



JOURNAL of SOCIAL and HUMANITIES SCIENCES RESEARCH (JSHSR)

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Received/Makale Gelis 16.08.2022
Published /Yayınlanma 31.10.2022
Article Type/Makale Türü Research Article

Citation/Alıntı: Altınsoy, S. & Yayan, G.H. (2022). Mehmet Güleriyüz'ün eserlerinde sosyo-kültürel yansımalar. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(88), 2053-2074.
<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.3272>



Sibel ALTINSOY

<https://orcid.org/0000-0002-5926-5041>

Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara / TÜRKİYE



Doç. Dr. Gonca Hülya YAYAN

<https://orcid.org/0000-0002-2915-3137>

Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara / TÜRKİYE

MEHMET GÜLERİYÜZ'ÜN ESERLERİNDE SOSYO-KÜLTÜREL YANSIMALAR

SOCIO-CULTURAL REFLECTIONS IN THE WORKS OF MEHMET GÜLERİYÜZ

Issue/Sayı: 88

Volume/Cilt: 9

jshsr.org

ISSN: 2459-1149

ÖZET

Hayat döngüsü içinde bir kere durup etrafınıza baktığınız veya düşündüğünüzde bu kısır döngü içinde mücadele eden insanları ve içlerindeki duygu fırtınalarını algılayabildiğiniz ölçüde görebilir veya anlayabilirsiniz. Eğer sanatın herhangi bir dalı ile de ilgiliyseniz yeteneklerinizle gördüklerinizi yaşadığınız tüm deneyimlerin başkaları tarafından görülebilmesi, algılanabilir olması yanında bu yaşananlardan ders çıkarılmış olabileceğini de arzu edersiniz. Bu tecrübeleri, hayatın olumlu veya olumsuz yönlerini kişiye göre değişen noktalarda etkilerini ya da sadece duygularınızı ortaya koyabilmek adına eserlerinize yansıta bilirsiniz. Yansıtma güdüsüyle bazen dolup taşar bazen de dinginleşerek çeşitli birikimlerde yaparsınız. Bu süreçte, çevreniz, ilgi alanlarınız, okuduğunuz kitaplar, yaşadığınız inişli çıkışlı tecrübeler ile yeri geldiğinde hayatın kontrolünü kaybettiğinizde bu akışın içinde amacınıza ulaşmak için tüm çaba ve gayeleriniz söz konusu olmaktadır. Bu yönüyle Makaleye konu olan Mehmet Güleriyüz de hayat döngüsü içinde bu süreçleri, yaşanmışlıkları eserlerine nasıl yansıttı? Resimlerine etkisi nasıl oldu? gibi sorularının cevabını arama gayreti içinde olunarak nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama ile eser incelemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Teatral, mekân, kadın, erkek, yeni dışavurumculuk, Mehmet Güleriyüz.

ABSTRACT

Once in the cycle of life, when you stop and look around or think, you can see or understand the people struggling in this vicious circle and the storms of emotions within them to the extent that you can perceive them. If you are also interested in any branch of art, you wish that all the experiences you have experienced with your talents can be seen and perceived by others, as well as those lessons that can be learned from these experiences. You can reflect these experiences on your works in order to reveal the positive or negative aspects of life at different points depending on the person, or just to reveal your feelings. Sometimes you overflow with the instinct of reflection, and sometimes you make various savings by calming down. In this process, your environment, your interests, the books you read, the ups and downs you live in when you lose control of your life, and all your goals that you strive to reach your goal in this flow come into question. In this respect, while looking for the responses to questions such as how did Mehmet

Güleriyüz, who is the subject of this article, reflect these processes and experiences in the life cycle in his works?, how did it affect his paintings? literature review, which is one of the qualitative research methods, was used.

Keywords: Theatrical, place, woman, man, new expressionism, Mehmet Güleriyüz.

1. GİRİŞ

Sanat dallarının birbiri ile etkileşim içerisinde olması, sanatçıların alanları farklı olsa da yapılan eserin birbirlerini etkilemesine imkân tanımaktadır. Bu etkileşimler, ortaya çıkan eserlerin daha zengin içeriklere sahip olmasını sağlamaktadır. Resim ve tiyatrodaki birbirini etkileyen sanat alanları içerisinde yer almaktadır. Tiyatro sahnesi, yaşanan olayların oyuncular tarafından kurgulandığı bir mekan olup dekoratör, yönetmen ve oyuncularla izleyicilerine daha etkili bir sunum ortamı sağlar. Resim unsurlarının bulunduğu sahne dekorları da iletilmek istenen mesajın seyirciye ulaşmasını destekleyen araçlardır. Resim yüzeyindeki form, çizgi ve renklerle yaşamdan yansımalar izleyiciye sunulurken, sahne dekoru ve sergilenen tiyatro oyunu da yaşamın parçası olarak şekillenip izleyiciyi de içine alır Resim ve tiyatrodaki birbiri ile bu uyumlu iletişimi eserin izleyicideki etkisini artırır (Nakilcioğlu, 2019, s. 30-31).

Teatral alan dış-ıç mekân, açık-kapalı alan olarak farklılaşırken kişilerin abartılı ve yapmacık şekilde davranışları ile çok daha fazla duygusal ya da dramatik anlamları içermektedir. Diğer bir bakış açısıyla teatral alan ezilenler ve egemenlerin mücadelesinin şekillenerek ortaya koyulduğu mekanlardır. (Altun, 2012, s.28). İnsanların, davranışlarını, jestlerini, karakterin özelliklerini çözümleyip resimde figürün bu özelliklerini nasıl yansıtacağı konusundaki arayış süreci olarak tanımlanmaktadır (Uysal, 2009, s.88). Bu tiyatro deneyimi ile sanki bir hikâye anlatılıyormuş gibi izleyiciye teatral bir sahneyle resimlerin sunulmasıdır. Teatral resimler ile izleyici de bu oyunun, hikâyenin bir parçası gibi o anı derinden yaşayıp hisseder. Kadın ve erkekte oluşan izleyiciler sanatın her alanında hem gözlemci hem de eser ile özdeşleşirken eserin bir parçası olarak kendi yerini de bulabilmektedir.

