İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Art-Sanat 2026, (26): 427–458

https://doi.org/10.26650/artsanat.2026.26.0015

Başvuru | Submitted 01.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 26.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 30.06.2026
Kabul | Accepted 27.07.2026

Art-Sanat

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Mehmet Güleryüz'ün Resimlerinde Başkalaşmış Hayvan İmgeleri

Metamorphosed Animals Images in Mehmet Güleryüz's Paintings

Halit Yabalak [1] & Behçet Güleryüz [2]

[1] Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Van, Türkiye
[2] Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Sanatçının biçim üzerine denemeleri, zorunlu figüratif deformasyonlar ile ifade unsuru olan figürlerin yeniden anlam kazanmasını sağlamaktadır. Çağdaş Türk resim sanatının dışa vurumcu sanatçılarından Mehmet Güleryüz'ün geleneksel anlayışın dışında yorumladığı figüratif yaklaşımı, eserlerinde izleyiciye farklı bir perspektif sunmaktadır. Ressamın kullandığı deforme edilmiş insan figürlerine eşlik eden hayvan figürleri, sanatçının toplumsal eleştirilerini yansıtmaktadır. Sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılan hayvan figürleri, geçirdikleri dönüşümle özgün formlarından çıkarak yeni anlamlar kazanmaktadır. Sanatçının biçimlerinde görülen "insan dışı-insansızlaşma" dönüşümü, tamamlanmamış insanın toplumsal yapısına eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır. Resimlerde yer alan başkalaşmış hayvanlar, beden ve ifade bağlamında insani özellikler göstermekte ve böylece insani ve hayvani özellikler tek bir bedende anlatılmaktadır. Bu çalışmada, Mehmet Güleryüz'ün figüratif dışa vurumcu üretimini ve eserlerindeki hayvan imgelerinin tematik işlevlerini incelemek için nitel araştırma yöntemine başvurulmuştur. Alan yazını taraması sonrasında sanatçının amaçsal örneklem yöntemi ile belirlenen ve başkalaşıma uğramış hayvan tasvirlerini içeren resimleri çalışmaya konu edilmiştir. Sanatçının başkalaşmış hayvan imgesini ele alış biçimini ortaya koymayı hedefleyen çalışmada, gösterge bilimsel çözümleme yöntemi ile sanatçının ifade biçimini oluşturan unsurlar, resimler üzerinden yorumlanmış ve başkalaşımın yarattığı "ötekinin" biçimsel özellikleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Abstract

The artist's experiments with form allow figures, which are elements of expression, to gain new meaning through necessary figurative deformations. Mehmet Güleryüz, one of the expressionist artists of contemporary Turkish painting, interprets his figurative approach beyond the traditional understanding, offering the viewer a different perspective in his works. The animal figures accompanying the painter's deformed human figures reflect the artist's social critiques. Animal figures, used as a means of artistic expression, transcend their original forms and acquire new meanings through their transformation. The "dehumanization" transformation seen in the artist's forms offers a critical approach to the social structure of the incomplete human. The metamorphosed animals in the paintings exhibit human characteristics in terms of body and expression, thus expressing human and animal characteristics within a single body. This study utilizes qualitative research methods to examine Mehmet Güleryüz's figurative expressionist production and the thematic functions of animal imagery in his works. The study, after conducting a literature review, explores the artist's paintings, selected through a purposive sampling method and featuring depictions of metamorphosed animals, are the subject of this study. Aiming to reveal the artist's treatment of metamorphosed animal imagery, the study uses semiotic analysis to interpret the elements that constitute the artist's form of expression through the paintings, attempting to explain the formal characteristics of the "other" created by metamorphosis.

Anahtar Kelimeler Mehmet Güleryüz · Başkalaşım · Hayvan · İmge · Resim

Atıf | Citation: Yabalak, Halit, Behçet Güleryüz. "Mehmet Güleryüz'ün Resimlerinde Başkalaşmış Hayvan İmgeleri". *Art-Sanat*, 26 (2026): 427-458. https://doi.org/10.26650/artsanat.2026.26.0015

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2026. Yabalak, H. & Güleryüz, B.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Halit Yabalak halityabalak@yyu.edu.tr

Keywords Mehmet Güleryüz · Transformation · Animal · Image · Picture

Extended Summary

Mehmet Güleryüz stands as a pivotal figure in contemporary Turkish painting, distinguished by his unique artistic lexicon centered on metamorphic animal imagery. The figurative expressionist artist combines distorted human forms with transformed animal figures to create powerful visual commentaries on social issues and the human condition. This paper argues that these transformations serve as critical instruments for social critique and self-reflection, revealing the complex relationship between humanity and nature while exposing darker aspects of human nature.

Güleryüz's singular position within contemporary Turkish art manifests through the arresting formal qualities of his expressionist figurative works. His signature style synthesizes vibrant colors, bold textures, and symbolic narratives that harmonize with the compositional elements. The pervasive social critiques in his works remain seamlessly integrated with their esthetic dimensions. The scope of Güleryüz's societal commentary is expansive, addressing themes including class stratification, gendered oppression, ecological crises, psychological turmoil, and socioeconomic and cultural concerns. This broad thematic spectrum constitutes the fundamental impetus behind this study. While existing scholarship on Güleryüz predominantly examines his stylistic approaches, a comprehensive analysis of thematic implications, particularly regarding animal transformations—remains conspicuously absent. This research aims to address this lacuna.

Methodological Framework: This investigation employs qualitative methodologies to scrutinize Güleryüz's figurative expressionist production and the thematic functions of animal imagery within his works. The primary objective involves analyzing the artist's social criticism, formal deformations, and transformation motifs through formal, thematic, and critical lenses.

The research comprises two principal phases:

Literature Review: A systematic examination of extant scholarship on Güleryüz's art was conducted to identify stylistic characteristics, thematic preoccupations, and critical discourses. This evaluation situates the study within current knowledge while highlighting original contributions.

Artwork Analysis: Selected works underwent rigorous formal and contextual analysis encompassing color application, textural properties, compositional strategies, and figural dynamics. Animal representations were interpreted through theoretical frameworks investigating formal deformations and the artist's treatment of metamorphosis. The analysis probes how the artist's affective states, subconscious thoughts and personal experiences become materially manifested.

As an analytical methodology, semiotics examines sign systems and their signs. This approach enables the dissection of artworks through their embedded signs and symbols, revealing latent meanings, thematic concerns, and artistic intentionality. Semiotic analysis transcends denotative meanings to expose connotative and mythic significations, thereby elucidating the artwork's conceptual strata, thematic preoccupations, and psychodynamic dimensions. This methodology enhances comprehension of Güleryüz's practice while bolstering the study's validity.

The historical trajectory of human-animal representations spans from Paleolithic cave paintings to modernist practices. Across epochs, animal depictions have functioned as symbolic vessels for religious, social, and ethical concepts. Perspectives have evolved from predominantly anthropomorphic viewpoints toward more nuanced understandings. Archeological evidence from 7th-6th centuries BCE through the spreading of Buddhism, Islam, and Christianity reveals animal motifs rendered in diverse media, including bone, horn, bronze, gold, textiles, parchment, and wood. These motifs frequently adorned objects connoting power and status—artifacts, armor, weaponry, and ceremonial implements. Recurrent representations of lions, stags, panthers, equines, raptors, and leporids demonstrate their symbolic capital within period belief systems. The deployment of zoomorphic imagery in decorative arts underscores the interconnection between symbolism, power structures, and social hierarchy.

The modernization processes following the Enlightenment and the Industrial Revolution represent a possible watershed moment in the human-animal relationship, leading to a more instrumental and hierarchical viewpoint.

During this era, characterized by political and economic colonialism, non-Western peoples were similarly perceived as the "other" under the dominance of the "Western male subject," reflecting a similar hierarchy in human-animal relationships. This examination seeks to establish a foundation for understanding the position of the animal image in Güleryüz's art, attempting to move beyond categorizing his works solely as animal depictions and instead recognize them as reflections of changing human-animal relationships.

Güleryüz not only depicts animals in his works but also subjects them to significant formal transformations. These changes represent metaphorical shifts in meaning rather than mere distortions. The transformed animal forms become powerful symbols reflecting the artist's societal commentary and personal struggles.

Güleryüz emphasizes transformations in animal bodies in compositions that create ironic or metaphorical contrasts. At times, the transformation of the animal highlights the absurdity or hypocrisy of social norms. Other times, it demonstrates a connection between the wildness of nature and the internal chaos and contradictory emotions within individuals.

Through the distortion and combination of human and animal forms, Güleryüz challenges the understanding of traditional human identity and societal expectations. In the evaluated works, he examines the symbolism of animal forms, their interactions with human figures, and their overall composition. The grotesque and often disturbing depictions in many of his works draw attention to social inequalities and the darker aspects of human interaction. The article addresses the grotesque and overlooked elements in Güleryüz's works, emphasizing how these techniques enhance the emotional impact of art. The artist deliberately makes the disturbing aspects of the depictions visible, confronting the viewer with them.

One example from Güleryüz's collection is the work titled "Çadır Tiyatrosu" ("Tent Theater"), which illustrates the interaction between a robust female figure wearing a transparent dress and a sheep-like animal figure against a green-yellow background. The anatomical structure of the figures is reflective of Güleryüz's unique narrative style. The woman, depicted in a low-cut dress, serves not as a sexual object but rather as the focal point of criticism regarding societal perspectives. The animal figure stands upright on two legs, transcending its species characteristics to display a humanoid posture. The animal's bare portrayal presents another example of transformation. By employing the image of a lamb, a symbol of innocence, Güleryüz critiques the harsh and unacceptable aspects of societal views, raising questions about sexuality.

In a manner similar to Manet's "Olympia," Güleryüz critically examines social institutions and esthetic norms, offering a clear critique of authority, traditional standards of taste, and social decay. Güleryüz's interpretations point to a dramatic situation affecting both the lower classes and the bourgeoisie.

In Güleryüz's series "Homage to Titian's Marsyas," the focus is on a transformed animal body hanging from a tree, rendered in an expressionistic style. The composition includes a figure that dissects the animal body, a child figure in the background who refuses to witness the violence, and another figure holding a bucket. By critically reinterpreting this myth, Güleryüz references the origins of the act while also addressing contemporary social transformations.

The artwork critiques the normalization of violence against animal bodies as a spectacle for public display. The child's closed eyes symbolize insensitivity or willful ignorance toward violence. Interventions on the dismembered animal body by humans and animals provide commentary on the legitimization of violence. Ultimately, the transformed human-animal figure in the work symbolizes the unending struggle between humanity and animals, offering interpretations of how violence is enacted in ritualistic and societal spaces. The reinterpretation of the Marsyas myth illustrates the relationship between historical violence and its modern implications.

In Güleryüz's piece titled "Dangerous Love," a close encounter between a naked female figure and a predatory animal figure is depicted. The female figure faces the viewer, tightly embracing the animal before her. The title of the work reveals a precarious union between human and animal figures, established through sexuality. The animal figure, standing on two legs with human-like anatomical features, transcends species boundaries. This transformed animal figure evokes the concept of zoophilia, yet the work addresses the emotional obsessions and societal taboos associated with human-animal sexual relationships from a critical perspective rather than directly representing the concept. The transformation of the animal body emphasizes the sexual desire dimension, delineating the act from the definition of zoophilia, focusing instead on the conflict between the darker aspects of human nature and societal norms.

The artist's work titled "You're Squeezing Me" features a naked female figure entwined with a creature whose anatomical structure is indeterminate. The woman's facial expression reflects a sense of dissatisfaction. The

creature's crocodile-like head and crab-like claws combine with the fragmented, incomplete structure of the body, creating a grotesque combination of human and animal forms. The bedspread evokes the image of a figure merged with a wild animal. While the naked female figure symbolizes defenselessness and openness, the transformed animal figure represents internal conflicts and repressed urges. This artwork reveals the woman's inner world and emotional and psychological complexities while also hinting at the existence of wild and subconscious forces within human beings. The tense and mysterious atmosphere of the composition further strengthens these themes.

In the artwork titled "Lamb and Naked," two figures stand out against a dark background. The upper figure, depicted in an expressionistic style, possesses human anatomy but is characterized by an exaggerated animal skull-like head. The lower figure is a transformation example, with the upper half resembling a lamb and the lower half depicting a female form. The red background, combined with the figures' gazes and body language directed at the viewer, evokes associations of sexuality and desire.

This piece critically addresses the sexual power dynamics between men and women and societal gender roles. The upper male figure asserts control over the lower, more delicate lamb-woman figure. The woman's depiction as overweight and dressed in garters and high heels reinforces critiques of the traditional media portrayal of women as sexual objects. Additionally, the composition queries the relationship between the spectator and the object of observation, critically examining the construction of gender roles and the male gaze.

Güleryüz's self-portrait entitled "Myself" differentiates itself from traditional self-portraiture through its formal and thematic traits. In this work, the artist portrays himself as a capybara, representing both a formal transformation and a metaphorical layer of meaning. The metaphorical and critical naming strategy frequently employed in Güleryüz's works is also evident here. The animal figures serve as significant tools for the artist's critical and ironic interpretation of contemporary human psychology and behavior. The artwork "Myself" incorporates a self-critical element, as the artist connects his social critique to his own existence and personality. Ultimately, the piece can be viewed as a complex self-portrait reflecting social conflicts, struggles, and intense inquiries.

Güleryüz's unique artistic voice harnesses the transformations of animal forms, utilizing them as a visual language to question societal norms, explore the darker aspects of human nature, and contemplate the intricate connections between human existence and the natural world. This study underscores that Güleryüz's works are not only visually striking but also deeply rich intellectually and emotionally, prompting viewers to engage actively with complex and often challenging themes.

The research highlights Güleryüz's significant contribution to contemporary Turkish painting, pushing boundaries through the style and content of animal bodies. By contending with themes of transformation, identity, and social critique, Güleryüz affirms the power of art to provoke thought and dialogue surrounding pressing societal issues, thus solidifying his place as a pivotal figure in the discourse of contemporary art.

Giriş

Figüratif dışa vurumcu ressam Mehmet Güleryüz, çağdaş Türk resim sanatında özgün bir figür anlayışına sahiptir. Ressam, farklı renk kullanımıyla, tercih ettiği yoğun dokularıyla ve sembolik anlatımlarıyla öne çıkar. Güleryüz'ün resimlerinde figürler üzerinden gerçekleştirilen toplumsal eleştiriler, figürün biçimsel dokusuyla uyumlanır. Resimlerindeki desenlerin dinamik yapısı, figürlerin biçimi ve kullanılan renkler, içerikle ahenk hâlinde özgün bir anlatımı yansıtır.

Güleryüz'ün toplumsal olayların etkisiyle şekillenen resimlerinde, eleştirel bir ifade yer alır. Sanatçı tanıklık ettiği olayları kendi düşün ve sanat dünyasında yeniden kurgulayarak, tuvale kendine has biçimler ile yansıtır. 1960'lı yıllardan itibaren Türk toplumunda yaşanan değişimlerin etkilerini gündeme getiren eleştirel eserler üretir. Dışa vurumcu bir yaklaşımla sınıfsal ayrımları, kadın istismarını, doğa tahribatını, kişilik bozukluklarını, cinselliği, hayvan haklarını, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel meseleleri eserlerinde konu eder.[1]

[1] Hülya Gücüko ve Fatih Başbuğ, "1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleryüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi," *İdil* 88 (2021), 1726, doi 10.7816/idil-10-88-02.

Güleryüz'ün böylesi geniş bir çerçevede ele aldığı eserlerinin biçimsel ve psikolojik değerlendirmelerine yer verilen çalışmalar, sanatçının üslup özelliklerini ortaya koyar. Güleryüz'ün hayvan figürleri üzerinde yapılan değerlendirmelerin yetersiz olması bu çalışmanın çıkış kaynağıdır. Güleryüz'ün eserlerinin başkalaşım teması bağlamında değerlendirilmesi, sanatçının insan, hayvan ve doğa ilişkileri kapsamındaki resimlerinin yeniden düşünülmesini gerekli kılar. Sanatçının eserlerinde hayvan figürlerini biçimsel deformasyonlara uğratma nedenlerini kuramsal bir yapı ile açıklamak onun geliştirdiği eleştirel tavrı anlamak için önemlidir.

