsel ve çağdaş görsel dilleri bir araya getirerek katmanlı ve bütünsel bir deneyim yaratır. Özgün, mozaik, geleneksel Türk sanatı ve seramik tekniklerinden biçimsel unsurları, grafiti, endüstriyel malzemeler ve mimari yapılar gibi çağdaş referanslarla kusursuz bir şekilde birleştirir. Sonuç, tekil yorumları reddeden, bunun yerine çokluğu ve çelişkiyi kucaklayan sanatsal bir dildir.

Özgün mitolojik öykülerin yalnızca biçimini değiştirmekle kalmaz, içeriğini de yeniden yapılandırır. *Theseus* ve *Minotor*'da kahraman Theseus ile labirentin canavar tutsağı Minotor arasındaki karşılaşmayı yeniden hayal eder. Özgün, bu karşılaşmayı şiddetli bir yüzleşme olarak tasvir etmek yerine, bir aşk hikâyesinin ilk karşılaşmasına dönüştürür.

Özgün'e göre *Theseus* ve *Minotor*, doğrudan adalet temasını işlediği için *Apotheke* içinde önemli bir eser. Özgün, adalete keder merceğinden baktığında, sergi boyunca süren tartışmanın -doğal olarak- teselli ile ekonomi, hukuk, eğitim ve sağlık gibi sosyal gerçekler arasındaki ilişkiye kaydığını savunur. Sanatçı, haksızlığa uğramış birinin intikam arzusuyla yanıp tutuştuğu durumlarda, hiçbir şeyin tesellinin kendisi kadar tatmin edici -ya da onarıcı- olamayacağını, bu gibi durumlarda tesellinin bir adalet biçimi olarak işlev gördüğünü öne sürer.

*İsimsiz I*, Antik Yunan efsanesi *Iphigenia*'dan ilham alıyor. Hikâye, Kral *Agamemnon*'un askeri bir seferin arifesinde, av tanrıçası *Artemis* için kutsal sayılan bir geyiği öldürmesiyle başlar. Bunun üzerine *Artemis* bir fırtına göndererek filosunun denize açılmasını engeller. Havanın düzelmesi için tek bir şart sunar: *Agamemnon*, kızı *Iphigenia*'yı onu yatıştırmak için kurban etmek zorundadır. Resim, mitolojik anlatıların çoğunda merkezi bir tema olan "bedel ödeme" kavramını irdelemekte. Özgün, hatalar ve sonuçları arasındaki kaçınılmaz bağın altını çiziyor — her ikisinde de bedel ödenmesi gerekiyor. Ancak, iki tür ödeme arasında bir fark gözetir: İsteyerek yapılan ödemeler, özgürlüğe yol açabilirken; ertelenmiş bedeller ise sonunda lanet olarak kendini gösterir.

Resim, ormanda özgürce koşan bir geyiği tasvir etmek yerine, eksik parçaların ve uyumsuz unsurların her türlü tutarlılık duygusunu bozduğu parçalanmış bir sahne sunuyor. Hiçbir parça diğeriyle mükemmel bir şekilde hizalanmıyor; her parça bitişiğindeki muadiline çok benziyor ama asla tam olarak bütünleşmiyor. Bu görsel kopuş, telafi için sanatsal bir metafor işlevi görür. Kompozisyonun bütünü, geçmiş trajedileri geri almak mümkün olmasa da, bir tür telafinin -ne kadar kusurlu olursa olsun- erişilebilir olduğunu düşündürür.

Özgün, estetik, kavramlar ve temsil biçimleriyle olan ilişkisinin ötesinde, resimlerin bir sergi mekânında sergilenmesinin geleneksel yollarını da sorgular. Buna karşılık, resimlerin duvarlara geleneksel olarak yerleştirilmesine meydan okuyan deneysel sunum yöntemleri geliştirmiştir. Tuvallerine heykelsi bir bakış açısı getirerek, onları galeri duvarının statik sınırlarından fiziksel olarak çıkarır ve üç boyutlu uzama entegre eder.