Kadın ve erkek ilişkileri tiyatro, resim, sinema gibi birçok farklı sanat disiplininin her daim konusu olmuştur. Kadın ve erkek doğduğu anda anatomik ve fizyolojik farklılıkları ile ayrılırken her toplumun yapısına göre değişiklik gösteren rollere de sahip olmuşlardır (Dökmen, 2014, s.11). Bu sebeple cinsiyet kavramı toplumsal ve kültürel beklentilere göre şekillenmektedir (Dökmen, 2014, s.20). Doğurganlık sembolü olan kadın toplumsal düzen, gelenekler, siyasi, politik vb. yapılardan etkilenerek çeşitli kompozisyonlar içerisinde yerini almıştır (Karacan, 2016, s.1088). Kadın, anne, eş, hizmet eden, gönül verilen, âşık olunan, sevgili, çalışan, işçi, dost gibi birçok rolü ile merak edilen bir varlık olmaktadır (Aydın ve Karakelle, 2019, s.477-478). Her dönemim kadın ve erkek sembolleri de toplumsal yapı ile orantılı olmuştur. Kadın kimi zaman güçlü, dayanıklı, cesur olarak kimi zamanda saflığı, duruluğu ile karşımıza çıkarmış, genellikle sessiz bir model olarak sanat içerisinde yerini almıştır. Erkek ise ondan esinlenen ve kadın sayesinde kendini ifade eden konumunda olmuştur (Aydın ve Karakelle, 2019, s.478). Her ne kadar değişen toplumlar içerisinde kadın ve erkek arasında denge kurulmaya çalışılsa da erkek iktidarının baskın gücü var olmuştur (Uluyağcı, 2001, s.38). Dolayısıyla kadının özellikle fiziksel naifliği ile çevresindeki olumsuzluklara rağmen bende varım çabasına karşın, erkeğin böyle bir ispata gerek duymadan mücadeleye önde başladığı kolaylıkla fark edilmektedir.

Biyolojik olarak kadın ile özdeşleşen annelik rolünün yanı sıra ev içi bütün sorumluluklar altında her iki cins tarafından yapabiliyor olmasına rağmen toplumsal ve kültürel yapıda kadının aslı sorumluluğu olarak görülmektedir (Tanrıvermiş, 2007, s.48).Toplumlara genel bir şekilde bakıldığında ise baba konumunda olan erkek, hep çalışan ve eve para getiren olmuştur. Bu durum değişen toplumsal süreçler içerisinde kadın ve erkek ilişkilerinin her daim sanatın içerisinde yer almasına da imkan sağlamıştır. Resim sanatı da kadın ve erkek rollerini her dönemde sosyo-kültürel özellikleri ile yansıtan önemli bir enstrüman görevi görmüştür (Topcuoğlu, 2018, s.393).

Yaşadıkları çağın tanıkları olan sanatçılarda eserlerini ortaya koyarken bir nevi dönemin arşivini de tutmuşlardır. Bunlardan birisi olan Dışavurumculuk akımı da Almanya'da soyut dışavurum akımı, Amerika'da ise yeni dışavurum akımı olarak 1980'li yılların başında çıkmıştır. Dönemin benzer sebepleri arasında ;savaşlar, ekonomik bunalımlar, toplumsal her türlü şiddet ve devletlerin vatandaşlarının yaşam şartlarını dikkate almayı gibi nedenler gelmektedir (Akalin, 2008, s.176). Bu dönemin sanatçıları da kendi toplumlarında insanların yaşadığı acı, yokluk, korku ve arzuları derinlemesine hissetmişlerdir. Dışavurumcu sanatçılar eserlerindeki figürleri uyum ve estetiklikten ziyade, dürüst olarak hayatın gerçekleri ile yüzleştirerek ifade etmişlerdir. Fakir ve ezilmiş halkın acılarını paylaşarak haklarını savunmak istemişlerdir (Gombrich, E. H., Erduran, E. & Erduran, Ö. 2019, s.564-566). Dışavurumculuk ile sanatçılar, 2. Dünya Savaşı ve toplumun yaşadığı sıkıntıları ve bu sıkıntıların ruhsal izlerini sanat ile ifade ederek tepkilerini ortaya koyma çabası içinde olmuşlardır. Dışavurumculuk, içe atılanların ve biriktirilen pek çok duygu ve düşüncenin çağlayarak akmasını

sağlamış ve sanatın farklı alanlarında şekil bulmuştur (Turani, 2004, s.573). Her sanatçının kendine özgü ifade biçimlerini olmasına rağmen biçim bozma, rengin simgesel kullanımı, yanında boyanın yoğun kullanılması, abartılı perspektif ve desen yapısı ile hep dışavurumcu sanatçıların ortak noktalarını oluşturmuştur (Antmen, 2009, s.34). Duygular ise ölçüsüz bir biçimde, kendilerine özgü yüzlerle şekillenmiştir (Turani, 2004, s.573).

Uzun süre deseni renge tercih eden Mehmet Gülyüz'de dışavurumcu bir sanatçı olarak rengin o büyüleyici şiirsel gücünü ortaya çıkararak desen etütleri sonrasında oluşan enerjisini hiç eksiltmeden tuvallerine taşımıştır. Kendi düşünce yapısını, kendi kültürü ve insanlığın kültür mirasının etkilerini çalışmalarında hissettirmiştir. Gülyüz'ün resimlerinde insan doğasının vazgeçilmez unsurlarımızdan olan iletişimlerde, kurduğu bağlar etkili olurken 1970'li yıllarda toplumda oluşmaya başlayan eleştirel bakış açıları boya ile şekillendirilmiştir. Sanatçının desenlerindeki dinamik etkiler de yaşadığı toplumun sosyal ve psikolojik durumunu ortaya koyarken oluşturulmuştur (Burunsuz, 2018, s.1316). Mehmet Gülyüz, eserlerinde şekillenen figürler ile insanlarla kurduğu iletişimin bir parçası olarak kendini ortaya koymuştur. Aslında sanatçı, eserlerinde birçok kişinin içinde yaşarken onlara doğal gelen, pek çok olumsuz alışkanlıkları normalmiş gibi algılanmasını sağlarken olaylardan biraz uzaklaşınca daha iyi anlaşılabilir farkına varılan sıkıntılı bu konuları, başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Böylece insanların kendileriyle yüzleşmelerini sağlamıştır. Bir röportajında Mehmet Gülyüz "Benim resimlerim insanı rahat ettiren resimler olmadı hiçbir zaman" derken resimlerinin "insana dokunan, soru soran ve onları kışkırtan ama alttan alta da ironisini yitirmeyen kızılacak olana acımayı da dile getiren, baskı ve zulüm yapanın zavallılığını haykıran" bir üslupta olduğunu da savunmuştur (Can, 1995, s.9).