1. Yöntem

Bu çalışmada Mehmet Güleryüz resimlerinde, başkalaşmış hayvan imgesinin sanatçının biçimlerine yansıyan örneklerinin hem sanatsal hem de içerik bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen çalışmada doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizi, mevcut kayıt ve belgelerin incelenmesi yoluyla veri elde etme sürecidir. Bu yöntem, belirli bir amaca yönelik kaynak bulma, okuma ve değerlendirme işlemlerini içerir.[2] Alan yazını taraması ile Güleryüz'ün sergi katalogları ve Güleryüz üzerine yapılmış mevcut araştırmalar incelenmiş ve sanatçının üslup özellikleri, tematik eğilimleri ve eleştirel söylemleri hakkında bilgi toplanmıştır. Daha sonra çalışmanın amacına uygun olacağı düşünülen yedi eser amaçsal örneklem yöntemi ile belirlenerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Amaçsal örneklem yöntemi, belirli bir araştırma sorusuna yanıt bulmak veya bir fenomeni daha iyi anlamak amacıyla, araştırmacı tarafından belirlenen kriterler doğrultusunda örneklerin seçildiği bir yöntemdir. Bu tür bir yöntem, genellikle nitel araştırmalar ve özel bir durumu incelemek isteyen araştırmalar için kullanılmaktadır. Amaçsal örneklem, rastgele örnekleme yönteminin aksine, belirli bir hedefe ulaşmak için tasarlanmıştır.[3]

Bu çalışma, Mehmet Güleryüz'ün biçimsel, tematik ve eleştirel eğilimleri üzerinden eserlerinde yansıttığı toplumsal eleştiri biçimlerini, biçimsel deformasyonları ve başkalaşım temasını irdelemeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda eserlerin biçim ve içerik özellikleri dikkate alınarak gösterge bilimi kullanılarak eser analizleri gerçekleştirilmiştir. En geniş anlamıyla gösterge bilim, dünyayı kavrama ve anlamlandırma biçimlerini dilin kullanım sınırlarının ötesine geçerek her türden işaret, sembol ve imgeyi bir gösterge sistemi içinde değerlendirmeye çalışan disiplinlerarası bir yöntemdir. İlk örneklerini Ferdinand De Saussure (1857-1913) ve Charles Sanders Peirce'ın (1839-1914) dil ve gösterge dizgeleri üzerine çalışmalarında görülen gösterge bilim, yalnızca dilsel gösterge dizge incelenmesinin ötesine geçerek görsel kültür çözümlemelerinde işlevsel bir yöntemsel araca dönüşmüştür. Roland Barthes, 1950'li yıllardan itibaren moda, edebiyat, sinema ve reklam gibi popüler kültür örnekleri üzerinden Saussure'nin yaklaşımından esinlenenerek yöntemi farklı disiplinlere de uyarlamıştır.[4] Her türlü jest, imge ve sembolün bir göstergeler sistemi içinde kavrayan bu yöntem dil biliminden sosyolojiye, psikanalizden sanat tarihine kadar uzanan geniş bir ölçekte kullanılmaktadır. Bu açıdan kültürel, sanatsal ve toplumsal olguları göstergeler sistemi içinde anlam üretim mekanizmaları olarak gören bu yöntem, görünenin ötesinde görünmeyen mânâları da görünür kılmayı amaçlamaktadır.[5] Resim sanatı özelinde gösterge bilim, sanatçının kompozisyon oluşturmada figürlerin konumu, renk tercihleri, doku ve fırça kullanımı ve ışık/gölge oyunları gibi biçimsel ve teknik tercihleri estetik algılanmasının ötesine geçerek dönemin ideolojisini, sanatçının bilinçdışını ve sanatçının görünür olmayan gizli anlam katmanlarını açığa çıkarmaya çalışmaktadır.

[2] Ramazan Sak, İkbal Tuba Şahin Sak, Çağla Öneren Şendil ve Eşref Nas. "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi," *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi* 4/1 (2021), 230, https://doi.org/10.33400/kuje.843306.

[3] Şener Büyüköztürk, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgün, Şirin Karadeniz, Funda Demirel, "Örnekleme Yöntemleri," *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Pegem, 2012), 92.

[4] Mustafa C. Sadakaoğlu, "Reklam Estetiği ve Mit Üretimi Açısından "Marlboro Man" ve "Marlboro Country" Reklam İmgelerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi," *Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi* 4/1 (2008): 27–42.

[5] Graeme Burton, *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, çev. Nefin Dinç (İstanbul: Alan Yayıncılık, 2008), 40-41.

Mehmet Rifat'a göre gösterge bilimi, salt bir gösterge dizgesi incelemesi olmanın ötesinde, anlamın üretim ve yeniden yapılanma süreçlerini sorgulayan bilimsel bir yaklaşımdır. Anlamın üretim ve betimsel boyutlarını bir arada değerlendiren gösterge bilimi, anlamlandırma olgusunu bilimsel ve kuramsal bir düzleme taşır. Rifat, bu açıdan "semiyotik" kavramını, anlamın hem betimsel hem de yöntemsel boyutlarını kapsayan bir "anlamlama gösterge bilimi" olarak tanımlanmaktadır.[6] Gösterge bilimsel çözümleme, göstergeleri ve bu göstergelerin anlamlarını inceleyen bilimsel bir yöntem olarak sanatsal mecralara da kolaylıkla uygulanabilir. Bu yönüyle resimlerdeki ögeler yalnızca görsel imgeler olarak değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik kodlar taşıyan göstergeler olarak ele alınabilir.

Bu bağlamda çalışmaya konu olan eserlerin analizinde Roland Barthes'ın gösterge bilimsel modelinden yararlanılması uygun bulunmuştur. Barthes göstergeleri anlamlandırmak için göstergelerin iki aşamada gerçekleşen katmanlı yapısını inceler. Düzanlam (Denotation) kelime, imge ve nesne hâlindeki göstergenin herkes için kabul gören ve doğrudan sözlük anlamını içeren nesnel gerçekliğe işaret eder ve bunu "birinci anlamlandırma sistemi" olarak tanımlar. İkinci aşamadaysa göstergenin yananlamı (conatation), düzanlamın gösterenler aracılığıyla oluşturduğu tarihî, kültürel ve politik alana karşılık gelen bir anlamlandırma dizgesini olarak belirir.[7] Bu açıdan düzanlam bir göstergenin neyi söylediğini kapsarken, yananlam göstergenin hangi ideolojik, toplumsal ve kültürel mesajı işaret ettiğini konu etmektedir. Barthes 1950 yılında kaleme aldığı *Mythologies* (Çağdaş Söylenler) adlı eserindeyse Saussure'ün gösterge, gösterilen ve gösteren "yananlam" kavramını geliştirerek ikincil anlamlandırma dizgesi olarak özel bir önem atfettiği mit kavramını ortaya çıkartır.[8] Buna göre gösteren (kelime, görsel imge) ile gösterilen (anlam) arasında sabit ve değişmez bir ilişki olduğunu varsayan genel dil bilimi yaklaşımının dışına çıkar. Gösteren ile gösterilen arasında kurulan birebir ilişki yerine bu iki terimi ilişkilendirerek "çağrışımsal toplam" olarak değerlendirdiği üçüncü bir terim olarak göstergeyi eklemektedir.[9] Çözümleme düzlemini dolayısıyla gösteren, gösterilen ve gösterge arasındaki ilişkinin toplamı üzerinden kurmaktadır. Bu üçlü sistem birincil göstergesel zinciri oluştururken ikincil bir göstergesel dizge olarak mit kavramı kendisinden önce var olan göstergesel zincirden yola çıkılarak oluşturulur.[10] Barthes'e göre popüler kültür içinde dolaşıma giren sözler ve imgeler, modern mitler olarak işleyen ikincil anlamlandırma dizgeleri üretmektedir. Mitleri bu sebeple yalnızca dilsel/söylemsel boyutuyla ilişkilendirmenin ötesine geçerek yazı, film, fotoğraf, resim ve reklam gibi her türden görsel biçimlerinin konusu yapmaktadır.[11]

Güleryüz'ün yapıtları söz konusu olduğunda gösterge bilimsel yaklaşım bize elverişli bir yorumlama imkânı tanır. Eserlerin biçim, renk ve figürün konumlanması gibi plastik unsurların nesnel bir dille tanımlanmasına imkân veren düzanlamı genel olarak uygulanır. İkinci aşamada ise eserlerin taşıdığı tarihî ve kültürel değerleri açığa çıkarmaya yardımcı olan yananlam (connotation) göstergeler üzerinden gerçekleştirilir. Bu duruma göre sanatçının plastik ve biçimsel tercihleri gösterdikleri düzanlamların bir adım ötesinde yeni anlamların yorumlanmasına imkân vererek yeni anlam dizgelerinin önünü açar. Bunun yanında yukarıda değinildiği üzere, Barthes'ın göre mitler, taşıdığı tarihî, kültürel ve ideolojik boyutlarıyla görsel temsil düzeneklerinin nasıl anlamlandırılacağını ortaya koyar. Bu yaklaşım, sanatçının inşa ettiği görsel dilin verili ideolojik ve kültürel kodları nasıl yeniden ürettiğini veya bunları nasıl deşifre ettiğini saptar. Bu aşamada, Güleryüz'ün hayvan figürlerindeki deformasyonlar aracılığıyla hangi toplumsal

[6] Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 147.

[7] Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 166.

[8] Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 183.

[9] Barthes, *Çağdaş Söylenler,* 182.

[10] Barthes, *Çağdaş Söylenler,* 183.

[11] Barthes, *Çağdaş Söylenler,* 180.

problemlerin ortaya konulduğu, iktidar ilişkilerinin nasıl oluşturulduğu veya insan doğasının karanlık yönlerine nasıl işaret edildiği yorumlanabilir. Sanatçı, insanı başkalaşmış bir hayvan formunda sunduğunda, modern insanın uygar olma mitini yıkar. İnsanın içindeki hayvansı dürtüleri veya iktidarın vahşetini göstererek toplumun medeni insan mitini eleştirir. Sanatçının kompozisyonlarındaki teknik özellikler, biçimsel bir veri olmanın ötesinde, anlamı inşa eden göstergeler olarak değerlendirilir. Böylece eserin görünen yüzeyinin altındaki derin yapı ve sanatçının inşa ettiği sembolik evren açıklanabilir. Bu yöntem sayesinde, bir sanat eseri, arka planındaki anlamlar, temalar ve sanatçının amaçları gösterge ve semboller aracılığıyla analiz edilir.

Barthes'ın yaklaşımının yanında Ferdinand Saussure'nin klasik gösterge bilim anlayışına karşı Jacques Derrida düşünürlerin geliştirdiği alternatif yaklaşımlar 1960 sonrası çağdaş Fransız düşüncesinde ortaya çıkmıştır.[12] Saussure anlayışı temelde, anlamı sabit ve değişmez bir yapı içerisinde ele alarak bir kavramın diğer kavramlardan nasıl ayrıştığı ya da nasıl benzeştiği üzerinden belirlendiğini savunur. Tüm kavramlar birbirlerinden benzerliği ya da benzemezliği üzerinden ayrıştırıcı bir bütünün parçasına dönüşür ve diğer gösterge ilişkileriyle eşzamanlı bir düzende anlam kazanırlar. Bu yaklaşıma göre Saussure'nin çok bilinen köpek ve kedi kelimeleri örneğinden yola çıkarak insan ve hayvan kavramları arasındaki ayrımın nasıl ortaya çıktığını ve nasıl farklılaştığını göstergeler arasındaki ilişkilerden hareketle anlayabiliriz.[13] Jacques Derrida ise Saussure'nin anlamı durağan ve değişmez olarak gören anlayışına ciddi bir eleştiri getirir. Düşünüre göre anlam tek bir anlam üzerinden sabitlenemez, farklı metinlerle temas hâlinde sürekli iç içe geçen ve değişen anlam başka göstergelere gönderme yaparak yeniden üretilir ve dolayısıyla da sabit anlamlar yapısöküme (dekonstrüksiyon) uğratılır. Bu bağlamda analiz süreci, imgenin sadece neyi temsil ettiğine değil, anlamın sürekli nasıl yer değiştirdiğine ve sanatçının formları bozarak (deformasyon) verili kültürel kodları nasıl yapısöküme uğradığına odaklanmaktadır. Böylece eserler, sabit birer sembol kümesi olarak değil, anlamın her an yeniden üretildiği dinamik ve değişken birer 'metin' olarak çözümlenmiştir.[14]

Derrida'nın yapısöküm yaklaşımını temel alarak eserin içindeki anlamların ve gösterge bilimsel unsurların çok katmanlı ve değişken olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Bu yöntemde, resmi oluşturan semboller, renkler, kompozisyon ve figürler dikkatlice incelenir; her bir unsurun sadece yüzeysel anlamı değil, aynı zamanda kültürel, tarihî ve psikolojik bağlamdaki derin anlamları da araştırılır. Derrida'ya göre, herhangi bir resim mutlak ve tek bir anlama indirgenemez çünkü her unsur, farklı bakış açıları ve zamanla değişen anlamlar taşıyabilir.[15] Bu nedenle, resmin içindeki ikili karşıtlıklar, semboller arasındaki farklar ve görsel dilin yapısal özellikleri çözümlenerek eserin çok boyutlu ve dinamik anlamları ortaya çıkarılır. Böylece, resim sadece bir anlatım değil, aynı zamanda sürekli çözümlemeye açık bir metin gibi değerlendirilir.[16]

Mehmet Güleryüz'ün seçilmiş eserleri detaylı bir analizden geçirilmiştir. Bu analiz, renk kullanımı, dokusal özellikler, kompozisyon ve figürlerin dinamik yapılarının eserin içeriğine yansımasını kapsamaktadır. Eserlerdeki hayvan figürlerinin kuramsal bağlamda yorumlanmasıyla, sanatçının duygularının, bastırılmış düşüncelerinin ve kişisel deneyimlerinin esere nasıl yansıdığı analiz edilmeye çalışılmıştır.

[12] Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, çev. Tuncay Birkan (Ankara: Ayraç Yayınevi, 2008), 395.

[13] Louise A. Hitchcock, *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat,* çev. Seda Pekşen (İstanbul: İletişim, 2013), 65-69.

[14] Hitchcock, *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat,* 184-185.

[15] Jacques Derrida, *The Truth in Painting,* çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1987), 125.

[16] Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji: Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi,* çev. Tülin Akşin (İstanbul: AFA Yayıncılık, 1994).