Örneğin, *Yabancı* ve *Tiranlık*'ta Özgün, tuvaleri yük arabalarına monte ederek birbirlerine doğrudan karşıt olarak konumlandırır. Bu düzenleme, mağduriyet ve baskının sabit durumlar değil, daha geniş sosyo-politik manzarada değişen roller olduğunu öne sürerek, temalarının akışkanlığını ve değiştirilebilir doğasını pekiştirir.

Sergi mekânında, *Telifisi Olmayanlar* serisinden üç portre, bir güvenlik kamerası sistemini andırarak şekilde düzenlenmiştir. Özgün bu resimleri, mükemmel işleyen bir gözetleme ağını, galeri ortamını tedirgin edici bir kopuklukla izleyen, her zaman tetikte, her yerde hazır ve nazır bir güç olarak tasavvur eder. Aldıkları eğitim sayesinde bu figürler, duygulardan, korkulardan ya da kişisel kayıplardan etkilenmeden mutlak bir kontrol sağlar.

Sanatçı onları kasıtlı olarak telafi, teselli ve hatta fiziksel bağ kurma ihtiyacından yoksun, soğukkanlı figürler olarak resmeder.

*Apotheke*, sergi ziyaretçilerine Doğu Özgün'ün çok katmanlı çalışmalarına kendilerini kaptırmaları için cazip bir fırsat sunuyor. Sanatçının farklı estetik ve kavramsal yaklaşımlarla kurduğu olağanüstü ilişki, eserlerine derinlik ve anlam katar. Resimleri, figüratif ve temsili resmin geleneksel sınırlarını aşarak estetik çoğulculuk, biçimsel eklettizm ve entelektüel bütünselliğin heyecan verici bir etkileşimini kucaklar. Çalışmalarının çok katmanlı doğası, yaşamın sürekli değişen akışının özünü yakalayarak gerçekliğin entropik durumunu yansıtır. Polemiğe ya da didaktizme başvurmadan, Özgün'ün çalışmaları çağdaş dünyamız üzerine eleştirel bir yansıma sunar.

Estetik anlamda sunduğu açıklık, izleyicileri kendi yaşam deneyimlerini esere taşımaya davet ederek son derece kişisel ve yorumlayıcı bir etkileşimi teşvik eder. Ayrıca, yenilikçi biçimsel stratejileri geleneksel sanatsal kategorilere meydan okur. Belirli eserlere heykelsi unsurlar entegre ederek, resmin geleneksel sınırlarını genişletir ve hem görsel etkisini hem de kavramsal erişimini artırır. Bu yaklaşımıyla Özgün, resmin bir araç olarak kapsamını yeniden tanımlar ve süregelen evrimine aktif olarak katkıda bulunur.

Nihayetinde *Apotheke*, telafi ve tesellinin hem bireysel hem de kolektif refahın şekillenmesindeki temel rolünü ön plana çıkartır. Doğu Özgün'ün karanlığın ortasında ışığı bulmaya olan sarsılmaz inancı ve zorbalığa karşı direnişi, eserlerinde güçlü bir şekilde yankılanır. Zorba ancak biz kendimizi hor görülmeye, korkutulmaya ve manipüle edilmeye izin verirsek kazanabilir. Zorbalar zayıf, pasif ve sessiz olanları avlama eğilimindedir. Bu yüzden güçlü, aktif ve yüksek sesli olalım!



## **In the Shadow of Bullying, Consolation, and Compensation Rise**

Today's world is engulfed in overwhelming chaos, where its entropic nature appears to have mutated Darwin's law of "survival of the fittest" into a brutal doctrine of "dominance of the strongest, the cruelest, and the most ruthless." In an era where rowdies, violent forces, and oppressive entities exert the highest forms of control over sensitive souls, composed personalities, and rational minds, we must ask: what is the current value of kindness, understanding, and empathy? What role do compensation and consolation play in shaping humanist individuality and fostering a healthy, democratic society? In this context, the notion of compensation extends beyond mere reparation for loss, imbalance, or deficiency; it signifies a transformation from anger and revenge to the reclamation of strength and the affirmation of abilities. It is a proactive response, striving to restore what has been disrupted in personal, professional, or political realms. On the other hand, the concept of consolation offers something subtler yet equally powerful—it is an emotional balm that soothes sorrow, grief, or disappointment. It is not merely comfort but a profound form of empathy that provides solace in moments of distress, especially when words alone fail.