Güneş Gazetesinde (1990) yayınlanan röportajında sorulan "Peki, siz yeni dışavurumculuk içinde kendinizi görüyor musunuz? ve Türkiye'de Yeni Ekspresyonizm nasıl" sorusuna verdiği cevapta Mehmet Gülyüz klişeci, ortalamacı, biçimci anlayışa karşı güncel sorunları, çağdaş tartışmaları, dışarıya bir üsluptan yana bir tavırla, toplumsal düzenin eleştirisine yönelik, masalsı ve fantastik imgelere karşın gerçekleri anlatan resimler" yaptığı şeklinde ifade etmiştir (Behramoğlu, 1990, s.11). Klock'a göre (1986) sanatçı eserlerinde, insan-hayvan-bitki gibi metaforları bazen tek başına bazen de iç içe geçirerek birbirleriyle olan etkileşimleri arasında bir iletişim kurarken uzatılmış veya kısaltılmış uzuvlarla insan vücudunun deformasyonlarla çizilmesi ile aslında gösterilen kaba gücün bir anlatımını yansıtmıştır. Gülyüz eserlerinde yer alan figürlerdeki bu örselenme, burkulmalar, insan ve hayvan formlarının, bitkisel formların içinde birbirlerine geçmeleri ile, yaratıkların birbirlerinden ayrılmaz bağlarının bir göstergesi durumunda olmuştur. Bu desenler, insanın karanlık, huzursuz bir iç dünyasının, çizgilerin sınırlı grafiğiyle, hüznünü, öfkesini ve başkaldırısını tekrar tekrar kâğıda döken, bir yaralanmışların resimleri ve anlatımlarıdır. Klock "benim için bunlar, sanatçının kendisini ortaya koyduğu açıklama ve itiraflardır" şeklindeki yorumlamıştır (Klock, 1986, s. 269).

Vasıf Kortun; "Mehmet Gülyüz Resimleri Apologia" başlıklı yazısında Mehmet Gülyüz'ün mekânlarını söyle tanımlamaktadır; "Gülyüz'ün resimleri tiyatrodan bir sonuca varması da dünyanın da bir tiyatro olduğunu hatırlatan, panayır ve sirk türünden konuların irdelenmesiyle açıklanabilir. Bu mekân aslında insanın kendine kapalı olduğu dış dünyadan farklılığını da vurgulamaktadır. Kısaca, sanatçının resimleri temsili ve doğaüstü olmasa da koreografik bir mekânda kurulmuş olup kurgularla çeşitli perspektifleri aynı anda taşınmaktadır" demiştir (Kortun,1988, s.86).

Algılama, algılananların köklenmesi ve işlenerek şekillendirilmesi Gülyüz resimlerinin oluşma süreci için gerekli adımlardır (Sönmezay, 2014, s. 1). İyi bir gözlemci olması ile sanatçı, eserlerini ortaya koyarken oluşan spontanlıkla karmaşalar içerisindeki insanın tüketim toplumunda gizli kalan, içtenliksiz, duyarsız, saplantılı toplumsal sorunlarını özümseyerek içinde olduğumuz güçlü duygusal fırtınaları estetik bir şekilde yansıtmıştır (Uysal, 2009, s. 85). Gülyüz, bedenini kendi varlığını oluşturan ruhunun farkına varıp ya da izleyeni olup yaşamı derinlerinde hissederken, anlamlandırmaktadır. Ayrıca çizgi-renk-leke-hacim etkisiyle eserlerinde bu farkındalıklar görselleşerek hayat bulmuştur (Sönmezay, 2014, s.50).

2. SANATÇININ ESERLERİNDE KULLANDIĞI SEMBOLİK UNSURLAR

2.1. Ağaç

Diğer dünya ile bu dünya arasında bağ kuran eleman (axis mundi), **yaşam** kaynağı olarak iki farklı anlam taşımaktadır. Kaşgarlı Mahmud'a göre Türkler Tengri(gök tanrı) adını, göze ulu bir ağaç gibi büyük görünen her şeye takmışlardır (Roux, 2011, s. 25).

Diğer bir bakış açısıyla da ağaç motifi sığınak (Oba), Ana ya da Ata varlığı ve devlet sembolü olarak üç farklı yönüyle kullanılırken, Türk kültüründe tanrı ve doğurganlık sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ağacın doğurganlık sembolü olması onu kadın figürü ile özdeşleştirmiştir (Yayan, 2014, s. 34- 35).

Hayat ağacı özellikle Orta Asya Türk mitlerinde bereketin, yaşamın en önemli ögesi ve sembolü olmuştur. Yakut Türklerine göre ilk insan bu hayat ağacından beslenmiştir. İlk insanın ağaçtan türediği inançları da yaygındır. Türeyiş anında vurgulanan ağaç ise kayın ağacıdır (Ögel, 2010, s. 96).