2. İnsan, Doğa ve Başkalaşım Bağlamında Hayvan

Aydınlanma Dönemi sonrası en genel hâliyle tanımlayabileceğimiz modern insan, yaşamın tüm alanlarında kendisini çerçeveleyen çeşitli dilsel, dinî ve toplumsal ve sınıfsal kimliklerin oluşturduğu kalıplar ve alışkanlıklar içinde yaşamaya eğilimi gösterir. Toplumsal kalıplarla düşünmenin kanıksandığı, ötekileştirmenin sıradanlaştığı, politik, toplumsal ve bölgesel kutuplaşmaların yer yer daha da keskinleştiği günümüzde, günlük ilişki biçimleri de gözle görülür değişiklikler ortaya çıkar. İnsanın doğayla ilişkisi, Aydınlanma Dönemi ve Sanayi Devrimi sonrası ilerleme düşüncesiyle birlikte farklılaşırken, yaygınlaşan yeni kapitalist üretim biçimlerinin araçsal bir hale gelmesiyle birlikte "modern aklın" doğaya hükmetmeye başladığı yeni bir dünya düzenine doğru evrilir. Benzer biçimde ekonomi-politik açıdan da bu dönemlerde ortaya çıkan sömürgeleşme ve emperyalizm süreçlerinde Batılı modern öznenin Batı-dışı kültürlerle ilişkisi de benzer bir tahakküm ekseninde yeni bir "ben ve öteki" ayrımında somutlaşır.[17]

Batlamyusçu kapalı dünya anlayışından Kopernikçi sonsuz evren fikrine geçiş, modern insanın bakışının nüvesini oluşturur. Bu bağlamda insanın yeteneklerinin en üst düzeyde olumlanması olarak tanımlanabilecek hümanizm, Rönesans döneminin dâhi sanatçılarının eserleriyle cisimleşir. Rönesansın önemli düşünürlerinden Alberti *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine* adlı eserinde tabloyu dünyaya açılan bir pencere olarak görür. "Dik açılı büyük bir dikdörtgen çiziyorum; bu dikdörtgeni, içinde yer alacak şeyleri seyredeceğim bir manzara olarak görüyorum."[18] Rönesans resminin temel ilkesi olan merkezî perspektif yasası, sanatı, insan gözünün doğaya bakışının matematiksel ifadesine dönüştürür. Doğa ve hayvanlarla birlikte tüm canlılıkları dışsallaştıran, insanı merkeze alan bu anlayış, Leonardo da Vinci'nin "Vitruvius Adamı"nda görselleştirildiği gibi erkek insan bedeninin mükemmelliği ve ideal olanı göstermesiyle insan merkezli düşünceyi somut olarak ifade eder.[19] İnsan merkezli bakışın bir ürünü olarak doğayı kendi rasyonalitesine göre konumlandırıp dışsallaştıran Kartezyen düşünce geleneği, özne/nesne ikili ayrımı üzerine temellenir. İnsan ve hayvan, erkek ve kadın, Batı ve Doğu gibi ayrımlar üzerinden konumlanan bu anlayışın doğası, varsayılan bir "üstünlük" üzerinden karşıt olanın olumsuzlanmasıyla kurulur. Bu bağlamda, modern insanın "ben"liğine yapılan vurgu, bilim ve teknoloji yoluyla doğa üzerinde tahakküm kurma tutkusunu doğurmuş; insanın doğaya egemen olma arayışı baskın bir düşünce biçimi olarak durmaksızın günümüzde devam etmektedir.[20]

Batılı modern insanın, Batı-dışı coğrafyalarla kurduğu hiyerarşik ilişkisini bu bağlamda yansıtan düşünce biçiminin izleri özellikle on dokuzuncu yüzyıldaki sömürgeleşme süreçleriyle birlikte Batı Avrupa görsel kültüründe gözlemlenebilmektedir. Egzotik hayvanların sirklerde sergilenmesi kadar sömürgeleştirilen ülkelerden teşhir edilmesi için hayvanlarla eş değer olarak görülen siyah ırka mensup insanların getirilmesi, Batı Avrupa'da önemli bir eğlence biçimi olmuştur. Örnek vermek gerekirse, Güney Afrika'dan bir hayvan eğitmeni tarafından satın alınan Saartjie Baartman adlı kadının sıra dışı fiziki özellikleri sebebiyle Hotanta Venüsü adıyla sirklerde sergilenmesi, bu anlayışın en uç örneklerinden biridir.[21] Buna karşılık bir diğer örnek "insan kıyafetleri giydirilen maymunların sahiplerinin tuttuğu zincirin ucunda, öğretilmiş numaraları sergileyerek para dilenmeleridir. Ancak burada maymunların yüzleri, oyuncak bebeklerden kesilmiş

[17] Steven Best ve Douglas Kellner, *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), 15.

[18] Jacqueline Russ, *Avrupa Düşüncesinin Serüveni,* çev. Özcan Doğan (Ankara: Doğubatı Yayınları, 2011), 130.

[19] Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, çev. Öznur Karakaş (İstanbul: Kolektif Kitap, 2014), 27.

[20] Braidotti, *İnsan Sonrası*, 29.

[21] Pascal Blanchard, "Vahşinin İcadı," çev. Ali Artun, e-skop, 26 Temmuz 2016, erişim 26 Mayıs 2025, https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-vahsinin-icadi/3011

[22] Emrah Sezer, "Başkalaşmış Hayvan Resimleri," (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014). 34.

maskelerle kapatılmaktadır."[22] Bu müdahale ile Batılı modern erkek "insanın" insan ve doğa hakkındaki mutlak belirleyiciliği dayatılır:

> "İnsan' diye tanımlanan şeyin tümüyle "hayvan"dan ayrı tutulmak istendiği ve kesin bir sınır çizgisi ile uzaklaştırılma yoluna gidildiği (en azından ideal olanın, bu uzaklaştırmayı sağlamak olduğu düşünüldüğü) yakın dönemlerde, hayvanların sanat yapıtlarında yer alışları, "insan"ı öne çıkartmaktan ve onu daha iyi vurgulamaktan ibaretti. Birtakım olayların sergilendiği resimlerde yer alan kişiler, hemen yanı başlarına yerleştirilmiş hayvan figürleri ile karakter kazanırlardı."[23]

İnsan dışı olarak kabul edilen davranışları sergilemek ya da insan yerine hayvana yakıştırılan davranış biçimlerini mecazi anlatımlar kullanarak hayvan formunda göstermek bir ifade biçimi olagelmiştir. Sanatsal anlatımlarında, yitirilen insani boyut, tasvirlerde biçimsel temsili zorunlu kılmış, bu durumda da başkalaşmış hayvan bedenleri bu görevi yerine getirmiştir.

Sanat tarihinde birçok sanatçının başvurduğu bir anlatım yöntemi olan başkalaşımı, TDK "bir kütlenin fiziki ve kimyasal özelliklerinin değişmesi, istihale, metamorfizm,"[24] Bostancı ise "sözlük anlamı itibariyle mitolojide insanların ağaç, hayvan, taş ve bunun gibi başka bir nesneye dönüşmesi, zoolojide ise hayvanların bazılarının larvadan, krizalitten, kurtçuk ve kelebeğe ya da güveye olan evrimlerini anlatmak için kullanılan bir terim"[25] olarak tanımlamaktadır. Mehmet Güleryüz çalışmaları bağlamında ele alınan başkalaşım kavramı, sanatçının anlayışının nesnel gerçeklikten uzaklaştırarak nesnenin biçimsel ve kavramsal dönüşümünü ifade etmektedir. Sanatçının nesnenin biçimsel özelliklerine müdahalede bulunarak yarattığı dönüşümler, sanat yapıtında görüntü ve anlam değişimleri yaratmaktadır. Parla'ya göre başkalaşım:

> "Geçirilerek alınan yeni biçimin sağladığı olanaklarla gerek insani gerekse toplumsal çürümenin eleştirisi, rejenerasyon umudu, güçlünün güçsüzün bedeni ve kaderi üzerindeki sonsuz ve haksız egemenliğine direniş, eşya-hayvan-insan arasındaki sınırların muğlaklığı, cinsiyet farkının yok olması, 'ben'in 'öteki'ni tanımlamak için kullandığı eğretileme ya da başvurduğu fantezidir. Bunun yanı sıra, bilinç dışındaki sapkın arzu ve korkuların bilinçte biçimlenmesi, kendini tamamlama ya da bütünleşme arzusudur."[26]

Başkalaşımın bir diğer sanatsal dönüşüm biçimi olana grotesk, belirsizlik, çift anlamlılık ve görsel ya da anlatımsal bozulmaları içeren, gerçeklik ile hayal, güçlü duygular ve anlamlar arasında sınırları bulanıklaştıran, göstergesel belirsizlik ve biçimsel açıklıkla özgünlük ve yoğunluk kazanan bir estetik biçimdir. Bu kavram hem biçemi hem de türü olarak geleneksel kategorilere meydan okuyan, gerçekliği farklı açılardan temsil eden ve izleyici üzerinde derin, karışık duygular uyandıran bir sanatsal anlatım biçimidir.[27]

Sanatçıların yarattıkları başkalaşım örnekleri arasında Fransisco Goya, grotesk ve karanlık bir yaklaşımla insan doğasının karanlık yüzünü yansıtan hayvan imgeleri yer alır. Sanatçının "Los Caprichos" serisi, toplumsal eleştiri yaparken, aynı zamanda insanın çirkinliklerini ve zaaflarını, hayvanlar üzerinden sembolik bir dil ile aktarmaktadır. Goya, eserinde grotesk imgelemeyi ustaca kullanarak hayatın karanlık ve bazen de komik olan yönlerini ortaya koyar. "Neither more nor less" adlı eserinde, insan bedeninin ötesinde,

[23] Emre Zeytinoğlu, "Felsefenin 'İnsan Nedir?' Sorusuna Yanıtı," *Genç Sanat Dergisi* 203 (2012), 48.

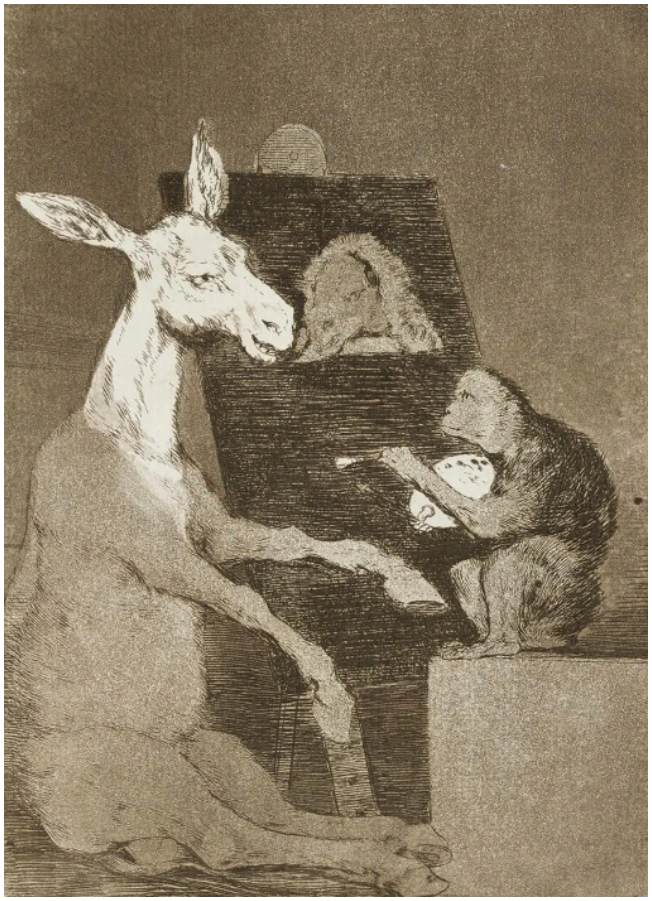
[24] "Başkalaşım," *Türkçe Sözlük* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011), 274.

[25] Meral Bostancı, "John Heartfield'ın "Başkalaşım" Adlı Fotomontajında Yer Alan Metaforik Yapılanma Üzerine Göstergebilimsel Çözümlemeler," *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 20 (2018), 77.

[26] Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 16.

[27] Kubilay Aktulum, "Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?," *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi* 2/1 (2020), 1-35.

hayvan figürleri ve grotesk anatomik formlar yer alır. Bu imgeler, insanın içsel karmaşasını ve toplumsal yapısının bozulmasını temsil etmektedir. Hayvanlar, tarih boyunca insan deneyimlerini simgelerken Goya'nın anlatımında, bireyin varoluş endişelerini ve toplumsal çatışmalarını kurgusal bir ortamda somutlaştırır.



Görsel 1: *Francisco de Goya, "Neither More Nor Less," 1799, Kâğıt Üzerine Gravür Baskı, 29,5 x 20,2 cm, Museo National del Prado, Madrid*

Kaynak: Matthew McLean, "Goya: What Happens to Our Bodies," Frieze, 30 Eylül 2015, *https://www.frieze.com/articlegoya-what-happens-our-bodies*

Görsel 2: *Pablo Picasso, "Guernica," 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349,3 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid*

Kaynak: Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü,* 571, Resim 362.

Antik Dönem'den Modern Çağ'a neredeyse tanrılar ile özdeşleştirilerek tanrısal betimlemelerin merkezinde yer alan hayvanlara bakış sembolik anlatımlarla kötünün temsiline dönüşmüş, günümüzde

hayvanlar metaforik anlatımlarda insana yakıştırılmayan davranışların gösterilmesinde anlatım aracı olmuştur.[28]

Modern sanatçılar tarafından kullanılan hayvan tasvirlerinde, temsilin türe ait olmayan bir imgeye dönüştürülmesi metaforik anlatımın güçlenmesini sağlamış, simgesel anlamlar yüklenen hayvanlar çoğu kez insansı davranışları sergileyen başkalaşmış figürler ortaya çıkarmıştır. Kentli insanın yaşamı içerisinde hükmedilen hayvan, sanatçının metaforik anlatımında kompozisyon elemanlarından birine dönüşmüştür. Sanatçı, yansıtmak istediği toplumsal ve ruhsal durumları hayvan bedenleri üzerinden aktarma yolunu seçmiş ve çoğu kez hayvan bedeninin tasvirinde başkalaşımlar yapmıştır. Sanatçının hayvan bedenine yapmış olduğu bu müdahale bazen ironik bazen de metaforik bir durum yaratmıştır. Ayrıca sanatçının hayvan bedenine yapmış olduğu müdahalenin boyutları sürekli ihmal edilmiş veya çoğu kez görülememiştir. Estetik bir anlatı aracına dönüşen hayvan bedeninin yaşadığı müdahale, sanatçının anlatımında arka planda kalmıştır.

Başkalaşmış hayvan betimlemelerinde bir diğer tasvir biçimi olarak hayvan türünün masumiyeti üzerinden yapılan eleştirel vurgu da sanatçıların metaforik anlatımlarında karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz sanatçılar "gayri insanileşmenin" tersi sayılabilecek bir pozisyon almaktadırlar. Bu durumda, hayvan türünün sahip olmadığı davranışlar hayvana yüklenerek onların yapmayacakları eylem biçimlerinin gerçekleşmiş olması yansıtılmaktadır.

Hayvanların sembolik anlatım aracı olarak kullanılmasına karşı çıkan önemli sayıda araştırmacı özellikle hayvanlar üzerinden yapılan bu tarz anlatımların başta edebiyat olmak üzere birçok sanat dalında kabul edilemez olduğunu savunmuşlardır. Josephine Donovan'un "Aestheticizing Animal Cruelty"[29] (2011) çalışması, hayvan zulmünün estetikleştirilmesi ve sanatsal bir anlatıya dönüştürülmesi üzerine yapılmış oldukça önemli bir çalışmadır. Bu araştırmada Donovan, hayvana sanat aracılığıyla kazandırılmak istenilen estetik yapıya karşı çıkmaktadır. Hayvanların estetik objeye dönüştürülmesine karşı çıkan benzer eleştirmenler hayvanların mecazi kullanımına karşı eleştirel bir yaklaşım göstermişlerdir. John Simons, "Simge, belki de hayvanların en yaygın temsil biçimidir" yaklaşımına çok sert karşı çıkmakta ve hayvanların sembol olmadığını dile getirmektedir.[30] Sembolik anlatımların bir parçası olarak görülen hayvanların tek başına var oldukları metaforik bir anlatımın aracı olmamaları savını destekleyen Perkins, hayvanın insana ait duygu ve davranışların tasvirinde kullanılan bir metafora dönüşmesini reddeder.[31]

Hayvan temsili ile ilgili birbirinden oldukça farklı bakış açılarının olduğu, bunların tartışılmaya devam ettiği bir ortamda ve özellikle hayvan tasvirlerinin sanat tarihinin farklı dönemlerde ele alınış biçimlerinden sonra günümüz sanatçısının yaklaşımını belirli bir kalıp içerisine sokmanın oldukça güç olduğu söylenebilir. Ancak sanatçının konuyu ele alış biçimi ve hayvana yüklediği sembolik/metaforik anlamlar bize ipuçları vermektedir. Hayvanın görsel metalaşmasını ve estetize edilerek ötekileştirilmesini kabul etmeyen ama betimlemelerinde hayvan üzerinden eleştirel bir anlatıma yer veren sanatçılar oldukça fazladır. Hayvan tasvirinin tüm bu eleştirel yapılardan bağımsız ele alınması neredeyse imkânsız olsa da sanatçıların figüratif anlatılarında tür farkı gözetmeksizin insan ve hayvan figürlerini kompozisyon ögeleri olarak kullanmaları yaratıcı özgürlüğün bir sonucudur.