### **Compensation and Consolation**

The principles of compensation and consolation are desperately needed in times of crisis, yet they often seem increasingly rare or difficult to find and implement. However, even in the darkest moments, hope persists as an unwavering light that can never be extinguished. Art, science, and education have long served as beacons guiding us through turbulent storms, standing resilient against the winds of adversity.

Doğu Özgün's latest solo exhibition, *Apotheke* (German for Pharmacy), at Ferda Art Platform, explores the intertwined notions of consolation and compensation in the face of bullying and domination that pervade both private and public life. His artistic practice emerges from a deep yearning for justice, with Özgün reflecting on his relentless and ongoing struggle against all forms of tyranny and oppression. Already in his first solo exhibition, *Palimpsest Memory* in 2015, Özgün critically examined the idea that history primarily records the actions of the powerful. In *Night Rehearsal* (2020), he explored the existential struggles of non-human entities, and in *Fake Mustache* (2023), he unveiled the bully as a loveless, neglected, or deprived child.

In *Apotheke*, Doğu Özgün reflects on his years of internal and external conflict with the bully, whether in his mind or face-to-face. This ongoing struggle has manifested as a constant, simmering anger. In an interview for this exhibition, the artist admitted that resisting bullying could have led him to become a bully himself. Nevertheless, his search for paths of compensation and his willingness to embrace consolation through knowledge were deeply influenced by Germany's post-World War II transformation. The country's profound social, cultural, and political shifts inspired him to release his anger, helping him to better understand both himself and the broader state of the world.

For Özgün, the essence of the exhibition is encapsulated in the phrase "Compensation and consolation are greater than bullying." He formulated this statement during a stay in Berlin, where he recognized that despite the brutality, destruction, and tyranny of Germany's fascist past, it was only through a process of personal and collective compensation—paired with the acceptance of consolation—that a healthy renewal and democratic reconstruction were made possible in post-war Germany. Özgün extends this historical reflection to contemporary global conflicts and universal crises, including wars, forced migrations, genocides, and ecological disasters. He concludes that taking responsibility and playing an active role in fostering positive change necessitates embracing compensation and consolation as vital catalysts for both personal growth and collective healing. Any meaningful social transformation depends on a combination of revolutions and cultural as well as artistic evolutions. For Özgün, art embodies ideological, sociological, and economic resistance, possessing an inherently disruptive power against any system of oppression. While art is a means of rooting oneself in the world and perceiving reality from alternative perspectives, it simultaneously offers the ability to step back from society, from individuals, and from the manipulative mechanisms of reward and punishment to allow for the creation of ideas that challenge existing structures to trigger change. In the end, art reduces, trivializes, and challenges the pressures imposed by oppressive systems—without resorting to their restrictive tools.

## **Apotheke**

*Apotheke* presents a selection of fifteen paintings, organized into various thematic groups. The title refers to the German word for pharmacy, which Doğu Özgün interprets as a place of healing. In this context, the *Apotheke* exhibition can be seen as a space where viewers may seek their own forms of relief and restoration. Inspired by the Kolumba Museum in Cologne, Özgün created the paintings *Stranger* and *Tyranny*. During his visit to this extraordinary building, he was struck by the architect's "compassion" for destruction.



In a world where anything broken, worn out, or damaged is quickly devalued and discarded, he observed that the pursuit of perfection and supreme efficiency systematically marginalizes everything outside the mainstream and the centers of power—including the elderly, women, and even animals. For Özgün, the Kolumba Museum is a place built with empathy for the past and for the other—an institution where destruction is not erased but acknowledged as part of existence. It does not attempt to endure indefinitely but rather seeks to ensure continuity through protection and unity.

Due to the long, narrow canvas format of *Stranger*, the depicted woman resembles a massive stone sculpture. Özgün rendered reliefs across the figure's surface, interpreting them as contemporary echoes of the ruins found in the Kolumba Museum and the intricate carvings on the cathedral walls. The imagery on her body refers to soldiers and captives, evoking the solemn icons of Christ inside the cathedral. Through this work, Özgün seeks to reflect the effects of war and despotism—the lingering fear and grief imprinted on the mind of a migrant. The figure appears caught between a painful longing for the past and an acceptance of the need to escape from what she once sought.