2.2. Anne-Kadın

Kadın sanat nesnesi veya güncel hayatta doğurganlık ve üreme simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Karacan, 2016, s.1088, Türkdoğan, 2013, s. 37). Tarihte yer alan Ana Tanrıça figürü ilk uygarlıkların ortaya çıkması ve yerleşik hayata geçilmesiyle dönüşüme uğramıştır. Erkek tanrı figürünün yanında bir süre varlığını sürdüren Ana Tanrıça ise, zaman içerisinde ikinci planda kalmıştır. Batı mitolojisinde dikkat çeken iki kadın imgesi mevcuttur. Orta çağ Avrupa'sının kutsal anne Meryem Anası üst sınıf kadınları, tövbekar Maria Magdalena ise cehennemde cezalandırılacak olan çıplaklık ve günahkârlıkla özdeşleştirilen çıplak kadın imgesi olmuştur (Papila, 2009, s. 176). Tarihsel dönemler içerisinde figürler çıplak, yarı çıplak, giyinmiş şekilde görselleştirilmiştir. Özellikle kadın figürünün çıplak veya yarı çıplak resimlenmesi erotizm ve cinselliği ön plana çıkarmıştır. Çıplaklık zaman içerisinde duyguların ve ifade biçiminin değişmesiyle renk, ışık-gölge, oran-orantı gibi özellikler ile farklı boyutlara taşınmıştır. Bazı toplumlarda kadının çıplaklığı estetik, zarafet gibi kavramlarla da bütünleşmiştir (Düz ve Özdemir, 2021, s.387). Tarihin her döneminde cinsel kimlik ve toplumsal düzen toplumun içinde bulunduğu siyasi, ekonomik, politik, dini yapılarının etkisi altında kalmıştır. Doğurganlık sembolü olan kadın toplumsal düzen, gelenekler, siyasi, politik vb. yapılardan etkilenerek çeşitli kompozisyon içerisinde yerini almıştır (Karacan, 2016, s.1088). Güleryüz'e göre kadın bizi doğuran bizim aşkımız olan insandır (Dolmacı, 2004, s.3)

Türkdoğan'a göre "çocuk doğuran kadın" ifadesi ile annelik tanımlanırken çocuğun varlığı ile kadın figürü sosyolojik, fizyolojik ve duygusal bir bütünle değişmekte olup, ruhsal yapısı ve çevresi ile de ilişkisi bambaşka bir yöne çevrilmektedir (Türkdoğan, 2013, s. 37). Gelenek, yasa ve toplumsal yapıyla birlikte gelişen ve değişen rollerle bu figürler; kadın, erkek, zenci, işçi, patron gibi farklı toplumsal sınıflara göre mekân kavramı da ev içi-dışı, tarla, fabrika vb. şekilde boyut kazanarak değişmiştir. Kadın ve erkek rolleri de bu kavramlara göre anlamlar kazanmıştır. Kadının bedensel farklılıkları doğrultusunda kadına tanınan mekân genellikle ev içi olarak karşımıza çıkmaktadır (Karacan, 2016, s. 1083; Çelebi, 1990, s. 9).

2.3. At

Türklerde efsane, destan ve hikâyelerde yer alan at, sahibinin en yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı olarak görülmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 141; Roux, 2011, s. 35). Savaşlardaki katkıları sebebiyle de kuvvet ve gücün sembolüdür. At sürüleri ise varlıkla ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2002, s. 141). Türklerde gök tanrı için Kurban hayvanı olarak da görülmektedir (Roux, 2011, s. 35). Türkler ile Moğolların Şamanizm inancına göre at gökten inmiştir. Yakutların inancına göre de kahramanların atları güneş aleminden gelmiştir (Erdoğan, 2007, s.141).

2.4. Beden

Toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde en çok irdelenen konu bedendir. Özellikle kadın bedeninin seyirlik bir obje olması bazen de tamamen tersi yapılarak, tabulaştırılırken, farklı cinsel kimliklerin bedensel farklılıkları ve farklı ihtiyaçlarından dolayı da hem irdelenen ve özgür kılınması gereken bir konu olarak, hem de bu farklılıkların meşruluğu yanında, mahremiyetinin korunması adına, kapalı bir konuyu da oluşturur (Karacan, 2016, s.1082). Beden bizi hayatta tutan yapı olmanın dışında birçok toplumsal manayı da içinde barındırmaktadır.

2.5. Çanta

Para ve başka birçok eşyayı taşımak için çanta kullanılmaktadır. Farsçada "tançe" sözcüğünden türemiştir. Kese, torba anlamına gelmektedir (Laçinkaya, 2019, s.4). Hollanda'da ise "chatelaine" kelimesinden gelmiş olabileceğini belirtmiştir. Chatelaine, kadınların alet ve eşyalarını taşıdıkları bel zinciri anlamına gelmektedir (Yorulmaz, 2018, s.15). Diğer bir deyişle çanta, ihtiyaca göre değişen boyutta ve malzemeye üretilen, eşyaların koyulup taşınmasına yarayan aksesuardır (Çorum, 2019, s.32).

2.6. Çizgi

İki noktayı birbirine bağlayan hat olarak bilinen çizgi düz-kıvrımlı, kalın-ince, sürekli-kesik, grenli-keskin özelliklere sahiptir. Çizgiler oluşturduğu dokuya, buldukları yere göre anlamları farklılaşmaktadır (Becer, 2009. S. 56).

Düz çizgi kalp grafiğinde ölümü sembolize ederken, kalbin atımı anındaki hareketli çizgi ise yaşamın varlığını hatırlatmaktadır.

“Çizgi bir güçtür, bu güç bütün temel güçler gibi iş görürken; aralarında bir bağlantı kurularak, birbirine karşıt çizgilerle aynı ve birbirine karşıt yönde etkili olan birden çok gücün yaptığı etkiyi yapmaktadır (Kandinsky, 2009, s. 11). İnsan, insanlık tarihi boyunca çizgiyi farklı formları ile mutlaka ifade aracı ve iletişim içinde kullanmıştır. Bazen karşımıza dağ sembolü, yazı metni, hayat ağacı motifi, hayvan figürü gibi kültürlere göre de değişen biçimlere dönüşmüştür. Özol’un tanımlamasıyla çizgi; “plastik sanatlarda biçimin öznel ayrımını sağlayan belirleyicisi olduğu gibi psikolojik değerleri de içinde taşıyan bir dışavurum ögesidir.” Çizgi kullanımına göre hem eşyayı hem de duyguları ifade edebilmek için kullanılan bir araçtır. İletişim için kullanılan; İdeogramlar ve alfabe çizgisel tasarımlar ile oluşan araçlarıdır (Özol, 2012, s.62).

2.7. Çocuk

Genellikle masumiyeti, samimi duyguları, saflığı hatırlatmaktadır. Tarihin değişim süreci içerisinde çocuğa verilen değer değiştiği çocuk imgesinin anlamı da değişmiştir. Bazı kültürlerde bolluk ve bereketin devamlılığı için ilk doğan çocukların tanrıya ait olduğu düşüncesinden yola çıkılarak kurban edildikleri de bilinmektedir (Demirdağ, 2017, s.70). Antik dönemlerde ise çocuk kavramıyla ilgili yeterli bilgiye ulaşılamamıştır (Postman, 1995, s.8)

Orta Çağ’da ise çocuk ölümlerinin fazla olması sebebiyle bağ kurmak ve sevgi beslemek az rastlanan bir durumdur. Rönesans ile birlikte insanın merkeze alınması ve soyun devamlılığı için çocuk imgesi gereken değeri görmüştür (Atlı, 2016, s. 64).