[28] Joseph Campbell, *The Mythic Image* (Princeton: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1988), 280–282.

[29] Josephine Donovan, "Aestheticizing Animal Cruelty," *College Literature* 38/4 (2011), 202-217.

[30] John Simons, *Animal Rights and the Politics of Literary Representation* (New York: Palgrave, 2002).

[31] David Perkins, *Romanticism and Animal Rights* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2003).

3. İnsan, Hayvan ve Sanat: Zoomorfik Temsilin Tarihî ve Kavramsal İzleri

Paleolitik dönemden itibaren mağara sanatında, Mezopotamya çivi yazılarında, Mısır hiyerogliflerinde ve Hitit kil tabletlerinde görülen örneklerde, insanlar, çeşitli kritik insan karakterlerini ve ahlaki değerlerini sembolize etmek için hayvan figürlerini kullanmışlardır.[32] Bu sanatsal ve yazınsal eserlerde hayvanlar, insan davranışlarına atıflar yaparak insanlığın temel özelliklerini ve toplumsal değerlerini ifade etmek amacıyla sıkça tercih edilmiştir.

Hayvan teması, sanat tarihinin her döneminde önemli bir yer tutmuştur. Gombrich, mağara duvarlarında bulunan en eski hayvan betimlemeleri hakkında, bu eserlerle ilk karşılaşan arkeologların bu resimlerin buzul dönemi insanlarına ait olduğunu düşündüklerini belirtir. Ancak daha sonra yapılan araştırmalar ve elde edilen buluntular ile bu hayvanların detaylı bir şekilde betimlendiği resimlerin hayvanları yakından tanıyan avcı toplumlarına ait olduğu ortaya konulmuştur. Bu bulgular, sanatsal ifadenin köklerini ve hayvan figürlerinin insan kültürü içindeki önemli rolünü vurgulamaktadır.[33] İlk sanat eseri sayılan mağara resimlerinde karşılaştığımız hayvanlar daha sonraki dönemlerde de farklı toplumların betimlemelerinde yer almaya devam etmiş, tarım kültürüyle birlikte biçimsel değişimler geçirmiş olsa da betimlemelerdeki yerini sürekli korumaya devam etmişlerdir.

MÖ 7-6. yüzyıldan başlayarak Budacılık, İslam ve Hıristiyanlık gibi dinî inanç sistemlerinin yaygınlaştığı döneme kadar devam eden hayvan üslubunu, kemik, boynuz, tunç, altın, dokuma, keçi derisi ve ahşap gibi çeşitli malzemeler üzerinde görmek mümkündür. Bu tarzda genellikle hayvan motifleriyle süslenmiş olan eyer, zırh, silah, bıçak gibi güç ile ilişkilendirilen kullanım nesneleri oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir. Aslan, geyik, panter, at, kartal, tavşan gibi hayvanlar en sık karşılaşılan motifler arasında yer almaktadır.[34]

Benzer biçimde Şamanik topluluklarda da hayvanlarla özdeşleşme sık rastlanan bir durumdur. Buna göre ata kültünün efendisi olarak görülen hayvan, öteki dünya ile doğrudan bir bağlantıyı temsil eder. Bu türden bir özdeşleşme kişinin kendinden çıkışını ve doğa ile özdeşleşen bir var olma biçimini yansıtır. "İnsan bu mistik hayvan hâline geldiğinde, kendisinden çok daha yüce ve çok daha kuvvetli bir başka şeye dönüşmektedir. Bu özdeşim, şamanın öykündüğü hayvanın postuna bürünmesiyle maddileştirilir."[35]

İnsan ile hayvanın yaşamsal birlikteliği zaman içerisinde rollerde değişikliklerin meydana gelmesi ile sonuçlanmıştır. Schmidt'in *Göbeklitepe*[36] çalışmasında görülebileceği gibi, insanın doğa ve hayvan ile ilişkisi tanrısal nitelikte olup bu durum Neolitik Dönem öncesinde tarımın henüz başlamadığı bir dönemde bile belirgindir. Göbeklitepe'de bulunan anıtsal yapılar ve üzerlerindeki hayvan motifleri, insanın hayvanlarla kurduğu bağın sembolik ve dinî bir boyuta sahip olduğunu göstermektedir. Bu ilişkiler, ritüelistik ve kutsal anlamlar taşımaktadır. İnsanların hayvanlara atfettikleri bu tanrısal nitelikler, onların ilişkilerinin ne kadar derin ve karmaşık olduğunun bir göstergesidir. İnsanlarla hayvanlar arasındaki çok yönlü ilişkiler her iki türün varlığını etkilemektedir. Bu nedenle hayvanlar, topluluklarda Paleotik çağlardan itibaren hem besin ve çeşitli yaşam kaynakları hem de manevi ve sembolik değerler açısından önemli roller üstlenmiştir.[37]

Hayvanın insanla olan ilişkisinin kendisine biçtiği rolün gereklerini yerine getirmek kimliğini terk etmeyi, bedeninde başka bedenler ile birlikte yaşamayı ve habitatını terk etmeyi zorunlu kılmıştır. Sanatta yeni bir yapı kazanan hayvan, artık tür özelliğini yitirmiştir. Bedeninde meydana gelen başkalaşımla kazandığı

[32] Mustafa Gürbüz Beydiz, *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2016), 45.

[33] Gombrich, *Sanatın Öyküsü,* 40.

[34] Zeynep Rona, "*Hayvan Üslubu*," *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1997), 2: 772.

[35] Jean Bies, *Şamanizm ve Edebiyat, Din ve Fenomoloji,* çev. Havva Köser (İstanbul: İz Yayıncılık, 2000), 108.

[36] Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007).

[37] Abu Bakar Siddiq ve Habib Ahsan, "Antropoloji'de Ortaya Çıkan Çok-Disiplinli Güçlü Bir Alt Bilim: Antrozooloji," *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi* 2/1 (2017), 31.

sembolik yapı hayvanı tapınılan bir nesneye dönüşmüştür. Hayvanın kendi bedeninden de uzaklaşması anlamına gelen bu durumda hayvan çeşitli tanrıların biçimlerinin sembolik anlatım aracına dönüşümünün en güçlü yansıması olmuştur.[38]

İnsan ve hayvan arasındaki ilişkinin yapısını araştıran "antrozooloji", hayvan türünün insanlarla birlikte yaşadığı kültürel ve inançsal serüveni ele alırken, bu ilişkinin zamanla nasıl değiştiğine dair araştırmalar yapmaktadır. İnsan hayvan ilişkisinin sanatsal boyutunu da ele alan antrozooloji, insan tarafından sanatsal ifade aracı olarak kullanılan hayvanın kültürel ve kültürlerarası yerini toplumların yapılarına ve zamana göre yaşadığı değişimleri inceleyerek değerlendirmeler yapmakta ve yaşanan birlikteliğe farklı bir bakış kazandırmaktadır.[39]

Hayvan figürleri, sanatsal pratiklerde çeşitli niteliklerle kullanılarak yoğun bir şekilde işlenmektedir. Bu figürler, öncelikle canlılık, varlık ve doğa arasındaki ilişkiyi temsil ederken aynı zamanda sembolik anlamlarla (dostluk, arkadaşlık, vefakârlık, bağlılık, hainlik, sinsi, oburluk, tembellik, kutsallık, tüketim nesnesi, yalnızlık, cinsel dürtüler, ilkellik, süs, ölüm, güç, iktidar vb.) ve dinî temaslarla da sanat eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ek olarak hayvan temaları, sanat yapıtlarında insanın yaşam alanlarının güncel bir yansıması olarak da görülmektedir.

Sanat eserlerindeki hayvan figürlerinin dinî, kültürel, psikolojik ve sosyolojik bağlamlarla ilişkilendirilmesi, sembolizmin, anlatıların ve ifadelerin derinliğini anlamamıza katkı sağlar. Nesilden nesile aktarılan bilgi, gelenek, kültür ve yaşam tarzı öğretileri, sanatın içerisinde bir tür yansıtma işlevi görerek insanlığın tarihî, duygusal ve estetik deneyimlerini zenginleştirir. Bu bağlamda, hayvan figürlerinin sanat eserlerindeki rolü, geniş bir perspektiften değerlendirilerek insanlık deneyiminin çeşitli yönlerini kapsayan zengin bir sembolik dilin parçası olarak ele alınır.

Russell göre hayvan biçiminde yaşanan değişimler, tanrısal olan ile insan türüne ait bazı değerlerin arkaik inançlar çerçevesinde sembolik anlatılarla hayvana yüklenmesi, zoomorfik tasvirleri ortaya çıkarmıştır.[40] İlk dönem örneklerinde sanatsal formlarda meydana gelen başkalaşımın kaynağı olan bu inanç, daha sonra sanatçının biçimsel ifadesine dönüşmüştür. Orta Çağ boyunca, hayvan figürleri sıklıkla dinî ve ahlaki hikâyelerin sembolü olarak kullanılmış, özellikle kötü ve uğursuz olanın temsili olarak başkalaşmış hayvan figürleri öne çıkmıştır. Bu dönemde, boynuzlu keçi formunda şeytanlar ve insanlığa zarar veren yaratıklar gibi imgeler, kötülüğü sembolize etmek için kullanılmıştır. Rönesans'a geçiş sürecinde, bu Arkaik ve Orta Çağ dönemlerine ait inanç ve tasvirler, yeni bir sanatsal anlayışla birleşmiştir. Batı sanatında, boynuzlu keçi formunda şeytanlar ve Avrupa'yı yıkan vebanın temsili olan başkalaşmış hayvan figürleri, sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmış ve estetik açıdan zenginleştirilmiştir.[41]

Benzer şekilde, Doğu sanatında da başkalaşmış hayvan tasvirleri, *Acâibü'l-Mahlûkat*[42] gibi eserlerde yoğun şekilde görülmüş ve hayvan bedenine tür dışı özellikler eklenerek yeni tür imajları sunulmuştur. Ünlü Türk ressam Mehmet Siyahkalem, bu başkalaşımı cinlere dönüşüm şeklinde resmederken, batı ve doğu sanatındaki formlar arasındaki benzerlikler, kültürlerarası etkileşimi ve inanç sistemlerinin sanatsal temsiller üzerindeki etkisini göstermektedir.[43] Böylece, Rönesans sanatında hem batıda hem de doğuda

[38] Nerissa Russell, *Social Zooarchaeology: Humans and Animals in Prehistory* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2012), 17-18, 62–63.

[39] Siddiq ve Ahsan, "Antropoloji'de Ortaya Çıkan Çok-Disiplinli Güçlü Bir Alt Bilim: Antrozooloji," 26.

[40] Jeffrey Burton Russell, *Lucifer: the Devil in the Middle Ages* (Londra: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1986).

[41] Christine M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology* (Kirksville, MO: Truman Devlet Üniversitesi Yayınları, 2000), 45–90.

[42] Günay Kut, "Acâibü'l-Mahlûkat," *TDV İslam Ansiklopedisi,* c. 1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 315-317.

[43] Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem* (İstanbul: Ada Yayınları, 1985), 11-20.

başkalaşmış hayvan figürleri, kötülüğün ve tehlikenin sembolik anlatımında önemli bir rol oynamış ve erken dönemlerin sanatsal mirasını devam ettirmiştir.

Sanat tarihinin farklı dönemlerinde karşılaştığımız başkalaşmış hayvanlar günümüz sanatçısının da ilgi alanı olmaya devam etmiştir. Çağdaş sanat objesi olarak karşımıza çıkan hayvan, bazı kavramsal sanatçıların eleştiri kisvesi altında manipüle edilmiş ve estetik haz uğruna hayvan bedeninin önemsizleştirildiği bir duruma dönüşmüştür. Sanatçılar, gösteri aracı olarak kullandıkları hayvan bedenini, deneysel çalışmaların gerçekleştiği örnekler ile varlığını devam ettirirken, hayvanların duyguları ve hakları sıklıkla göz ardı edilmektedir. Bu tip kavramsal işler gerçekleştiren sanatçılar, insan egemenliğinin doğaya zarar veren etkilerini pekiştirerek hayvan bedenlerini sadece estetik anlamda kullanmaktadırlar.

İnsan türüne yakıştırılmayan veya insan bedeni üzerinde gerçekleştirilmesi yasak ve kabul görmeyen davranışları hayvanlar üzerinden anlatmak etik problemler yaratmaktadır. Çağdaş sanatçı Hermann Nitsch, gerçekleştirdiği performanslarda ilkel ritüeller üzerinden modern dünyaya eleştiri getirmektedir. Fakat sanatçının performanslarında hayvan bedeni üzerinde yapılan zulmü ve vahşice sayılacak uygulamaları estetize ederek sunması yaşanan etik dışı durumu örtmemektedir. Hayvan bedeni kullanılarak gerçekleştirilen benzer bir diğer çalışmaya, Jannis Kounellis tarafından Galleria L'Attico'da gerçekleştirilen ve hayvanların yaşam alanlarından çıkarılarak gösteri nesnesine dönüştürülmesine bir başkaldırı niteliği taşıyan sergide rastlamaktayız. Sanatçının on iki at ve papağanı bir sergi salonunda sergilemesiyle birlikte bu durum; hayvan sömürüsünü ve hayvanı nesneleştirmeyi bambaşka bir boyuta taşımıştır.[44] Hayvanın tasvirinden başlayan hayvan bedenine yapılan müdahalenin estetize edilme süreci, çağdaş sanatta hayvan imgesinin geldiği noktada temsilin gerçekleştirilmesi esnasında hayvan bedenine zarar verilmesi veya habitatının dışına çıkarılarak metaya dönüşmesiyle sonuçlanmıştır.

Sembolik anlatımın kaçınılmaz metası hâline gelen hayvan temsilinde plastik sanatlar sanatçısı yukarıda bahsi geçen tüm tartışmalardan uzak geleneksel tasvir mantığını devam ettirmeye çalışmıştır. Resimde hayvan bedeni çağdaş sanatçının aksine doğrudan zulme ve müdahaleye uğramamış, sanatçının simgesel ifade nesnesi olarak kalmıştır. Resim sanatçısının, hayvanın tür olarak anatomik yapısının anlatımda yeterli olmadığını düşündüğü durumlarda ise bedende deformasyonlar ve başkalaşımlar ortaya çıkmıştır.

Sanatçının üretim gerçekleştirmesinde, plastik unsurların arkasında etkili olan duygu ve düşüncelerin kaynağı, sanatsal yaratım sürecinin en önemli ve tamamlayıcı unsurlarından biridir.[45] Fakat bazen sanatçı kuramların ve tanımlamaların dışında anlatımın parçası olarak değerlendirdiği hayvan bedeninin yaşadığı başkalaşımı, türe atfetmeden plastik unsurlar olarak görmektedir. Sanatçının düşün ve yaratım dünyasında tamamladığı ürünlerin fiziksel dışlanma süreci gerek teknik gerekse figürlü anlatımlarda biçimsel zorluklar içermektedir. Sanatçı, bu zorluğu yaptığı başkalaşımla aşarak anlatımın güçlenmesini tercih edebilir.

Sanat ürününün ortaya çıkış süreci üzerine değerlendirmede bulunan Croce, sanatçının zihinsel tasarımları plastik unsurlarla dışa vurduğunu savunurken, bazen sanatçının bu tasarımlarını tam olarak ifade etmekte zorlanabileceğini veya malzeme ve teknik kısıtlamalar nedeniyle eksik kalabileceğini belirtir.[46] Bu nedenle sanatçının zihninde tasarladığı sanat ürünü toplumsal olaylardan, mitlerden veya salt biçimlerden oluşabilmektedir. Tasarımın biçimsel aktarımında kullanılan figürün yapısı da anlatımın dışlanmasında benzer şekilde zorlukların olduğu bir alan olmakta, sanatçı ifade etmek istediği durumlara uygun figür biçimi bulamamaktadır. Sanatçının tasarımında, insan/hayvan figürünün anlatımda eksik kaldığı ve anatomik yapısının dönüştürülmesinin zorunluluğu, başkalaşımı sanatçıya bir çözüm olarak sunmaktadır.