On her legs, a scripture from the Bible, written in graffiti style, reads: "Do not forget to show hospitality to strangers, for by so doing, some people have shown hospitality to angels without knowing it" (Hebrews 13:2). This verse underscores the necessity of remaining open-minded, extending kindness to the unknown, and embracing new human connections without fear or prejudice. It emphasizes the importance of being open-minded and doing good for those who are unknown to us. Additionally, it underlines the value of embracing new interpersonal relationships without fear or prejudice.

The image of a young woman dressed in modern clothing starkly contrasts with the gray, block-like composition of her body. She appears to be made of large stone pieces, loosely assembled so that their edges and meeting points extend beyond each other's limits. This fragmented structure gives her a broken and unstable appearance. The relief-like carvings on her dress evoke motifs from ancient times and foreign cultures. Portions of her right leg and upper shoulder appear eroded, either by the passage of time or due to past iconoclastic acts. The modern figure bears the scars and remnants of a violent history, where pain and destruction have served as forces of transformation. Though seemingly carved from stone, she is on the verge of collapse. Her legs are marked with graffiti, linking her presence to contemporary urban life, where young people inscribe their existence onto the anonymous concrete jungle of the metropolis through street art and public inscriptions.

The protagonist seems unaware of her condition. She does not face the viewer, making any form of direct communication impossible. We see only her back and the back of her head, tilted forward as if she is absorbed in something unseen. Perhaps she is looking at her phone, retrieving something from her bag, or simply staring at the ground in front of her. Her true actions remain ambiguous. Her eyes, concealed behind fashionable sunglasses, offer no insight into her gaze or intentions. This lack of clarity imbues her with a universal quality—she becomes a symbol of modern humanity, a monument to contemporary society that stands on the ruins of the past in an attempt to remain strong. And yet, she is still a stranger—fractured and distant.

The background provides a striking contrast within the composition. The warm tones shift between a soft orange and a gentle violet, directly opposing the opaque grays of the woman. The ground she stands on, as well as the space behind her, is infused with colors reminiscent of pop art, kitsch, and commercial advertising. Yet, her surroundings do not reference any specific location, rendering the background both spatially and temporally undefined. This absence of context aligns perfectly with the aesthetic and conceptual nature of the figure as an anonymous monument to displacement, lost in an unfamiliar environment.

Doğu Özgün neither adheres to artistic styles nor aligns himself with any particular école or art movement. Nevertheless, his admiration for the history of German and Northern European painting and sculpture is evident in his use of figuration and the narrative character of his works, which often carry moral, ethical, or critical dimensions. However, Özgün considers the concept of style itself as absurd. He has cultivated an artistic language that is intentionally difficult to categorize, avoiding the risk of imitation. For him, genres and styles possess a performative nature—they are dynamic, fluid, and in a constant state of transformation. His fragmented approach to painterly figuration establishes connections to both realism and surrealism, yet without succumbing to didacticism or polemics. His works reject realism's inclination toward prescriptive narratives and ideological instruction. Likewise, they do not indulge in Surrealism's escapism into the subconscious, with its utopian claim of unveiling the hidden truths of the human psyche. Instead, Özgün's work poses fundamental existential questions, critically engaging with history's inconsistencies and the fabrications of contemporary storytelling.

The painting *Tyranny* reflects a similar artistic approach. This time, however, the figure faces the viewer, yet their identity remains obscured beneath architectural stone elements reminiscent of classical antiquity. Half monument, half female figure, the subject possesses arms but no legs, a torso but no head.

She is incapable of movement, speech, or sight—rendered mute, immobilized, and unable to function as an orator or a definitive representation of authority. Letters cover the stone surface like a fragmented puzzle of words and meanings. Language, the fundamental system by which we comprehend reality, is rendered useless here. Instead of forming a cohesive, rational structure, it lies shattered into incoherent fragments. Against the backdrop of a luminous, star-filled night sky, the tyrant has lost her dominion. The sculptural references embedded in the work no longer serve as grandiose symbols of power but stand as hollow remnants—monuments of a forgotten civilization, lost in a world that has succumbed to meaninglessness.