Postman, “çocuklar göremeyeceğimiz bir zamana gönderdiğimiz canlı mesajlardır” sözüyle gelecek için çocuğun ne kadar önemli olduğuna dikkat çekmiştir (Postman, 1995, s.7).

2.8. Erkek- Baba

Erklik “erkek”, “eril” anlamına gelen er sözcüğünden oluşmaktadır. Erk “erkeklik”, “kahramanlık”, “güç” anlamına gelmektedir. “Erkek, kahraman olma özelliğine sahip kişi” (Roux, 2011, s.69) olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapitalizm koşullarında, bütün kadınlar toplumsal açıdan ev kadını (**bütün erkekler de eve ekmek getiren kişi**) olarak tanımlanır. Sürekli değişen tarihsel süreç içerisinde kadına ve erkeğe yüklenen roller değişmektedir (Mies, 2011, s. 117).

2.9. Deniz/ Su

Ucu bucağı belli olmayan bir su kütlesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Deniz dünya mitolojilerinin çoğunda yaradılıştan önce var olmaktadır. Dünyanın her yerini kaplamaktadır (Ögel, 2010, C-I, s. 467; Korkmaz, 1998: 94). Önce oluşan su diğer yaratılacak olan bütün varlıkların temelini oluşturmaktadır. Olumlu anlamlarının yanında Tufan gibi yıkım getiren anlamları da mevcuttur. Kimine göre inci gibi beyaz olan su, kinine göre ise yakut gibi kırmızıdır (Tataroğlu, 2012. s.116).

Türklerde deniz “Tengiz” sözcüğü ile ifade edilir. Küçük ırmaklar, göller ve büyük okyanuslara verilen ortak bir isimdir (Ögel, 2010, C-I, s. 468). Türklerde su bereket, koruyucu, kuvvet kaynağı olmanın yanında kahredici yönüyle de dikkat çekmektedir. Sıcak suların cehennemden, soğuk suların ise cennetten geldiğine inanılır (Erdoğan, 2007, s. 170-171). Arınma sembolü olan kutsal bir varlıktır (Korkmaz, 1998, s. 94).

Türk mitolojisinde suyun önemini vurgulanan örneklere rastlanmaktadır. Oğuz Kağan Destan’ında Oğuz Han’ın oğullarından biri adını denizden almaktadır (Erdoğan, 2007, s.171). Diğer bir mitte ise Dirse Han oğlu olsun istemektedir. Dileğinin gerçekleşmesi için kuru olan çaylara su göndererek suyun kutsal gücünü kullanmaktadır. Türkler savaşa giderken, sorunların olduğu anlarda arı su ile abdest almaktadırlar. Böylece suyun temizleyen, canlandıran gizemli gücü ile yenilenirler (Korkmaz, 1998, s. 96). Diğer bir bakış açısıyla rüyada mavi deniz görmek; sıkıntılardan kurtulmaya ve huzura işaret etmektedir (Balıkçı, 2020, s. 282). Atalarımız genellikle suyun gizli gücünden korkmuşlardır.

Savaşta düşmanı yenip denize dökmek, denizin yok edici gücünü vurgulamaktadır (Türkmen, 2013, s.18).

2.10. Dürbün

TDK (2021)'ya göre uzaktaki nesnelerin görüntülerini büyüterek, yakından görmeye yarayan objektif ve oküler adlı iki mercekten oluşan optik araç, bakaçtır.

2.11. Kurban

Mitolojik dönemdeki kurban eylemini M. Eliade şöyle açıklamıştır:

"Mitolojik dönemdeki inşa ayinlerinin altında yatan teori şuna denk gelmektedir; "Canlandırılmadığı", bir kurban verilerek ona "can" bahşedilmediği takdirde hiçbir şey süremez; inşa ayininin prototipi dünyanın kuruluşu sırasında gerçekleşen kurban kesme eylemidir. Öyle ki kimi arkaik kozmogonilerde dünya, kaosu simgeleyen bir ilk canavarın (Tiamat) veya bir kozmik devin (Ymir, Pan-Ku, Puruşa) kurban edilmesiyle bir varoluş kazanmıştır" (Eliade, 1994, s. 109-110).

Yeniden doğuşun temellerinin atılması gibidir. Kurban vermek bir varlığa duyulan hayranlık, şükran, gönül alma, pazarlık (adak) ve kefarete gibi duyguları dile getirmek için başvurulan bir yoldur (Bekki, 1996, s. 10).

Kurban kesme eylemi, Mezopotamya, Anadolu, Mısır, Hint, Çin, İran ve İbrani dinlerinde ve daha eski inanışlarda yılın belli aylarında kurban sunma, bayram yapma geleneği olarak görülmektedir. Bunlar içerisinde en çok yer edinen Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'i kurban edışıdır. Bu süreç eski Samilerde dinsel amaçlı olmasına rağmen anane haline gelmiş olan yeni doğmuş bebeklerin kurban edilişlerine biçim olarak benzerlik gösterse de Hz. İsmail'in kurban edilişi Allah'a koşulsuz imanı temsil etmektedir (Bekki,1996, s. 3).

Eski Türklerde Tengri yani Gök Tanrı için sunulan kurban vermek önemli kült bir eylemdir (Roux, 2011, s. 88). Kurban vermek insanların sahip oldukları varlıkla orantılı olarak değişmektedir. Elleriindeki en değerli şeyleri insanlar kurban olarak sunmuşlardı. Göçebe topluluklarda olduğu gibi Türklerinde en önemli varlıklarından biri attır. Savaş ve barış dönemlerinde, taşımada, etinden, sütünden yararlanılmakta olan at Tanrı'ya sunulacak en değerli varlık olmuştur (Bekki,1996, s. 13).