[44] Ayşegül Türk, "Yoksul Sanatta Malzemenin Değişen Anlamları ve Canlı Hayvan Kullanımı," *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* 9/57 (2021), 316-318, doi: 10.7816/ulakbilge-09-57-13.

[45] Avner Ziss, *Estetik-Gerçeği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, çev. Yakup Şahan (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), 21.

[46] İsmail Tunalı, *B. Croce Estetik'ine Giriş* (İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973), 50-54.

Sanatçının eleştirel anlatımlarda daha fazla başvurduğu başkalaşmış figürlerin estetize edilmesi hem anlatımı hem de biçimi güçlendirerek sembolik anlatımların bütünlüğünü sağlamaktadır. Sanatçının kişisel bakış açısıyla ele almaya başladığı hayvan figürü tür özelliklerinden bağımsız sembolik anlam kazanmaya başladığı zaman sanatçı tarafından sahip olduğu uzamdan koparılarak öznelleştirilir. Böylece çoğu kez dışa vurumcu sanatçının bireyselleştirdiği sembolik anlatım aracına dönüşür.[47]

Luke Fischer "Sanatı Hayvanlaştıran: Rainer Maria Rilke ve Franz Marc" başlıklı çalışmasında dışa vurumcu hayvan betimlemeleriyle tanınan Marc'ın resimlerinde hayvan figürünün geçirdiği başkalaşımı ele almaktadır. Sanatçının sembolik anlatımlar ile tür özelliklerinden koparak yeniden anlam kazandırdığı hayvanın biçimsel dönüşümünü açıklamaktadır. Fischer'e göre Marc, resimlerinde hayvanlara insan bakış açısıyla bakmak yerine, doğaya hayvanın kendi gözüyle bakışını öncelemektedir. Kozmik boyut kazanmış resimlerde yer alan hayvanlar tür özelliklerini tamamen yitirmiş sembolik anlatı araçlarına dönüşmüştür.[48] Sanatçılar için doğanın bir hayvanın gözünde nasıl yansıdığı fikrinden daha gizemli bir fikir var mıdır? Bir at, bir kartal, bir geyik ya da bir köpek dünyayı nasıl görür? Hayvanları, onun imgeler çemberini tahmin etmek için kendimizi hayvanın ruhuna sokmak yerine, gözümüze ait bir manzaraya yerleştirme geleneğimiz ne kadar da sefil, ruhsuzdur.[49]

İnsan hayvan ilişkisinde hayvanın sanatsal bir nesneye dönüşmesi ile beraber ortaya çıkan veya daha sonra yapılan değerlendirmeler bizi, sanatçının biçimsel dönüşümlerinin kaynağına yönelik sorunlara odaklanmaya zorunlu kılar. Bu sorunlar, özellikle hayvanın tanımlanması şeklinde karşımıza çıkar. İnsan ve öteki ile ilgili çalışmalarında Derrida, psikanaliz bağlamında yorumlanan insan ve hayvan ayrımını eleştirir:

> "Lacan, hayvana Öteki'nde bir yer vermemekte, hayvanlığı normatif alandan dışlamakta, böylece hayvanları etik özne olma statüsünden yoksun bırakmaktadır. Hayvan hakkındaki bu psikanalitik söylemin sonuçlarını göz önüne aldığımızda, bunun insan haklarından çok da farkı olup olmadığını sormak gerekir ki, insan hakları söylemi Descartesçı veya Kantçı tipte bir özne felsefesine sistematik ve ayrılmaz bir biçimde bağlıdır ve işte bu felsefe adına, hayvan, aklı ve kişiliği olmayan bir makine statüsüne indirgenmiştir."[50]

Derrida'nın değerlendirmesinden de anlaşıldığı üzere, hayvana kimlik kazandırma yöntemi olarak başkasının kimliğinin yansıtılıp bedenine tanrıdan ve insandan eklentiler yapılarak kimlik kazandırılması sağlanmıştır. Benzer biçimde Gilles Deleuze ve Felix Guattari hayvanların evcilleştirilmesi sürecini insanın "ödipal hayvanlarıyla" ilişkisi üzerinden tasvir etmiştir. Deleuze ve Guattari'ye göre psikanaliz "benim kedim", "benim köpeğim" diyerek seslendiğimiz ödipal hayvanları, anne, baba, kardeş ya da bir çocuğun imgesi altında inceleyeceğimiz bir bakışa indirger. Deleuze için böylesi bir yaklaşım insanı narsistik bir temaşaya sürükleyen ve gerileten bir düşüncedir.[51]

Sanatın en eski ve etkili simgelerinden biri olan hayvan imgeleri, sadece fiziksel bir varoluşu değil, aynı zamanda insan psikolojisinde ve toplumsal yapıdaki derin dönüşümleri de temsil etmektedir. Bu bağlamda, evrensel bir sembol olarak insanın içsel dünyasıyla ve kolektif bilinçle ilişki kuran birer araç hâline gelen hayvan imgeleri, sanatçının kişisel deneyimlerinden, kültürel mirasından ve toplumsal normlardan

[47] Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, ed. Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 151.

[48] Luke Fischer, "Animalising Art: Rainer Maria Rilke and Franz Marc," *AJE: Australasian Journal of Ecocriticism and Cultural Ecology* 3 (2013-2014), 45–60.

[49] Fischer, "Animalising Art: Rainer Maria Rilke and Franz Marc," 48.

[50] Zeynep Direk, "Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki," *Cogito* 80 (2015), 243-274.

[51] Felix Guattari ve Gilles Deleuze, *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla.* çev. Emre Sünter (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2023), 240-241.

beslenerek grotesk anlatımlar oluşturan çok yönlü bir sembolizm geliştirir. Grotesk hayvan betimlemeleri, hayvanların doğası ve insanlarla olan ilişkisini sorgulayan çağrışımlar ve metaforlar içermektedir. Deforme edilmiş hayvan figürleri, çoğu kez insan doğasının karanlık unsurlarını, korkularını ve içsel çatışmalarını ortaya koyan biçimlere dönüşür. Grotesk imgeler delilik, gülme ve iğrençlik gibi duygusal tepkileri bir araya getirerek bireyin toplumsal normların dışına çıkmasına ve toplumsal sorgulamasına odaklanır.

Hayvan dönüşümü fenomeni, insanın içsel karmaşasını, çatışmalarını ve kimlik arayışını ifade etme aracı olarak sanatta sıkça kullanılır. Kişiliksizliğin sembolik aktarımı olarak görülen hayvan imgeleri, bireylerin toplumsal normlarla ve kurallarla olan ilişkilerinde varoluşsal kaygıları ve toplumsal baskıları ifade etmeye yardımcı olur. Grotesk anlatım, hayvan imgeleri aracılığıyla bu dönüşümün nasıl meydana geldiğini gözler önüne sererken, bireylerin ve toplumların karanlık ve bilinçdışı yönlerini açığa çıkarmaktadır.[52]

Özellikle çağdaş sanatçıların eserlerinde, hayvan imgeleri aracılığıyla oluşturulan grotesk anlatımlar, izleyicilere hem eğlenceli hem de rahatsız edici hisler uyandırır. Örneğin, Frida Kahlo ve Francisco Goya'nın eserlerinde görülen hayvan temaları, izleyiciyi düşündürürken aynı zamanda toplumsal eleştiriler sunmaktadır. Kahlo'nun eserlerinde, hayvanlar genellikle kişisel travmalar ve kimlik arayan ruh hâlleri ile ilişkilendirilirken, Goya'da ise karanlık ve trajik temalarla bir araya gelir.

Grotesk hayvan imgeleri, gülme eylemi bağlamında hem eğlendirici hem de düşündürücü şekilde kurgulanır. Bu şekilde toplumun saçmalıklarına ve toplumsal düzenin çelişkilerine dikkat çekilerek izleyicilerin gülme ile birlikte bir içsel sorgulama yapması sağlanır. Hayvan imgelerinin iğrenç görünümleri ise hem fiziksel hem de duygusal rahatsızlık yaratabilir. Bu tür imgeler, insanın hayvansal doğasını, içgüdülerini ve toplumun baskılarından kaynaklanan çelişkili duygularını açığa çıkarır.

Sanatçıların eserlerinde hayvan imgeleri, sembolik anlatım, başkalaşım ve grotesk ögeler aracılığıyla, insan doğasına dair derin bir sorgulama yaratırken, izleyicide çelişkili duyguların ve içsel çatışmaların izlerini bırakmaktadır. Sanat, bu bağlamda sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin ve toplumların ruh hâllerini, korkularını ve insani karmaşalarını da açığa çıkardıkları derin bir anlatım biçimi hâline gelir.

4. Mehmet Güleryüz Resimlerinde Başkalaşmış Hayvan Bedeni

Güleryüz'ün yaşama bakışının plastik biçimleri olan resimleri, yaşamının aynasıdır. Sanatçı, içinde yaşadığı ve tüm çarpıklıklarına şahitlik ettiği evrende var olma savaşında, insanın tüm psikolojik ve sosyolojik yanlarını tuvale aktarmaya çalışır. Kendine yabancılaşan insanın narsist ve duyarsız yanını ortaya koymayı hedefler. Resimlerine bakıldığında, izleyiciyi rahatsız eden imgeler, sanatçının toplumsal rahatsızlığının yansımasıdır. İnsan artık sanatta mükemmelin temsili olmaktan oldukça uzaktır ve Güleryüz, insanın yeni biçimini en çıplak şekliyle gösterir. Güleryüz, insanla hesaplaşması sayılabilecek bu süreci şu şekilde ifade eder:

> "Belirli bir toplum kesimini, aydın ya da yarı aydın burjuvayı, topluma yabancılaşmış kişilikleri eleştiri. Otoriteyi, kurallarını, yaptırımlarını sınar. Yergilerini ise tek tek insana yöneltir. İnsan, varoluşunun sorumluluğunu taşımalıdır. Önce birey, sonra toplum sorgulanmalıdır. Sorgulanacaklar arasında ilk sıraya kendini, kişiliğini, ilişkilerini koyar. Görülebilir dış dünyayı değil, iç gerçeği arar."[53]

[52] Mehmet Sıddık Turan, "Sanatta Yıkıcı Mizahın Delilik ve Gülme Anlatımı," *Journal of Arts* 4/3 (2021), 158.

[53] Erdir Zat, "Tam O "An"ın Resmi," *Nokta,* 4 Aralık 1998, 94-95.

Güleryüz'ün hayata bakışının sert ve sarsıcı formları, izleyicinin görsel dünyasını sarsar. Bu nedenle insan bedenine yapılan müdahale ile gerçekleştirilen eleştirel anlatımın sonuçları kaçınılmazdır. Sanatçının kendisiyle başlayarak toplumun tamamıyla olan hesaplaşması, hırçın fırça darbeleriyle figürü dış görünümünden sıyırmaya başlar, yalınkat kalan figürün yapısıyla yetinmeyen sanatçı derisinin altına inerek yapıyı bütün alt-çıplaklığıyla ortaya serer. Bu bedensel yaklaşım sanatçının biçimsel bir arayışın ötesinde toplumsal gerçekliğin insan ruhunda bıraktığı tahribatın dışa vurumudur. Gücüko, sanatçının bu tavrının arkasındaki toplumsal arka planı şu şekilde ifade etmektedir:

> "Mehmet Güleryüz eleştirel ve dışa vurumcu üslubu ile figür esas olarak Türkiye'deki sosyo-kültürel ve politik olayların insanlar üzerindeki etkilerini kullandığı metaforlarla eleştirel bir dille bize yansıtır. Güleryüz aile kavramını, sosyo-ekonomik ve çevresel etkenleri, toplumsal koşulları, sınıfsal farklılıkları kendi gözlem ve etkili çözümlemelerini ironik bir dille dışavurur."[54]

Güleryüz'ün birçok resminde sanatçının hayvanlara olan ilgisi, toplumsal eleştirinin metaforik ögelerine dönüşmüştür. İnsandan gayri insani bir serüvene dönüşen Güleryüz'ün resimlerinde yer alan hayvanlar bu nedenle önemlidir. İç dünyasını betimlemeye çalıştığı insan artık tür özelliklerinden de uzaklaşmış, tüm çirkinlik ve kötü davranış biçimleri bedenine yansımıştır. Gayri insani figürün yeni bedeni, hayvan ile bütünleşmiş sembolik anlatımlar, sarsıcı hayvan biçimleri ve pentürle izleyiciye sunulmaya başlanmıştır.

> "Hayvanları belirgin bir şekilde değildir. Metamorfoza uğramış ve fantastik roller oynadığı şeklinde yorumlamaktadır. Desen dilinde bulduğu farklılıkla adını koyamadığı bir dünya oluşturmak istediğini, daha sonra belirgin olmayan bir tamamlamayı tercih ettiğini ve bu yolla hareketli bir alan açtığını, böylece oluşan atmosferin şartlanmamış bir biçimini aradığını söylemektedir. Güleryüz resimlerinde kullandığı hayvanların, kendi yarattığı mitolojinin fertleri olduğunu söyler. Efsanelerdeki tanrısal güçler, gündelik hayatı yeniden inşa edebilmek için sahip oldukları kudreti seferber etmeye çalıştığını ve sanatçının da böyle bir güce özgürlüğe yaslanmak istediğini dile getirir."[55]

Güleryüz, eleştirel yaklaşımında hayvan bedenini anlatımı güçlendiren bir öge olarak kullanırken hayvan bedenini başkalaşıma uğratarak tür özelliğinin dışına çıkarmıştır. Sanatçı, hayvanları bazen başkalaşıma uğratmış, başkalaşıma uğratmadığı hayvan figürlerinde ise dışa vurumcu figür anlayışıyla meydana gelen deformasyonla doğal bir başkalaşım biçimi yaratmıştır. Ona ait olmayan ifade ve portreler, sanatçının özgün figür anlayışıyla hayvan türünü yeniden şekillendirmiştir. Anatomik olarak hayvan türüne ait bedenlere sahip figürler, insan türüne ait ifadeler ile başkalaşıma uğratılmış ve tür özelliklerinin dışına çıkarılmıştır. Güleryüz hayvan betimlemeleriyle ilgili "Benim hayvan, hayvanlaşan insan figürlerindeki biçimlerim doğada olmayan biçimlerdir. Ancak bu iki bünyeyi birleştirip insandaki hayvansılığı öne çıkarma kaygısı taşırlar."[56] ifadeleriyle sanatsal tavrını ortaya koymaktadır.

Güleryüz'ün resimlerinde yarattığı hayvan başkalaşımının bir diğer versiyonu, hayvanları yaşam alanlarından çıkararak gerçekleşmiştir. Doğal yaşam alanlarını terk eden bu hayvanlar yeniden yaratılmış, insanlara ait ortak yaşam alanlarında, kozmopolit mekânlarda birlikte var olmuştur. Güleryüz'ün alışılagelmiş algımızın dışında yeniden ürettiği mekânlar, derinlik algısından uzak kompozisyonların ve

[54] Hülya Gücüko, "1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleryüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi" (Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2017), 67.

[55] *Güldüğüme Bakma: Mehmet Güleryüz Kitabı. Söyleşen* Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 164.