Even in *Apotheke*, where Özgün's paintings lean toward representation and concreteness, as seen in his portrait series *The Irrecoverable Ones*, the works retain their ambiguity and enigmatic nature. In this series, the artist narrates the story of three young women who confront an unsettling truth with composed, almost serene smiles. They have agreed to take responsibility for the destruction they caused. Rather than crying or complaining, the women accept accountability and look forward. Özgün deliberately chose female protagonists, as he perceives them to be more disadvantaged within a male-dominated society. He believes that men are quick to anger, easily upset, and prone to fury, whereas women, in his view, possess a greater capacity to find both compensation and consolation within themselves.

The paintings are characterized by semi-monochrome, head-and-shoulders portraits of young women who smile toward an unknown event or figure outside the frame. Their faces are painted in a draft-like manner, with light brushstrokes and thin layers of paint. Each background in the series consists of a monochrome color field. These flat, painterly surfaces, devoid of prominent texture or gesture, create a striking contrast with the dim, delicately rendered faces in the foreground. As in *Stranger* and *Tyranny*, the background is both spatially and temporally undefined, reinforcing an overwhelming sense of loss and displacement. The history and personal narratives of the protagonists remain shrouded in mystery—their identities are unknowable. Layered atop the portraits are additional painterly elements, including images of young women in uniform, groups of people huddled under umbrellas, and pairs of artistic ice skaters. This multilayered composition creates an eclectic, pluralistic, and heterogeneous aesthetic. The interplay of these visual fragments reflects the fractured, holistic nature of contemporary reality, where multiple narratives and dimensions coexist simultaneously.

Doğu Özgün has developed an innovative approach to portrait painting, liberating it from its traditional function of representation. Instead of capturing a specific individual with a fixed story, his works become platforms for open-ended interpretation. They invite the viewer to project their own experiences and emotions onto the canvas, allowing for a deeply personal engagement with the artwork.

A similar strategy is evident in *Dr. Waiting* and *Bluto*, where Özgün merges diverse objects and symbols into a single composition, opening multiple avenues for interpretation. The artist subverts a familiar pop culture reference, exposing that the real source of Popeye's miraculous strength is not spinach but the industrial might of the West, symbolized by its ability to mass-produce canned goods. The painting reveals that so-called "barbaric," "primitive," or "rough" strength is ultimately subdued by the power of industrial production.

In *Bluto*, the rough beard eventually grows weary of losing and finally agrees to eat the canned spinach. This spinach, rather than merely enhancing his strength, shaves him clean. Now, with a smooth face, fashionable glasses, and a branded Gap T-shirt, Bluto is transformed—ready to attract Olive Oyl's attention as a modern, Westernized man. In this context, spinach emerges as a symbol of compensation for the self he has lost, a metaphor for the compromises and transformations imposed by cultural assimilation and industrial consumerism.

Doğu Özgün's *Dr. Waiting* serves as a portrait of a woman exhausted from waiting. Her frustration is visually expressed through the steam rising from the teapot balanced on her head and escaping through her nose, symbolizing both suppressed anger and the slow passage of time. The painting reflects the struggle of someone enduring decay and deterioration while holding on despite the challenges. Ultimately, the work suggests that patience and time bring healing. For Özgün, the woman seeks consolation not in immediate action but in the quiet endurance of time itself. Another compelling series within *Apotheke* is what Özgün refers to as his chess series, a group of paintings that explore different ways of coping with the experience of loss. The series examines how emotions such as worry, fear, anxiety, and dread distort one's perception of reality. Özgün arranges human figures on a chessboard, positioning them like chess pieces. Though they are all in contact with one another, none appears to have a clear strategy or direction.

In *Worries*, *Three Odd Fellows* and *Reckless Driver*, Özgün depicts figures in childhood or early youth, seemingly engaged in a game. However, their body language and expressions are stiff and frozen, as if time itself has stopped. Immobilized, they stand as if imprisoned within their own existence, unable to act, move, or break free from the moment. A recurring motif in these three paintings is the chessboard itself. For Özgün, chess is a game that demands principles, strategic thinking, and a definite goal. A player must maintain focus and discipline to stay in the match. In general, games are built upon structured rules that ensure continuity, role distribution, mutual enjoyment, and competition. However, Özgün emphasizes that in chess, emotions—such as the thrill of competition, the joy of play, or even the determination to win—are subdued and redirected toward the strict logic of strategy. Emotional impulses lose their function, as loyalty to the plan becomes paramount. Like a well-aligned train, all the pieces are meant to function harmoniously within a structured system.