Brahmanlarda verilen her kurban yeniden yaratılışı temsil etmiştir. Kurban sunağı sanki dünya yeniden yaratılıyormuş düşüncesi ile şekil bulmuştur. Sunağın yapıldığı kil yeryüzünü, içerisine dökülen su ilk suyu, yan duvarlar ise atmosferi sembolize etmiştir. Bunun yanında kurban verme eyleminin amacı ise yaratılıştan önce olan birlik ve bütünlüğü tekrar kurmak olmuştur (Eliade,1994, s. 82-83).

Canlı hayvanları keserek verilen kurbanların yanında bir de değerli olan cansız varlıklarla verilen kurbanlar da söz konusudur (Erdoğan, 2007, s. 187). Türk toplumlarında dileklerin kabulü için verilen "saçı"(libation) cansız kurbanlara verilen isim olup süt, kıymız, yağ ve bulgurla karıştırılmış süt, göçebe Türk toplumlarında "saçı" olarak kullanılan malzemelere örnek teşkil etmiştir (Bekki, 1996, s.15).

2.12. Köpek

Çatalbaş'a (2011, s. 54) göre Budizm'in yeniden doğuş inancında günahkâr insanlar üçüncü kez dünyaya köpek olarak gelmektedirler. Eski Hint mitolojisinde kötü talihi vurgulayan köpek ise aynı zamanda ölümler diyarının muhafızdır. Köpek, Türklerde genellikle kurdun karşısında koyunun konumuna benzer bir işlev üstlenmiştir. Güçlü şamanlar kurt, kartal gibi hayvanlar ile kendini özdeşleştirirken, zayıf şamanlar ise köpek şeklinde karşımıza çıkmıştır. Diğer bir bakış açısı da ayinler sırasında yer altına inerken köpeğin kullanılmasıdır. Olumsuz anlamları ile dikkat çeken köpek, hem cenaze törenlerinde kurban olarak yerini almış hem de Türk kozmolojisinde ölümü sembolize etmiştir (Çoruhlu, 2002, s.154).

2.13. Maymun

Maymun iştahlı yani hevesi çabuk geçen anlamında kullanılması yanında, görmedim-duymadım-bilmiyorum anlamlarını karşılayan üç maymun ifadesi ile de karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir bakış açısıyla Girit sanatında da kullanılan mavi renkli maymun figürü cesareti vurgulamaktadır (Yıldırım, 2020, s.1).

Hint mitolojisinin ve kültürünün önemli sembollerinden olan maymun, Türk inançlarında yaygın bir şekilde yer almamaktadır. Budist olan Türklerde görülmektedir. 12 Hayvanlı Türk Takvimi'nde yıl sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet'ten sonra maymunun sembolik anlamları genel olarak kaybolmuştur (Çoruhlu, 2002, s.180-182). "Güvenme zenginliğine, bicin vardır önünde!" atasözünde bicin maymun yılı anlamına gelmektedir. Atasözünde de vurgulandığı gibi soğuk ve kuraklık yüzünden zor geçen Maymun yılına dikkat çekilmektedir. Maymun yılında doğan erkeklerin ileri görüşlü, sokulgan, biraz kurnaz, hemen öfkelenen, güçlü karakterler olarak, kadınların ise çeviklikleri ile ön plana çıktıkları bilinmektedir (Biray, 2009, s. 676).

2.14. Merdiven

Merdiven, genellikle mitolojide yer ve gök arasında bağlantıyı sağlayan basamak olarak karşımıza çıkmaktadır. Babil mitolojisinde etrafı su kaplı olan yeryüzünün kenarından yeraltına merdiven ile inilirdi. Sümerlerde ve Babillerde yeraltına gömülen ölümler ile yerüstündeki canlılar arasındaki bağlantıyı merdiven sağlar. Japon mitolojisinde cennetin yüzen köprüsü ile bağlantı sağlamaktadır. Diğer bir deyişle de yükselerek hakikate ulaşmayı sağlayan araçtır (Sümer, 2018, s.259-259).

Günümüzde bulunduğu iş ortamında bireyin diğer çalışanlara göre daha hızlı yükselişi "cam yürüyen merdiven" tabiri ile ifade edilmektedir (Alhas, 2020, s.105)

2.15. Portre

Portre resmi tarih süreci içerisinde aileye bırakılan hatıra ve miras olarak kullanılmaktadır. Ailenin ne kadar soylu ve zengin olduğunu göstermek için en önemli amaçlardandır. Portrenin ifadesini, ruh halini ve karakteristik özelliklerini bir ressam ne kadar iyi yansıtırsa o kadar iyi kazanmıştır (Leppert, 2009, s.211).

Portre resmi kişinin anını, o anda hissettiklerini, kim olduğunu sonsuza kadar varlığını sürdüreceği şekilde somutlaştırarak gelecek nesillere aktarmak amacıyla ortaya çıkmıştır (Ertan & Sansarcı, 2016, s. 67-68). Dilmaç ve Akalan (2018, s.180) portreyi şöyle vurgulamıştır:

"Bireyin kimliğini tanımlamamıza yardımcı olan, onu diğer insanlardan ayıran, sanatçısının duygu ve düşüncelerini de yansıtabilen sanat yapıtlarıdır." tanımı ile dikkat çekmektedir. Edebiyat, resim, fotoğraf, heykel, tiyatro, sinema gibi birçok sanat dalında portre duygu aktarımını kayda almak için kullanılan oldukça etkili bir parçadır"

Tayfun Ernur'un (2012, s. 1) yüksek lisans tez çalışmasında belirttiği gibi: "İnsan yüzüne bireysel bir önem veren portre; duygu, düşünce ve tutkuların dışı vurulduğu bir sanat konusudur."

2.16. Toplumsal Cinsiyet

Saraç'ın aktardığına göre cinsiyet kavramı biyolojik olarak kadın ve erkek kavramlarını belirtmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı ise kültürel yapı içerisinde kadın ve erkeğe yüklenen rolleri ortaya koyulmuştur. Kız çocuğundan kadınsı (feminen) ve erkek çocuğundan erkeksi (maskülen) davranışlar beklenmektedir (Saraç, 2013, s.27). Her bireyin anne karnından itibaren başlayarak bütün gelişim süreçlerinde içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortam onun toplumsal cinsiyet rollerini benimsemesini sağlamaktadır. Bu roller o kadar kökleşmişlerdir ki değiştirmek veya dönüştürmekte o kadar zor olmaktadır.