[56] *Güldüğüme Bakma: Mehmet Güleryüz Kitabı,* 173.

bütün olarak algılanan figürlerin oluşumuna imkân verir. Zeytinoğlu'na göre Güleryüz'ün bu yaklaşımı, yapıtlarındaki mekânsal estetiğini insan-hayvan ayrımının ötesine taşıyarak şekillendirmektedir:

> "Mehmet Güleryüz'ün yapıtlarına göz atmalıyız; ... Orada da insan-hayvan karışımı figürler, düpedüz Hegel'in "insani olma" problematiğinin başarısızlığını vurgulamaktadır; ... Çünkü Kant'ın idealleştirilmiş, ontolojik "özne"si ne kadar soyutsa, toplumsallık içinde o "özne"nin "insani olan"ı yakalayabilme düşüncesi de o kadar soyuttur. Mehmet Güleryüz'ün yapıtlarında, toplumsallık içindeki insanın durumu hakkında, açıkça şu görülmektedir: Toplumsallık, yalnızca "insani olan"ın alanı değildir, orası aynı zamanda da "insani olmayan" ile paylaşılan bir alandır. Dolayısıyla, "insani olan" ile "insani olmayan" düpedüz "hayvani olan" bir arada yaşamakta, aynı olayları gerçekleştirmekte, aynı mekânları paylaşmaktadır."[57]

Güleryüz'ün eserlerinde, beden ve cinselliğin temsiline dair toplumsal baskılar eleştirel ve ironik bir dille ele alınır. Özellikle kadın bedeni üzerindeki denetim ve cinselliğin bastırılması, sanatçının figüratif anlatımıyla sorgulanır. Güleryüz, kadın ve erkek bedeni arasındaki tensel ilişkiyi doğrudan temsil etmek yerine, bu ilişkinin toplumsal yapılar içinde nasıl kurgulandığını ortaya koyar. Bu anlatımda Mehmet Siyah Kalem'in zebani benzeri, insan-hayvan karışımı grotesk figürlerine yapılan göndermeler dikkat çeker. Bu figürler aracılığıyla sanatçı hem tarihsel bir bağlam kurar hem de toplumun normatif cinsellik anlayışını, öteki ve anormal kavramları üzerinden sorgular; bastırılmış arzulara ve arketipsel korkulara işaret ederek izleyiciyle çarpıcı bir yüzleşme yaratır.[58]

Mehmet Güleryüz'ün resimlerinde sıkça gördüğümüz hayvan figürleri, sadece toplumsal eleştirinin bir aracı olarak değil, aynı zamanda sanatçının kişisel deneyimlerinin ve iç dünyasının bir yansıması olarak da okunabilir. Freud'un psikanalitik yaklaşımında ortaya koyduğu gibi, hayvan imgeleri genellikle bilinç dışının derinliklerinden yükselen sembollerdir. Bu semboller, bilinç dışındaki duyguların, düşlerin ve arzuların ifadesi olabilir.[59]

Güleryüz'ün resimlerindeki hayvan figürleri sadece korku ve tehdit değil, aynı zamanda kişisel kimlik ve özdeşleşme arayışının bir ifadesi olarak da görülebilir. Freud'un belirttiği gibi, bazen rüyalarda düş gören kişi kendini bağımsız bir şekilde resmedebilir.[60] Güleryüz'ün eserlerindeki hayvan figürleri, belki de sanatçının kendisini ifade etme ve özdeşleşme çabasının bir yansımasıdır. Bu figürler, sanatçının iç dünyasının karmaşıklığını ve çeşitli kimlik arayışlarını yansıtan güçlü bir sembolizm taşır. Güven Turan da benzer bir görüşü aşağıda dile getirmektedir:

> "Güleryüz'ün hayvan-insanları da değişimlerini iç dünyalarından almaktadırlar. Bu nedenle de sembolik değil, alegorik varlıklar olarak çıkmaktalar karşımıza. Güleryüz, insanları değişime uğratmadığı, hayvansılaştırmadığı zaman bile, onların çirkin yanlarını çıkartıyor açığa. İnsanların iç dünyalarının yüze vurmuş halleridir, Güleryüz insanlarının görünümleri."[61]

Sanatçının yaşamının yansıması olan çalışmaları, yaşamına nüfuz eden yaralayan ve derin izler bırakan neredeyse travmatik olgular içermektedir. Toplumun tüm çarpıklığının ve çürümüşlüğünün karşısında

[57] Zeytinoğlu, "Felsefenin "İnsan Nedir?" Sorusuna Yanıtı," 49.

[58] Emrah Uysal, "Komet ve Mehmet Güleryüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekân Yorumları," (Sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009), 84.

[59] Seda Şahin Özyıldırım, "Psikanaliz Aynasından Hayvan," İstanbul Psikanaliz Derneği, erişim 28 Mayıs 2025, https://www.istanbulpsikanalizdernegi.com/yayinlar/psikanaliz-yazilari/psikanaliz-aynasinda-hayvan

[60] Saffet Murat Tura, "Psikanalizde Görünmeyen," *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (İstanbul: Kanat Kitap, 2014), 30.

[61] Güven Turan, *Kırk yıl Desen, Mehmet Güleryüz*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 10.

susmayan, sorgulayan, eleştiren, sanatsal üretimlerle eleştirilerini üst perdeden sarsıcı formlarla tuvale aktaran Güleryüz'ün figüre bakışı, figürün izlemeye çalıştığı karanlık tarafının sanatçı tarafından fark edilerek ortaya çıkan şeklidir.

Görsel 3: *Mehmet Güleryüz, "Çadır Tiyatrosu," Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150cm, 1968. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu*

Kaynak: N. Can Kantarcı, *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif* (İstanbul: İstanbul Modern, 2015). 72. Sergi kataloğu

Tablo 1: *"Çadır Tiyatrosu" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. Dil (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1.Gösteren	2.Gösterilen
İki ayağı üzerinde duran koyun benzeri başkalaşmış hayvan.	Başkalaşmış, antropomorfik hayvan.
Kırmızı elbiseli, topuklu ayakkabılı dolgun hatlı kadın.	Belirli giyim kodlarına sahip dolgun hatlı kadın figürü
Kumaş çadır formu.	Temel bir mimari öge / geçici barınak
3. Gösterge	
Çadır önünde boş alanda transparan giyimli kadın ile derisi yüzülmüş melez hayvanın dans etmesi	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
	II. Yananlam Gösterileni
I. Yananlam Göstereni	*İnsanın bastırılmış hayvani yanı, öteki, haz, otorite
Transparan giyimli kilolu kadın ile derisi yüzülmüş melez hayvanın bir aynı sahnede yer alması	*Toplumun kadına yönelik dayattığı dişilik rolü, cinsellik, şehvet ve bunlara yönelik grotesk eleştiri
	*Modern toplumun mekân anlayışına ironik yaklaşım
III. Söylencesel Gösterge (Mit)	
Resim toplumun rasyonel insan, cinsel roller ve mekâna yönelik yerleşik inanışları grotesk bir yaklaşımla yapısöküme uğratır	

Sanatçı "Çadır Tiyatrosu" resminde **(Görsel 3)**, yeşil ve sarı zemin üzerinde ön planında transparan elbise içerisinde bir kadın figürü ile koyun benzeri toynaklı bir hayvan betimlenmiştir. Resimde yer alan figürlerin anatomik ve yapısal özellikleri sanatçının özgün anlatımının yansımasıdır. Kilolu kadın figürü iç çamaşırları görülebilen dekolte elbise içerisinde olmasına karşın cinsel meta olmaktan uzaktır. Kadınla dans

ediyormuş gibi tasvir edilen hayvan figürünün duruş şekli tür özelliklerine zıtlık göstermektedir. İki ayağı üzerine duran bu hayvanın insansı özellikle tasviri başkalaşım ile sağlanmıştır. Hayvan türüne ait deri ve yün yerine figürün çıplak veya tüysüz (derisi yüzülmüş olsa çizgili kasları görünürdü) şekilde betimlenmiş olması yine figüre yüklenen bir diğer başkalaşım örneğidir. Güleryüz, toplumda kadına yüklenen bakışı ele alırken zararsız ve masumiyetle özdeşleşen kuzu (toynak ve kafa biçiminden anlaşılan) üzerinden bir anlatımla, toplumsal bakışın sert ve kabul edilmeyen yapısını, karşıt bir unsur üzerinden gerçekleştirmiştir. Başkalaşmış figüre, kadın iç çamaşırı giydirilerek hayvan üzerinden cinsellik sorgulaması cinsellik kavramı ve toplumsal cinsiyet rollerine dair bir sorgulama başlatılır. Bu yaklaşım, kadının toplumsal algılanışında cinsel obje olarak sunulmasının eleştirisini, masumiyet sembolü olan kuzu imajıyla birleştirerek daha etkili bir biçimde vurgular. Hayvan figürü aracılığıyla, toplumsal cinsel normların ve kadın bedenine yönelik toplumsal algının nasıl inşa edildiği sorgulanır.

Sanatçı, AKM Devlet Opera Salonu resim yarışması için yaptığı "Çadır Tiyatrosu" çalışması hakkında Çakıcı ile yaptığı röportajda şu şekilde bir değerlendirmede bulunur:

> "Şu an Merkez Bankası Koleksiyonu'nda olan "Çadır Tiyatrosu" isimli bir resmim var, ondan bahsedebilirim. O dönem yanan opera binası için bir resim yarışması açılmıştı, ben de "Çadır Tiyatrosu" ile başvurdum. Kırdaki bir çadır tiyatrosunda çalışan kırmızı kıyafetli bir dansöz ve derisi soyulmuş bir halde gökten inen bir koyunun yan yana olduğu bir resim. Opera binasına koyulacak bir resim değildi, kasten yapmıştım tabii. Aslında resim, bastırılmış ve hor davranılan kadına adanmıştı."[62]

Sanatçı otoriteye, klasik kabullere ve yaşanılan çürümeye eleştirisini en belirgin şeklide "Çadır Tiyatrosu" çalışmasıyla getirmiştir. Eleştiri sadece toplumun avam tabakasına değil, toplumdan uzaklaşan burjuvaziye de yöneltilerek tüm kesimlerin içinde bulunduğu dramatik durum saptanmıştır.

Görsel 4: *Mehmet Güleryüz, "Titian'ın Marsyas'ına Saygı," Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 200 cm, 2015*
Kaynak: "Mehmet Güleryüz," Art Sy, erişim 14 Haziran 2025, *https://www.artsy.net/artwork/mehmet-guleryuz-homage-to-titians-marsyas*

[62] Sena Çakıcı, "Mehmet Güleryüz'ün Ustalığa Başkaldırısı," Saatolog, erişim 18 Mayıs 2025 https://saatolog.com.tr/roportaj/mehmet-guleryuzun-ustaliga-baskaldirisi/

Tablo 2: *"Titian'ın Marsyas'ına Saygı" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. DİL (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1. Gösteren	2. Gösterilen
Ayakta duran kasap figürü	Marsias'ın bedenini parçalayan elinde bıçak bulunan figür
Ters asılmış / parçalanmış beden (Marsias)	Baş aşağı asılı, anatomik yapısı deforme çiğ et formunda figür
Yardımcı kasap.	Kompozisyondaki eril varlık.
Keman çalan adam	Kompozisyonun arka planına itilmiş müzisyen
Elinde kova bekleyen adam	Vahşetin yanında kendisine düşecek payı bekleyen yardımcı figür
Çocuğunun gözünü kapatan adam	Yaşanan vahşeti çocuğuna göstermek istemeyen baba ve çocuk
Köpek	Marsias'a saldıran evcil hayvan
3. Gösterge	
Çadır önünde boş alanda transparan giyimli kadın ile derisi yüzülmüş melez hayvanın dans etmesi	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
I. Yananlam Göstereni	II. Yananlam Gösterileni
Transparan giyimli kilolu kadın ile derisi yüzülmüş melez hayvanın bir aynı sahnede yer alması	*Ayakta duran kasap: Egemen güç, mutlak normların koruyucusu, sistemin düzenleyici erki. *Ters asılmış beden: Güç ve iktidar karşısında "öteki"nin duruşu ve çaresizliği. *Yardımcı kasap: Eril varlık / İktidarın parçalayıcı gücü. *Keman çalan figür: Sanatsal üretim/yaratıcılığın otorite karşısındaki pasif, çaresiz veya arka plana itilmiş pozisyonu. *Elinde kova olan figür: Şiddetin sıradanlaşması, otoriteye sorgulamadan itaat eden ve onu destekleyen pasif fail. *Çocuğun gözünü kapatan adam: Toplumsal sansür, gelecek kuşağa gerçeğin gösterilmemesi ve sessiz çoğunluk. *Köpek: Otoritenin (Apollon) kırbacı hâline gelmiş bir infaz aracı, güdümlü linç.
III. Söylencesel Gösterge (Mit)	
Klasik anlatıdaki otoritenin sistematik vahşetinin modern toplumdaki yansımasının modern insan eylemleriyle şekillenmesi	

Kompozisyonda **(Görsel 4)** ağaca asılı başkalaşmış bir hayvan bedeni üzerinden gerçekleştirilmiş dışa vurumcu anlatımda ön planda hayvan bedenini parçalayan figüre ek olarak siyah kurt veya köpek olduğu düşünülen bir hayvan görülmektedir. Kompozisyonun arka planına çocuğun gözlerini kapatarak yaşanan vahşete tanıklık etmesini engelleyen bir figür ile elinde kova bekleyen bir figür vardır. Güleryüz'ün "Titian'ın Marsyas'ına Saygı" serisinde yer alan diğer çalışmasına benzer şekilde bu çalışmada da arka planda keman çalan figür dikkat çekmektedir. Sanatçının Yunan mitolojisinin en bilindik efsanelerinden birini eleştirel biçimde yeniden kurgulaması gerçekleştirilen eylemin kökenine göndermede bulunmasının yanında günümüz dönüşümünü de gözler önüne sermektedir. Efsaneye göre Frigya Kralı Midas ile Müzler'in (Musalar/ilham perileri) jüri olduğu en güzel sesi çıkaran müzik aletini seçme yarışmasında Apollon ve Marsias yarışır. Müzler, ilk yarışmada Apollon'u seçtiklerinde, Kral Midas Marsias'ı tercih etmiştir. Bu durumdan dolayı öfkelenen Apollon, Kral Midas'ın kulaklarını eşek kulağına dönüştürmüştür. Bununla birlikte Marsias'ı bir ağaca bağlayarak onun derisini diri diri yüzmüştür. Yüzülen deri daha sonra bir mağaranın girişine asılmıştır.[63]

Hayvan bedenine yapılan müdahalenin seyirlik bir ritüele dönüşmesine ve bunun kamusal alanda gerçekleştirilmesine yönelik bir eleştiri olduğu düşünülen kompozisyonda, küçük çocuğun eylem alanına getirilmiş olmasına karşın gözlerinin kapatılması zıtlık yaratmıştır. Ağaca asılı bacak kısmı hayvan biçiminde

[63] Azra Erhat, "Marsyas," *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008), 200.

olan figürün parçalanmış bedenine müdahale devam ederken yırtıcı bir hayvanın saldırısına uğraması bedene müdahalenin hem insan hem de hayvan tarafından yapıldığının meşrulaştırıldığını göstermektedir. Ayrıca başkalaşmış hayvan bedenine yapılan bu müdahalede, elinde bıçak olan figür ile vahşi yaratığın eylemlerine maruz kalan başkalaşmış beden (insan/hayvan) her iki türün bitmeyen mücadelesini ortaya koymaktadır.