However, in Özgün's paintings, nothing follows a regular or logical order. The chessboard, rather than serving as a site of structured play, becomes a space of uncertainty and disorder. Sense and meaning, two fundamental components of the game, dissolve into ambiguity. Fundamental concepts essential to playing chess like strategy, order, and calculated movement lose their significance in Özgün's work, as the roles of the figures remain shrouded in mystery. Once again, his fragmented approach to pictorial narration prevents a straightforward or immediate interpretation of the paintings. Instead, the spectator is invited to assemble the scattered pieces, constructing their own game of perception and reality—one that transcends conventional modes of knowledge production and information exchange.

According to Özgün, the children depicted in his chess series are open to sacrifice, cooperation, and shared effort to keep the game going. However, they remain detached from the necessary strategic thinking required to win. They are unable to grasp the rationality needed for true collaboration. In this way, Özgün presents them as trapped within a cycle of relentless competition—one that is self-centered and ultimately directionless. The paintings suggest that the protagonists are so focused on sustaining the game and achieving victory that they lose sight of the very actions required to succeed. Within the *Apotheke* exhibition, the child emerges as a symbolic figure—an amateur player standing at the threshold of crucial decisions and defining moments that will shape their understanding of the world.

Fragmentation plays a crucial role in Özgün's mosaic-like painting series, where he focuses on certain mythological heroes who endure heavy costs for their heroic acts and tragic sacrifices. For the artist, this "price" represents not just suffering but an acceptance of reality, marking the beginning of consolation. In these works, mythological heroes appear delayed, elusive, and struggling to come to terms with the consequences of their actions. Their narratives are neither grandiose nor glorified; instead, they reveal a deep uncertainty about fate and responsibility. Aesthetically, the compositions remain perpetually incomplete—the fragmented nature of the images resists total cohesion. Due to their pluralistic and heterogeneous references, these works weave together historical and contemporary visual languages, creating a layered and holistic experience. Özgün seamlessly fuses formal elements from mosaics, Turkish traditional art, and ceramic techniques with contemporary references, such as graffiti, industrial materials, and architectural structures. The result is an artistic language that refuses singular interpretation, instead embracing multiplicity and contradiction. Özgün does not merely alter the form of mythological stories—he reconfigures their content as well. In *Theseus and Minotaur*, he reimagines the encounter between Theseus, the hero, and the Minotaur, the monstrous captive of the labyrinth. Rather than portraying their meeting as a violent confrontation, Özgün transforms it into the first encounter of a love story.

For Özgün, *Theseus and the Minotaur* is a pivotal work within *Apotheke*, as it directly engages with the theme of justice. He argues that when justice is viewed through the lens of grief, the discussion naturally shifts toward the relationship between consolation and social realities such as economy, law, education, and healthcare. The artist suggests that when someone who has been wronged is entirely consumed by a desire for revenge, nothing can be as fulfilling—nor as restorative—as consolation itself, which, in such cases, functions as a form of justice.

*Untitled I* draws inspiration from the ancient Greek myth of Iphigenia. The story begins with King Agamemnon, who, on the eve of a military campaign, kills a deer sacred to Artemis, the goddess of the hunt. In response, Artemis sends a storm, preventing his fleet from setting sail. She offers only one condition to restore the weather: Agamemnon must sacrifice his daughter, Iphigenia, to appease her. The painting explores the notion of "paying a price," a central theme in most mythological narratives. Özgün highlights the inescapable link between mistakes and consequences—both demand payment. However, he differentiates between two types of payment: those made willingly, which can lead to liberation, and those that are delayed, which eventually manifest as a curse.

Rather than depicting a deer freely running through the forest, the painting presents a fractured scene where missing pieces and mismatched elements disrupt any sense of coherence. No single part perfectly aligns with another; each fragment closely resembles its adjacent counterpart but never fully integrates. This visual rupture functions as an artistic metaphor for compensation. The overall composition suggests that while it is impossible to undo past tragedies, a form of restitution—however imperfect—remains within reach.