Fizyolojik farklılıklara sahip eril-dişil özelliklere sahip bireyler, bu özellikleriyle toplumun onlar için hazırladığı ve konumlarını belirleyen toplumsal cinsiyet kavramlarına dönüşmektedir. Toplumun bireylerden beklediği davranışları yeri ve zamanı geldiğinde yapması da beklenmektedir (Caner, 2004, s.40). Bireyin kadın veya erkek olması toplumun ona hazırladığı roller için önemli bir basamaktır (Savran, 2004, s. 234).

2.17. Yunus

Mitolojik efsanelerde geçen balık sembolü, İncil'de Yunus peygamberi yutan balık olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe bu balık "yunus balığı" ile temsil edilmiştir (Boratav, 2012, s. 38). Kabakçılı'nın İbn Arabi'den aktardığına göre Yunus peygamber, eksikleri olan, beden ile perdelenen, azgınlıkların olduğu yere gönderilen **kalbe** benzer. Bursevi de Te'vilat'ün-Necmiyye'den aktarılan Hz. **Yunus** ile ilgili diğer bir yorumda ise dünya denizine gönderilen **ruh** nefis balığı tarafından, nefis balığı da beden balığı tarafından yutulmuştur. Ruh dünyadaki kötülükler ve tehlikelerin arasında kalmıştır. Bu tehlikelerden kurtulmak zordur. İlahi güce Allah'a sığınan Hz. Yunus'a onu yutan balık

zarar vermediği gibi, ruhuna da nefis dokunmamıştır (Kabakçılı, 2011, s.378-379). Yunus sembolü diğer bir bakış açısından bereket, refah ve bolluk timsali olmakla birlikte evlilikte de mutluluk ve üremeyi de işaret etmektedir (Çoruhlu, 2002, s.144).

2.18. Yön

Diğer bir bakış açısıyla yön kavramı mimari yapılarda, şehirlerin kuruluşunda da karşımıza çıkmaktadır. Dört ana yön olarak vurgulanan bu sistem merkezden hareketle çevreye dağılım göstermektedir. Merkezîyetçi anlayışıyla mutlak hâkimiyete öne çıkarmaktadır. Dört ana yönün merkezinde olduğu varsayılan, kutsal olarak kabul edilen “Dünya Ağacı”nın oluşturduğu sistemden yola çıkılarak saray gibi yönetim binaları şehirlerin merkezine inşa edilmiştir. Doğusu, batısı, kuzeyi, güneyi bütün olarak merkez yönetime bağlılığı vurgulanmaktadır (Çerezci, 2020, s. 6)..

2.19. Zenci

Karakteri, fiziksel ve ruhsal yapısıyla birbirinden farklı özelliklerle dünyaya gelen insan, kendi kimliği, grup kimliği, etnik kökeni, medeniyet kimliği gibi onu diğerlerinden ayıran özelliklere sahiptir. Bizleri diğerlerinden ayıran farklılıklar bütünü tamamlarken, bakış açısına göre sorun olarak da görülmektedir. Ötekileştirilmiş karşı olan bakış açısı, yargılar, önyargılar onu bir tehdit ve sorun haline getirmektedir. Bu algı çerçevesinde **zenci** kelimesinin Türkçede kullanım anlamı bazen ötekileştirilerek aşağılanan ve ayrımcılığa uğramış, insana yakışmayan davranışlara maruz kalan bir topluma dikkat çekmektedir (Abdulahakimoğulları, 2020, s. 1). Türkçede genellikle “zenci” siyah tenli olan bireyler için kullanılmaktadır (Öztin, 2021, s. 44). TDK 'da “zenci” kelimesinin tanımının; siyah ırktan olan kimse, siyahi olarak karşımıza çıkması sözcüğün Türk toplumunda olumsuz anlam taşımadığını da göstermektedir (<https://sozluk.gov.tr/>).

3. SANATÇININ ESERLERİNDE KULLANDIĞI RENKLER ve ANLAMLARI

3.1. Renk Tonunun Sıcaklığı ve Soğukluğu

Rengin sıcaklığı, sarıya eğilimi; rengin soğukluğu ise maviye eğilim göstermektedir. Rengin temel yapısını korumasının yanında içerisinde bulunan mavi ve sarının etkisiyle farklılaşmaktadır (Kandinsky, 2009, s.66). Dengeli ve yerinde kullanılan sıcak renkler kişiyi **uyarır ve neşelendirir**, fazla kullanılan sıcak renkler ise şiddete yönlendirebilir. **Yatıştırıcı ve dinlendirici** olarak bilinen **soğuk renkler** fazla kullanıldıklarında iç daraltıcı hatta moral bozucu bir etki yapmaktadır.

Sıcak renklerin yoğun olduğu yüzeyler izleyiciye doğru hareket eder ve ona ulaşmaya çalışırken, sayfadan çıkıyormuş etkisi ile de önde görünmektedir. Soğuk renkler ise tam tersi bir etki yaparak, uzaklaşır ve uzaktaymış izlenimi vermiştir (Becer,2009, s.59; Kandinsky, 2009, s.66).

3.2. Beyaz

Bütün renklerin maddi olarak kendi değerlerini yitirerek yeni bir başlangıcın sesi olarak ortaya çıkmakta ve renk olmadığı da söylenmektedir. Yeniden doğuşun, varlığın temellerinin atıldığı bir o kadar da suskun, içinde hazineler saklayan, soğuk bir duvar gibi karşımızda durmaktadır (Kandinsky, 2009, s.71). Diğer bir bakış açısıyla beyaz; **masumiyet, zafer, barış, neşe, yücelik, teslimiyet, merhamet** ve ölümsüzlüğü de temsil etmektedir (Mazlum, 2011, s.130). Bu özelliklerinden dolayı saflığın, duru sevincin, arınmışlığın giysisi olmuştur (Kandinsky, 2009, s.72). Yaratıcılık duygularını perçinlerken, beraber kullanıldığı diğer renklerin daha güçlü görünmesini sağlamıştır (Pircivan, 2010, s.15). Doğu ülkelerinde matem rengi olarak da kullanılmaktadır (Becer, 2009, s.60).