Görsel 5: *Mehmet Güleryüz, "Titian'ın Marsyas'ına Saygı II," Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm, 2015*
Kaynak: "Mehmet Güleryüz," Art Sy, erişim 14 Haziran 2025, *https://www.artsy.net/artwork/mehmet-guleryuz-homage-to-titians-marsyas-ii*

Tablo 3: *"Titian'ın Marsyas'ına Saygı II" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. Dil (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1. Gösteren	2. Gösterilen
Ayakta duran kasap figürü	Marsias'ın bedenini parçalayan elinde bıçak bulunan figür
Ters asılmış / parçalanmış beden (Marsias)	Baş aşağı asılı, anatomik yapısı deforme çiğ et formunda figür
Keman çalan adam	Kompozisyonun arka planına itilmiş müzisyen
Elinde kova bekleyen adam	Vahşetin yanında kendisine düşecek payı bekleyen yardımcı figür
3. Gösterge	
Çadır önünde boş alanda transparan giyimli kadın ile derisi yüzülmüş melez hayvanın dans etmesi	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
I. Yananlam Göstereni Transparan giyimli kilolu kadın ile derisi yüzülmüş melez hayvanın bir aynı sahnede yer alması	II. Yananlam Gösterileni *Ayakta duran kasap: Egemen güç, mutlak normların koruyucusu, sistemin düzenleyici erki. *Ters asılmış beden: Güç ve iktidar karşısında "öteki"nin duruşu ve çaresizliği. *Keman çalan figür: Sanatsal üretim/yaratıcılığın otorite karşısındaki pasif, çaresiz veya arka plana itilmiş pozisyonu. *Elinde kova olan figür: Şiddetin sıradanlaşması, otoriteye sorgulamadan itaat eden ve onu destekleyen pasif fail hâline gelmiş bir infaz aracı, güdümlü linç.
III. Söylencesel Gösterge (Mit)	
Klasik anlatıdaki otoritenin sistematik vahşetinin modern toplumdaki yansımasının modern insan eylemleriyle şekillenmesi,	

Sanatçının sarı fon üzerindeki lekesel kompozisyonunda **(Görsel 5)** ön planda ağaca asılı Marsias'ın derisini yüzen bir figür ile sağ tarafta elinde kova bekleyen figür ve sol tarafta da keman çalan bir figür yer almaktadır. Sanatçının sert renk tercihi fırça darbeleriyle bütünleşmiş koyu tonlar ve çizgilerle figürlerin yapısı oluşturulmuştur. Titian'ın özgün mitolojik tablosunda **(Görsel 6)** olduğu gibi, Mehmet Güleryüz'ün bu esere saygı duruşu niteliğindeki yorumunda da Marsias, vahşice cezalandırılarak derisi yüzülen bir figür olarak betimlenmektedir. Apollo ile girdiği müzik yarışmasını Apollo'nun hile yapmasıyla kaybeden Marsias'ın ağaca asılı bacak ve ayak kısımlarına bakıldığında, bunların mitolojik bir varlık olan satire ait olduğu görülmektedir. Satir ve sirenler Dionysos alayında yer alan ve doğayı simgeleyen cinlerdir. Gövdelerinin üst kısmı insan alt tarafı ise teke veya at biçimindedir. Marsias'ta satirdir.[64]

Görsel 6: *Titan, "Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi," Tuval Üzerine Yağlı Boya, 212x207 cm, 1570–1576*
Kaynak: Anthony Apesos, "Titian's Flaying of Marsyas: Colorito Triumphant," *Artibus et Historiae* 77/39 (2018), 112.

Görsel 5'te derisi yüzülmüş ve kanlar içerisinde duran figürün başında, elinde bıçakla yüzme eylemini gerçekleştiren diğer figürün eylemi, insani boyutundan uzaklaşmış ve başkalaşmış, bedene yabancılaşmıştır. İnsan türünün tarih içerisinde farklı amaç ve biçimlerde devam ettirdiği kurban ritüelinde, tanrıları hoşnut etme, bereket ve kötülüklerden kaçınma gibi amaçlarla gerçekleştirilen kurban etme, en değerli olanın adanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Marsias'ın cezalandırılması şeklinde gerçekleşen kurban edilme eylemi aynı zamanda çeşitli kültür ve dinlerde hayvanların kurban edilmesi şeklinde devam eden bir gelenektir. Genellikle insanlar dinî yasaklar ve etik problemler nedeniyle kurban eylemini hayvan türü üzerinden gerçekleştirmiştir. Güleryüz'ün betimlemesinde, vahşice derisi yüzülmüş olarak tasvir edilen Marsias, kurban eden ve edilen çatışmasını ortaya koymaktadır.

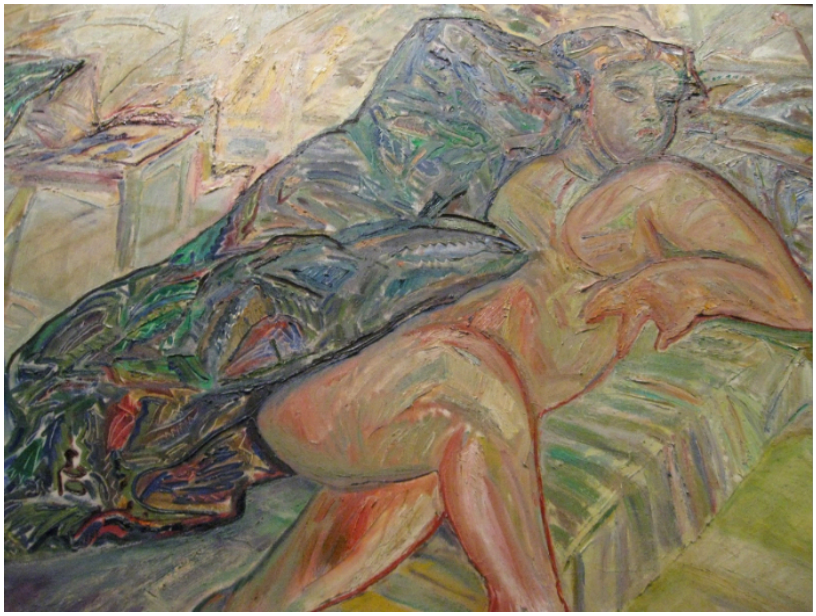
[64] Erhat, "Satyr'ler," 292.

Görsel 7: *Mehmet Güleryüz, "Tehlikeli Aşk," Dolap Kapakları, 158x52,5 cm, 1983. Özel Koleksiyon*
Kaynak: Kantarcı, *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif*, 117.

Tablo 4: *"Tehlikeli Aşk" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. Dil (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1. Gösteren	2. Gösterilen
Kurt	Dişlerini gösteren, pençeleriyle kadına sarılmış, iki ayağı üzerinde duran başkalaşmış hayvan.
Çıplak şişman kadın.	Alışılagelmiş ideal/zarif kadın imajının aksi formda kurgulanmış çıplak ve büyük kadın gövdesi.
3. Gösterge Mekânsız bir zeminde, dolgun hatlı çıplak bir kadın ile iki ayağı üzerinde dikilerek ona sarılan vahşi bir kurdun bedensel olarak kenetlendiği nesnel mücadele/kucaklaşma sahnesi	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
I. Yananlam Göstereni Vahşi kurt ile çıplak şişman kadının bedensel olarak kenetlendiği nesnel resimsel bütünlük	II. Yananlam Gösterileni *Kurt: Ham dürtülerin, evcilleştirilemeyen arzuların, yırtıcı erilliğin, tekinsizliğin ve insan doğasının bastırılmış vahşi yönünün sembolü. *Çıplak şişman kadın: Bastırılamayan iştahlı cinsellik. Ham ve devasa cinsel arzu, libidonun sınır tanımaz gücü.
III. Söylencesel Gösterge (Mit) Modern kültürün geleneksel kadına yönelik pasif, korunmasız ve uysal romantik mitinin yapısökümü. Resimde kadın kurt karşısında uysal bir av değil kendi ham ve cinsel arzularıyla var olan bir özneye dönüşmüştür. Egemen ahlakın belirlediği ilkel arzularda erkeğin suç ortağı olmuştur.	

Sanatçının "Tehlikeli Aşk" isimli çalışmasında **(Görsel 7)** çıplak bir kadın ve yırtıcı bir hayvan tasvir edilmiştir. Sırtı dönük kadının yüzü izleyiciye bakmakta ve karşısındaki kurda sıkıca sarılmaktadır. Eserin isminden de anlaşıldığı üzere sanatçı erkeğin tehlikeli cinsel dürtüsünü vahşi bir tür ile bir araya getirmiş ve bu birlikteliği cinsellik üzerinden yaparak duygusal saplantılara da göndermede bulunmuştur. Kadını sıkıca kucaklamış olan hayvan tür özelliği gereği iki ayağı üzerinde durmamaktadır. Anatomik olarak da kol ve bacak yapısı, bu duruşu destekler tarzda insan gibi betimlenmiştir. Türler arası cinsel bir bozukluk olan zoofili "hayvanlara karşı duyulan aşırı sevgi, hayvanlarla cinsel temasta bulunma, cinsel ilişkide bulunma tutkusu"[65] şeklinde tanımlanmaktadır. Başta kutsal kitaplar olmak üzere toplumlar tarafından reddedilen ve yasaklanan türler arası (insan-hayvan) cinsel ilişkinin, hayvan bedeni başkalaştırılarak tasvir edilmiş olmasının eylemin cinsel şehvet boyutunu ön plana çıkararak onu zoofiliden uzaklaştırmak olduğu düşünülmektedir.



Görsel 8: *Mehmet Güleryüz, "Beni Sıkıyorsun," Dolap Kapakları, 130x162cm, 1986. Özel Koleksiyon*
Kaynak: Kantarcı, *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif*, 124.

Tablo 5: *"Beni Sıkıyorsun" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. Dil (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1. Gösteren	2. Gösterilen
Şekilsiz yorgan	Kadının üstünü örtmeye çalışan ancak dokusu ve formuyla timsahı andıran yorgan (Başkalaşmış hayvan)
Yatağa uzanmış çıplak kadın	Yatakta çıplak uzanan dolgun hatlara sahip kadın figürü
3. Gösterge	
Yatağa uzanmış çıplak ve dolgun hatlı bir kadının üzerini timsahı andıran bir doku ve forma sahip bir örtüyle kapatmış sahne	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
I. Yananlam Göstereni Yatakta uzanan çıplak kadın ile onun üzerine doğru kapanan timsah benzeri yorganın oluşturduğu kompozisyon	II. Yananlam Gösterileni *Şekilsiz yorgan: Güvenlik kisvesi altında ilişki içerisinde olunan (evlilik) durumuna yönelik baskı. İlişkide koruma dürtüsünün avlanmaya dönüşmesi

[65] Pars Tuğlacı, "Zeofili," *Tıp Sözlüğü* (İngilizce-Türkçe), (İstanbul: Pars Yayınları, 1987), 6.

	*Yatağa uzanmış çıplak kadın: Gündelik hayat içinde hapsolmuş cinsel dürtüler, kadının cinsel arzusu ve toplumsal rollerin yaşatılması
III. Söylencesel Gösterge (Mit)	
Egemen kültürün geleneksel kadın erkek ilişkisi, güvenli yuva ve mahremiyet mitlerinin tekinsiz yapısökümü. Resimde normal şartlarda kadını sarıp ısıtması beklenen yorgan, kadını yavaş ve soğukkanlı bir şekilde elde etmekte. Dolgun bedeniyle cinsel potansiyel besleyen kadın bu yapının gönüllü kurbanı olmuştur.	

Kompozisyonda **(Görsel 8)**, yatak üzerine uzanmış çıplak bir kadın ile ona sarılmış bir yaratığın betimlendiği bir sahne dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, kadının yüz ifadesinden anlaşıldığı üzere ortada var olan memnuniyetsizlik figürün biçimine dönüşmüştür. Anatomik yapısı, tanıdık olduğumuz hayvan türlerine ait olmayan figürün kafa kısmı timsaha benzemesine rağmen, gövde kısmında bir bütünlük gözlenmemektedir. Kadının üzerine kapanmış olan figür, yatağın üstünü örten bir örtüyle vahşi bir hayvanın bütünleşmesi şeklinde resmedilmiştir. Başkalaşmış hayvanın kol kısımlarının yengeç kıskaçlarına benzeyen yapısı, eserin temel temasıyla uyumlu bir şekilde düşünülmüştür. Kompozisyonda kadın figürü, çıplaklığıyla savunmasızlığı ve açıklığı sembolize ederken, üzerine örtülen başkalaşmış hayvan figürü ise içsel çatışmaları ve karanlık dürtüleri temsil etmektedir. Resim, izleyiciye kadının iç dünyası ile onun duygusal ve ruhsal karmaşıklığını gösterirken, aynı zamanda insanın içindeki vahşi ve bilinç dışı güçlerin varlığına işaret etmektedir. Renk paleti ve kompozisyonun atmosferi, çalışmanın gerilimli ve gizemli bir hava taşımasına yardımcı olmaktadır.

Görsel 9: *Mehmet Güleryüz, "Kuzu ve Çıplak," Dolap Kapakları, 130x162cm, 1967. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*
Kaynak: Kantarcı, *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif*, 39.

Tablo 6: *"Kuzu ve Çıplak" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. Dil (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1. Gösteren	2. Gösterilen
Kuzu başlı iç çamaşırlı kadın	Üst kısmı masum bir kuzu, alt kısmı iç çamaşırıyla kalmış dolgun kadın gövdesi olan melez figür
Deforme çıplak erkek.	Kadının üstüne binmiş, anatomik formu bozuk canavarımsı bir eril figür
3. Gösterge	
Üstü kuzu kafalı, altı ise sadece iç çamaşırıyla kalmış dolgun hatlı melez bir kadın figürünün üzerine anatomik yapısı bozuk, canavarımsı çıplak bir erkeğin tüm ağırlığıyla binmiş olduğu kompozisyon	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
I. Yananlam Göstereni Kuzu başlı iç çamaşırlı kadın ile onun üzerine binen, deforme, çıplak erkeğin oluşturduğu nesnel resimsel bütünlük	II. Yananlam Gösterileni *Kuzu başlı iç çamaşırlı kadın: Masumiyet maskesi altında sömürülen beden ve cinsellik. Toplumsal baskı ve normlar ile belirlenen kadın bedenine yönelik eril bakışın temsili. *Deforme çıplak erkek: Biçimsizleştirilmiş (grotesk) eril tahakküm ve hayvanî şehvet. Erkeğin rasyonel kimliğini yitirerek sadece hükmetme, ezme ve cinsel olarak ele geçirme dürtüleriyle hareket etmesi.
III. Söylencesel Gösterge (Mit) Toplumun ve egemen ideolojinin ürettiği "Kutsal/Uysal Kurban Kadın" ve "Uygar/Rasyonel Erkek" mitlerinin grotesk yapısökümü. Resimde ataerkil sistemin kadına yönelik ikiyüzlü yaklaşımını deşifre eder. Kültür, kadından bir "kuzu" gibi sessiz ve itaatkâr olmasını beklerken aynı zamanda onu iç çamaşırıyla savunmasız bırakıp eril bakışın cinsel tüketim nesnesi hâline getirir.	

İkili figür betimlemesi yapılan kare kompozisyonlu çalışmada **(Görsel 9)**, koyu arka planda figürlerin biçimsel ve anatomik yapıları dikkat çekmektedir. Sanatçının merkeze aldığı figürlerin anatomik yapıları incelendiğinde, dışa vurumcu anlayışıyla şekillenen figürlerden üstte olan insan anatomisine sahip olmakla birlikte kafa kısmında yer alan abartılı anlatım, hayvan kafatasını anımsatmaktadır. Altta yer alan figür sanatçı tarafından başkalaşıma uğratılmış, gövdenin üst kısmı kuzu şeklinde tasvir edilirken alt kısmı kadın şeklinde betimlenmiştir. Kırmızı fon üzerine betimlenmiş olan figürün izleyiciye dönük bakışları beden hareketiyle desteklenmiştir.

Sanatçı hayvan bedenindeki başkalaştırmayı, kadın erkek arasındaki cinsellik üzerinden gerçekleştirerek eleştirel tavrını figür biçim ve pozisyonlarıyla desteklemiştir. Altta betimlenen başkalaşmış kadın bedenine hükmeden erkek, kadının üzerine binmiş şekildedir. Erkek figürünün güçlü anatomisi karşısında daha narin sayılabilecek kuzu ve kadın, fiziksel yapısının dezavantajlarını yaşamaktadır.

Sanatçının fonda kullandığı kırmızının cinsellik ve şehvet ile olan anlamsal bağı, resimde figür pozisyonlarını desteklemektedir. Sanatçının başkalaşmış beden üzerinden gerçekleştirdiği toplumsal rollere yönelik eleştirisinin bir diğer göstergesi kilolu sayılacak kadın bedenine giydirdiği jartiyer ve topuklu ayakkabıdır. Sanatçı kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal kimlikleri, başkalaşmış beden üzerinden sorgularken seyreden ile seyir objesi ilişkisini de sorgulamaktan geri kalmaz. Geleneksel yapı içerisinde cinsel objelerle süslenerek sergilenen kadın imajı ile eril bakışa sahip erkeğin konumunu ortaya koymaktadır.

Görsel 10: *Mehmet Güleryüz, "Kendim," Kâğıt Üzerine Kurşun Kalem, Yağlı Boya, 130x162cm, 1980. Sanatçı Koleksiyonu*
Kaynak: Kantarcı, *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif*, 112.