Beyond his engagement with aesthetics, concepts, and modes of representation, Özgün also interrogates the conventional ways in which paintings are displayed within an exhibition space. In response, he has developed experimental presentation methods that challenge the traditional placement of paintings on walls. He introduces a sculptural perspective to his canvases, physically removing them from the static confines of the gallery wall and integrating them into three-dimensional space.

For instance, in *Stranger and Tyranny*, Özgün mounts the canvases onto freight carts, positioning them in direct opposition to one another. This arrangement reinforces the fluidity and interchangeable nature of their themes, suggesting that victimhood and oppression are not fixed states but shifting roles in the broader socio-political landscape.

Within the exhibition space, the three portraits from *The Irreparable Ones Series* are arranged to resemble a security camera system. Özgün envisions these paintings as a perfectly functioning surveillance network—an ever-watchful, omnipresent force that monitors the gallery environment with an unsettling detachment. Thanks to their training, these figures maintain absolute control, remaining unaffected by emotions, fears, or personal losses.

The artist deliberately portrays them as cold-blooded figures, devoid of the need for compensation, consolation, or even physical connection. Apotheke offers exhibition visitors a compelling opportunity to immerse themselves in the multilayered work of Doğu Özgün. His extraordinary engagement with diverse aesthetics and conceptual approaches imbues his oeuvre with depth and significance. His paintings transcend the conventional boundaries of figurative and representative painting, embracing an exciting interplay of aesthetic pluralism, formal eclecticism, and intellectual holism. The multilayered nature of his work mirrors the entropic state of reality, capturing the essence of the ever-changing flux of life. Without resorting to polemics or didacticism, Özgün's work offers a critical reflection on our contemporary world.



His aesthetic openness invites spectators to bring their own life experiences into the work, fostering a deeply personal and interpretive engagement. Additionally, his innovative formal strategies challenge traditional artistic categories. By integrating sculptural elements into certain pieces, he expands the conventional limits of painting, enhancing both its visual impact and conceptual reach. Through this approach, Özgün redefines the scope of painting as a medium, actively contributing to its ongoing evolution.

Ultimately, Apotheke foregrounds the fundamental role of compensation and consolation in shaping both individual and collective well-being. Doğu Özgün's unwavering belief in finding light amid darkness and his resistance to tyranny resonate powerfully throughout his work.

The bully can only win if we allow ourselves to be patronized, frightened, and manipulated. Bullies tend to prey on those who are weak, passive, and silent. So, let us be strong, active, and loud!



Yaşadışı // Illegal, 2025

Kağıt üzerine yağlı boya // Oil on paper

Kayın ağacı çerçeve + Kayın ağacından özel üretim bisiklet + Müze camı  
Beech Wood frame + Museum glass + Custom-Made bicycle from Beech  
Wood

55 x 55 cm



Ariadne // Ariadne, 2024

Kağıt üzerine yağlı boya // Oil on paper

Cilalı Masif Limba ahşap + Müze camı

Polished solid Limba Wood + Museum glass

70 x 90 cm



Theseus ve Minotor // Theseus and Minotaur, 2024

Kağıt üzerine yağlı boya // Oil on paper

Masif ahşap çerçeve üzerine metal görünümlü boya + Müze camı

Solid Wood frame with Metallic-Look paint + Museum glass

84 x 64 cm



Kural Tanımaz Sürücü // Reckless Driver, 2024  
Kağıt üzerine yağlı boya // Oil on paper  
Ayous ağacı + Lake kaplama + Müze camı  
Ayous wood + Lacquer coating + Museum glass  
70 x 75 cm (Çerçevesiz // Without frame)  
90 x 95 cm (Çerçevesiz // Framed)



Üç Acayip Kafadar // Three Odd Fellows, 2024  
Kağıt üzerine yağlı boya // Oil on paper  
Ayous ağacı + Lake kaplama + Müze camı  
Ayous wood + Lacquer coating + Museum glass  
70 x 75 cm (Çerçevesiz // Without frame)  
90 x 95 cm (Çerçevesiz // Framed)