Tablo 7: *"Kendim" Tablosunun Gösterge bilimsel Çözümlemesi*

1. Dil (Birinci Aşama / Düzanlam Düzlemi)	
1.Gösteren	2.Gösterilen
Kapibara	Çizgisel formla oluşturulmuş iri gövdeli kemirgen hayvan
3. Gösterge Tablo düzleminde, çizgisel hatlarla kurgulanmış iri gövdeli bir kapibara (kemirgen) figürünün tek başına yer aldığı kompozisyon	
2. Söylence / Mit (İkinci Aşama / Yananlam Düzlemi)	
I. Yananlam Göstereni Çizgisel hatlarla kurgulanmış iri gövdeli bir kapibara (kemirgen) figürü	II. Yananlam Gösterileni *Kapibara: Hayvanlaştırılmış otoportre (Alter-Ego) ile uygar rasyonel insan maskesinin ardındaki ilkel, sessiz ve yabancılaşmış özün temsili. Derin yalnızlık ve varoluşsal sancıların somutlaşması.
III. Söylencesel Gösterge (Mit) Sanat tarihi ve burjuva estetiği tarafından üretilen "Otoportre" ve "Sanatçı" mitlerinin radikal bir biçimde yıkılması. Resmin "Kendim" başlığını taşımasına rağmen tuvalde bir insan yüzü yerine yabancı bir kemirgen türünün (kapibara) sunulması, insanın "Ben kimim?" sorusuna verdiği grotesk bir yanıttır.	

Sanatçının hayvan bedeninde yarattığı anatomik başkalaşım "Kendim" çalışmasında **(Görsel 10)**, biçimsel dönüşüme ek olarak çalışmanın ismi üzerinden de bedene yüklenen metaforik anlam ile yeni bir boyut kazanmıştır. Beden üzerinden kurulan bu metaforik dil, Güleryüz'ün sanatsal pratiğinde insan ile doğa/hayvan arasındaki sınırların muğlaklaştığı yapıtlarında da açıkça görülmektedir. Nitekim Uysal, bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> "Mehmet Güleryüz'ün desenlerinde ve resimlerinde en ilkelinden günümüz kozmopolit şehirlisine kadar insanın doğasıyla ve türlü ruh halleriyle karşılaşılmaktadır. Daha doğrusu çağdaş insanın gizlediği ilkelliğini dışa vurmaktadır. Kimi betimlemelerinde insanlar hayvanlara dönüşmekte, hayvanlara insana özgü ifadeler içerisinde rastlanabilmektedir. Doğayı çok yönlü bir bakışla incelemekte, çoğunlukla göz ardı edilenleri, yüzleşmekten kaçınılanları ortaya koymaktadır. Mehmet Güleryüz desenin ve resmin plastik problemlerinin yanında kendisiyle meselesi olduğunu ve sürekli kendisiyle hesaplaştığını ifade etmektedir. En ilkel ve vahşi halleri resmederken başta kendisi olmak üzere insanlığın yüzüne bir ayna tutmaktadır. Bu ayna görülmek istenmemesiyle bilinçli olarak görünmez hale getirileni görünür kılmaktadır."[66]

Mehmet Güleryüz'ün "Kendim" adlı eseri, oto-portre geleneği içinde nadir görülen bir biçimsellik ve içerikle dikkate değerdir. Bu eser, Güleryüz'ün kendisini bir kapibara olarak ele almasıyla öne çıkar ve diğer oto-portrelerinden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Sanatçının eserlerinde hayvan figürlerinin önemli bir rol oynadığı açıktır. Bu figürler, çağdaş insanın psikolojisini ve davranışlarını ele almak için kullanılmaktadır. Sanatçı bunu bazen eleştirel bir bakış açısıyla, bazen de ironik bir yaklaşımla gerçekleştirir. Ancak dikkati çeken nokta, sanatçının toplum üzerine yaptığı eleştiriyi, kendi kişiliği ve varoluşuyla ilişkilendirerek kendisine de yönlendirmesidir.

Sanatçının tür özelliklerini ve biçimi değersizleştirmesinin sonucu olarak karşılaştığımız portre, toplumsal yapı içerisinde kavgaların, çatışmaların ve yoğun sorgulamaların yansımasına dönüşmüştür.

Sonuç

Mehmet Güleryüz'ün sanat pratiğinde başkalaşmış hayvan imgelerinin incelendiği bu çalışma, Çağdaş Türk resim sanatında figüratif dışa vurumculuğun sınırlarını zorlayan Güleryüz'ün özgün bir ifade biçimini ortaya koymuştur. Sanatçının eserlerinde hayvan bedenlerine yaptığı radikal müdahaleler, yalnızca biçimsel bir deneyim olmanın ötesinde, insanın doğa ve toplumla olan karmaşık ilişkisini sorgulayan derinlikli bir eleştirel dil olarak karşımıza çıkmaktadır.

Güleryüz'ün başkalaşmış hayvan imgeleri, öncelikle toplumsal eleştirinin güçlü bir aracı olarak işlev görmektedir. Sanatçının, Titian'ın eserine gönderme yaptığı "Marsias'a Saygı" serisinde olduğu gibi, yapıtlarda hayvan bedenlerine uygulanan şiddet eylemleri insanın doğaya ve kendi türüne yönelik tahakküm arzusunun metaforik birer yansımasıdır. Bu imgeler, insanın "hayvanlaşan" yönünü grotesk bir üslupla ortaya koyarak modern çağın etik çıkmazlarını görünür kılmaktadır. Özellikle derisi yüzülen hibrit figürler, yalnızca mitolojik bir referans değil, aynı zamanda günümüz toplumunda süregelen şiddet pratiklerinin estetize edilmiş bir eleştirisidir.

Çalışmanın önemli bulgularından biri de Güleryüz'ün hayvan imgelerini kimlik politikaları bağlamında kullanış biçimidir. Derrida'nın "öteki" kavramı ışığında değerlendirildiğinde, sanatçının eserlerindeki hayvan figürleri, insanın bastırılmış karanlık yönlerinin bir yansıması olarak okunabilir. Kendim adlı oto-portresinde kapibara kılığına bürünmesi, sanatçının bile kendi eleştiri odağına dâhil olduğunu göstermekte ve bu durum, insan-hayvan ikiliğini istikrarsızlaştırarak kimliğin performatif doğasını vurgulamaktadır. Güleryüz'ün bu yaklaşımı, geleneksel özne-nesne ayrımını sorgulayan post-hümanist bir sanat anlayışına işaret etmektedir.

Biçimsel açıdan bakıldığında, Güleryüz'ün anatomik deformasyonları, sanat tarihindeki hümanist idealizmi bilinçli olarak yıkmaktadır. "Çadır Tiyatrosu," "Kuzu ve Çıplak" gibi eserlerde görülen insan-hayvan melez figürler, Rönesans'tan beri süregelen "Vitruvius Adamı" idealini reddederek marjinalleştirilmiş

[66] Uysal, "Komet ve Mehmet Güleryüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekân Yorumları," 94.

bedenlere alan açmaktadır. Sanatçının bu radikal üslup tercihi, yalnızca estetik bir kaygı değil, aynı zamanda normatif beden politikalarına yönelik güçlü bir itirazdır.

Çalışmada öne çıkan bir diğer önemli bulgu ise Güleryüz'ün hayvan imgelerini estetik nesneleştirmenin ötesinde bir konuma yerleştirmesidir. Güleryüz'ün eserlerindeki hayvanlar, salt sembolik araçlar olmanın ötesinde, kendi öznellikleri olan varlıklar olarak temsil edilir. Sanatçının başkalaşmış hayvan imgeleri, yalnızca bireysel bir üslup tercihi değil, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecindeki toplumsal çelişkilerin görsel bir yorumudur. Özellikle 1960 sonrası Türkiye'sinin hızlı toplumsal dönüşümünün sanatçı üzerindeki etkileri, eserlerindeki grotesk üslubun temel dinamiğini oluşturmaktadır.

Mehmet Güleryüz'ün başkalaşmış hayvan imgeleri üzerine yapılan bu çalışma, sanatçının yalnızca toplumsal çelişkileri değil, insanlığın evrensel varoluş krizine dair güçlü bir görsel manifesto sunduğunu ortaya koymaktadır. Güleryüz, izleyiciyi rahatsız eden bu figürlerle, "insan" olmanın bedelini ve bedenin politik kodlarını sorgulamaktadır. Bu çalışmanın Güleryüz'ün sanatını hayvan çalışmaları ve eleştirel teori perspektifinden okumanın önünü açacağı ve çağdaş sanatta yeni yorum imkânları sunacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interests to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Halit Yabalak (Doç Dr.)
[1] Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Van, Türkiye
0000-0002-5723-8373 halityabalak@yyu.edu.tr

Behçet Güleryüz (Dr. Öğr. Üyesi)
[2] Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-9917-7014 behcetguleryuz@halic.edu.tr

Kaynakça | References

Apesos, Anthony. "Titian's Flaying of Marsyas: ColoritoTriumphant." *Artibus et Historiae* 77/ 39 (2018): 111–143.

Art Sy. "Mehmet Güleryüz." Erişim 14 Haziran 2025. https://www.artsy.net/artwork/mehmetguleryuz-homage-to-titians-marsyas.

Barthes, Roland. *Göstergebilim İlkeleri*. Çev. Berke Vardar ve Mehmet Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı. 1979.

Barthes, Roland. *Çağdaş Söylenler*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

"Başkalaşım." *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, 274.

Best, Steven ve Douglas Kellner. *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Beydiz, Mustafa Gürbüz. *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2016.

Bies, Jean. *Şamanizm ve Edebiyat, Din ve Fenomoloji*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2000.

Blanchard, Pascal. "Vahşinin İcadı." Çev. Ali Artun. e-skop. 26 Temmuz 2016. Erişim 26 Mayıs 2025. https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-vahsinin-icadi/3011.

Boeckl, Christine M. *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. Kirksville, MO: Truman Devlet Üniversitesi Yayınları, 2000.

Bostancı, Meral. "John Heartfield'ın "Başkalaşım" Adlı Fotomontajında Yer Alan Metaforik Yapılanma Üzerine Göstergebilimsel Çözümlemeler." *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 20 (2018): 75-86.

Braidotti, Rosi. *İnsan Sonrası*. Çev. Öznur Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.

Burton, Graeme. *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş.* Çev. Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayıncılık, 2008.

Büyüköztürk, Şener, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgün, Şirin Karadeniz ve Funda Demirel. "Örnekleme Yöntemleri." *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem, 2012, 82-102.

Campbell, Joseph. *The Mythic Image*. Princeton: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1988.

Çakıcı, Sena. "Mehmet Güleryüz'ün Ustalığa Başkaldırısı." Saatolog. Erişim 18 Mayıs 2025. https://saatolog.com.tr/roportaj/mehmet-guleryuzun-ustaliga-baskaldirisi.

Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1987.

Derrida, Jacques. *Göstergebilim ve Gramatoloji: Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi.* Çev. Tülin Akşin. İstanbul: AFA Yayıncılık, 1994.

Direk, Zeynep. "Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki." *Cogito* 80 (2015): 243-274.

Donovan, Josephine. "Aestheticizing Animal Cruelty." *College Literatur* 38/4 (2011): 202-217.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

Fischer, Luke. "Animalising Art: Rainer Maria Rilke and Franz Marc." *AJE: Australasian Journal of Ecocriticism and Cultural Ecology* 3 (2013/14), 45–60.

Gombrich, H. Ernst. *Sanatın Öyküsü*. Çev. Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Guattari, Felix ve Deleuze, Gilles. *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla.* Çev. Emre Sünter. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2023.

Gücüko, Hülya. "1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleryüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi." Yüksek Lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2017.

Gücüko, Hülya ve Fatih Başbuğ. "1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleryüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi." *idil* 88 (2021): 1725–1735. doi: 10.7816/idil-10-88-02.

Güldüğüme Bakma: Mehmet Güleryüz Kitabı. Söyleşen Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

Hitchcock, Louise A. *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat.* Çev. Seda Pekşen İstanbul: İletişim, 2013.

İpşiroğlu, Mazhar Şevket. *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları, 1985.

Kantarcı, N. Can. *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif.* İstanbul: İstanbul Modern, 2015.

Kut, Günay. "Acâibü'l-Mahlûkat." *TDV İslam Ansiklopedisi.* 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 315-317.

McLean, Matthew. "Goya: What Happens to Our Bodies." Frieze. 30 Eylül 2015. Erişim 3 Haziran 2025. https://www.frieze.com/article/goya-what-happens-our-bodies.

Megill, Allan. *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Çev. Tuncay Birkan. Ankara: Ayraç Yayınevi, 2008.

Nochlin, Linda. "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Ed. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Okcu, Cüneyt." Psikodinamik Yönelimli Sanat Terapisi." *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi* 5/10 (2022): 31- 41. https://izlik.org/JA96JK46NG.

Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2011.

Perkins, David. *Romanticism and Animal Rights*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2003.

Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi, 2005.

Rona, Zeynep. "Hayvan Üslubu." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1997.

Russ, Jacqueline. *Avrupa Düşüncesinin Serüveni*. Çev. Özcan Doğan. Ankara: Doğubatı Yayınları, 2011.

Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer: the Devil in the Middle Age.* Londra: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1986.

Russell, Nerissa. *Social Zooarchaeology: Humans and Animals in Prehistory*. Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2011.

Sadakaoğlu, Mustafa C. "Reklam Estetiği ve Mit Üretimi Açısından "Marlboro Man" ve "Marlboro Country" Reklam İmgelerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi." *Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi* 4/1 (2008): 25–44. https://izlik.org/JA87LT92ZS.

Sak, Ramazan, İkbal Tuba Şahin Sak, Çağla Öneren Şendil, Eşref Nas. "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi." *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi* 4/1 (2021): 227-256. Erişim Mayıs 2025. https://doi.org/10.33400/kuje.843306.

Schmidt, Klaus. *Göbekli Tepe*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007.

Sezer, Emrah. "Başkalaşmış Hayvan Resimleri." Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014.

Siddiq, Abu Bakar ve Ahsan Habib. "Antropoloji'de Ortaya Çıkan Çok-Disiplinli Güçlü Bir Alt Bilim: Antrozooloji." *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi* 2/1 (2017): 22-35. https://izlik.org/JA29ZN93DT.

Simons, John. *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. New York: Palgrave, 2002.

Şahin Özyıldırım, Seda. "Psikanaliz Aynasından Hayvan." İstanbul Psikanaliz Derneği. Erişim 28 Mayıs 2025. https://www.istanbulpsikanalizdernegi.com/yayinlar/psikanaliz-yazilari/psikanaliz-aynasinda-hayvan.

Tuğlacı, Pars. "Zeofili." *Tıp Sözlüğü (*İngilizce-Türkçe*).* İstanbul: Pars Yayınları, 1987, 6.

Tunalı, İsmail. *B. Croce Estetik'ine Giriş*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973.

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap, 2014.

Turan, Güven. *Kırk yıl Desen, Mehmet Güleryüz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Turan, Mehmet Sıddık. "Sanatta Yıkıcı Mizahın Delilik ve Gülme Anlatımı." *Journal of Arts* 4/3 (2021): 153-166. doi10.31566/ARTS.4.3.03.

Türk, Ayşegül. "Yoksul Sanatta Malzemenin Değişen Anlamları ve Canlı Hayvan Kullanımı." *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* 9/57 (2021): 313-3321. doi: 10.7816/ulakbilge-09-57-13.

Uysal, Emrah. "Komet ve Mehmet Güleryüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekân Yorumları." Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009.

Zat, Erdir. "Tam O "An"ın Resmi." *Nokta* 4 Aralık 1998, 94-95.

Zeytinoğlu, Emre. "Felsefenin "İnsan Nedir?" Sorusuna Yanıtı." *Genç Sanat Dergisi* 203 (2012): 44-49.

Ziss, Avner. *Estetik-Gerçeği Sanatsal Özümsemenin Bilimi.* Çev. Yakup Şahan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016.