Evhamlar // Anxieties, 2024

Kağıt üzerine yağlı boya // Oil on paper

Ayous ağacı + Lake kaplama + Müze camı

Ayous wood + Lacquer coating + Museum glass

70 x 75 cm (Çerçevesiz // Without frame)

90 x 95 cm (Çerçevesiz // Framed)





Doktor Bekleyiş // Doctor Waiting, 2024

Tuval üzerine yağlı boya

Oil on canvas

100 x 80 cm



Kaba Sakal I-II // Bluto I-II, 2024

Tuval üzerine yağlı boya

Oil on canvas

70 x 50 cm (Her biri)

70 x 50 cm (Each)



Telafisi Olmayanlar III // The Irrecuperabile Ones III, 2024

Tuval üzerine yağlı boya

Oil on canvas

80 x 55 cm







Telafisi Olmayanlar II // The Irrecuperabile Ones II, 2024  
Tuval üzerine yağlı boya  
Oil on canvas  
80 x 55 cm

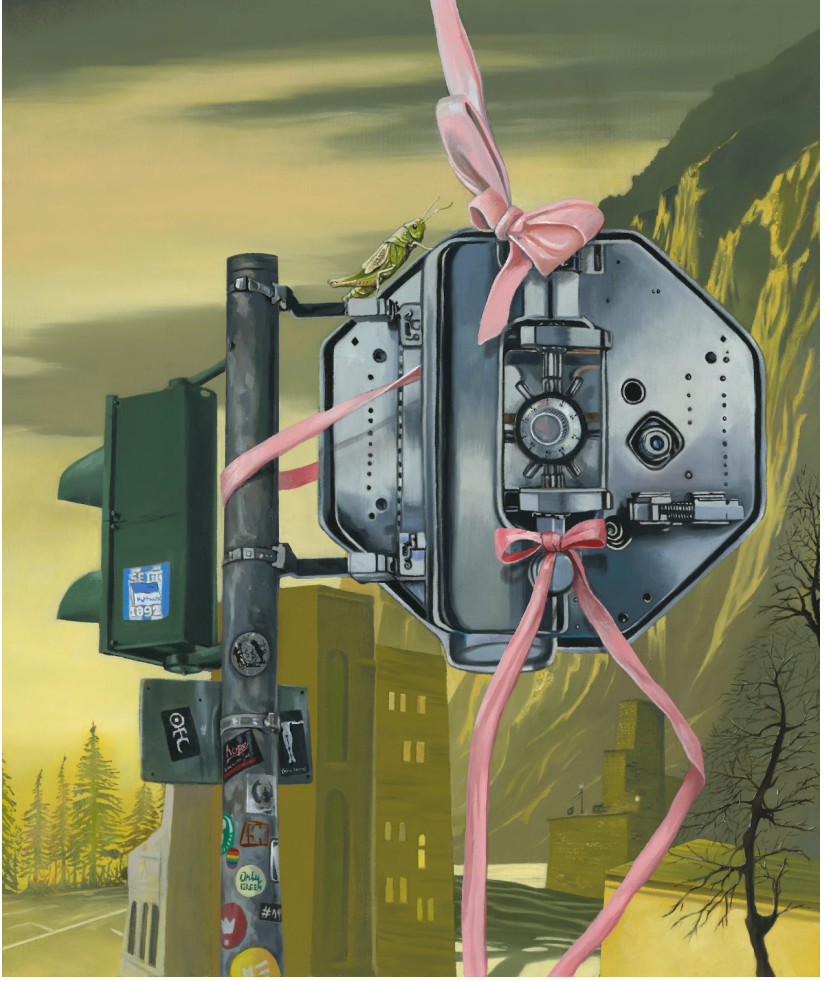


Telafisi Olmayanlar // The Irrecuperabile Ones, 2024

Tuval üzerine yağlı boya

Oil on canvas

80 x 55 cm



Güvenli Geçiş // Safe Passage, 2024

Tuval üzerine yağlı boya

Oil on canvas

80 x 66 cm



Tiranlık // Tyranny, 2024  
Tuval üzerine yağlı boya  
Oil on canvas  
170 x 68 cm





Yabancı // Stranger, 2024  
Tuval üzerine yağlı boya  
Oil on canvas  
170 x 68 cm



# Ferda Art **Platform**