3.3. Siyah

Beyaz rengin içinde saklı olan renk ümitli bir sessizliğin tam tersi durumda olan ölüm sessizliğini simgelemektedir. Güneşin kararmasından sonra kalan ölü hiçlik gibi, olup bitene duyarsız kalan bir ölü beden gibi durağanlıkla karşılanmaktadır. Vücudun **ölümden, yaşamın bitiminden sonraki susuşu** gibidir bu hal. Siyah ise en büyük, en derin acının giysisi, ölümün simgesi olarak seçilmiştir (Kandinsky, 2009, s.72). Ayrıca şehveti ve zarafeti de çağrıştırmaktadır (Becer,2009, s.60). Duygusalılığı ve hüznü simgeler. Gücü ve tutkuyu temsil eder. Bizde ve Batıda siyah, matem temsil ederken; Japonya'da siyah mutluluktur (Pircivan, 2010, s.16).

3.4. Gri

İki rengin fiziksel olarak karışımı ile ortaya çıkan dengenin rengidir. Kandinsky (2009) hareket ve heyecanın yerini durağanlığa bırakan, karanlığa doğru yol alan, **hareketsiz ve tınısız** gri ile

kaybolmuşluğun, sessizliğin, unutulmuşluğun, dona kalmışlığın etkisinin arttığını ifade edilmektedir (s.72). Diğer bir yandan beyazın etkisinin artmasıyla aydınlanan gri ümit tomurcuklarını büyütmektedir (Kandinsky, 2009, s.73). Buna ek olarak Karataş (2003) grinin muhafazakârlığı, sıkıntıyı, rutini, ruhsuzluğu, üzüntüyü, gizliliği ve güvenilirliği temsil eden bir renk olduğunu vurgulamıştır. Bu açıardan bakıldığında gri hem beyaz ışığa çıkan umudu beslemeye yakındır hem de karanlığa sapanmayı hissettirmiştir (Karataş, 2003, s.146).

3.5. Kırmızı

Sınır tanımaz, güçlü ve sıcak bir renk olan kırmızının, amacını bilerek harekete geçiren, canlandıran ve huzursuz eden bir etkisi vardır (Kandinsky, 2009, s.73). Diğer bir deyişle kırmızı kendinden emin bir renktir. Benzer şekilde Pircivan, kırmızıyı **canlılık ve dinamizmle** özdeşleştirirken ataklığı, canlılığı, azmi ve kararlılığı simgelediğini eklemektedir (Pircivan, 2010, s.19). Becer ise kırmızının tutkuyu, gayreti, inancı ve mutluluğu simgelerken kan basıncını ve nabzı artırdığını bunun yanında da cinselliği, saldırganlığı ve şiddeti akla getirdiğini vurgulamaktadır. Kısaca kırmızı kendini dışa vuran, varlığını hissettiren atik bir renktir (Becer, 2009, s.60).

3.6. Kahverengi

Pircivan'a göre gerçekçiliğin, plan ve sistemin rengi olan kahverengi, içinde yeni bir başlangıcı, doğallığı, yalnızlığı, gelenekselliği, sadakati ve dayanıklılığı barındırmaktadır (Pircivan, 2010, s.26). Coşkuner (1995) psikologların kırmızı ve siyahtan elde edilen kahverengiye tercih eden kişilerin duygusal tatmine, kendisine tanıdık gelen insanların arkadaşlığına, dinlenmeye, rahatlamaya, korunmaya ve güvenli bir ortama ihtiyaç duyduğunu belirttiğini ifade etmiştir (Coşkuner, 1995, s.89). Çocuklarla yapılan bir çalışmada ise çocukların mutsuz bir hikâye dinledikten sonra kahverengi boya kullandıkları ortaya çıkmıştır (Boyatzis ve Varghese, 1994). Ek olarak Martel(1995) kahverenginin toprak ve ağaçların rengi olduğunu; **sağlamlığı, olgunluğu**, ketumluğu ve ciddiyeti temsil ettiğini ve yatıştırıcı bir etkisi olduğunu ekler. Diğer bir deyişle kahverengi, risk almayanların rengidir (Martel, 1995, s.85).

3.7. Mavi

Dinginliği barındıran mavi, koyulaştıkça yasa bürünürken açıldıkça da kayıtsızlığa yönelmektedir (Kandinsky, 2009, s.69). Becer'e göre ise mavi, edilgen ve soğuk bir renktir yani hem uzaklık ve resmiyeti hem de doğruluk ve sadakati simgelemektedir. Ayrıca mavi **temizlik ve dürüstlüğü** akla getiren serinletici bir renktir (Becer,2009, s.60). Diğer bir açıdan da mavi, sonsuz huzur ve özgürlük duygularını derinlemesine hissettirir.

3.8. Mor

Fiziksel ve ruhsal anlamda soğutulmuş bir kırmızı olan morun hastalıklı, sönmüş, kederli bir tarafı mevcuttur (Kandinsky, 2009, s.75). Becer'e göre (2009) ise morun maviye yakın hali maneviyatı, depresyonu, ruhsal çöküntüyü ve kederi; kırmızıya yakın hali ise cesareti simgeler ve mor saltanat rengiyken diğer bir yandan yalnızlığı düşündürmektedir (Becer,2009, s.60). Ayrıca, Pircivan, morun uzun yıllardır **ihtişam ve lüksün** rengi olduğunu, yüksek sınıfların, saray mensuplarının daima morla bezendiklerini vurgular ve morun nevrotik duyguları açığa çıkardığını söylemektedir (Pircivan, 2010, s.24). Sonuç olarak, nevrotik duyguların sembolü olarak da düşünülen ve kırmızının etkilerini barındıran mor, kendini göstermeden içerisinde sakladığı enerjiyi her an volkan gibi dışa vurmak için beklemektedir.

3.9. Sarı

Sarıya dair çok farklı duyumsamalar bulunmaktadır. Kandinsky'e göre sarı insanı huzursuz eder, dırter, heyecandırır, kendisinde dile gelen sonunda ruh üzerinde arsız ve müziç bir etki yapan kabakuvvetin karakterini gösterir (Kandinsky, 2009: 68). Aynı zamanda içtenlik, sağlık ve iyimserliğin de sembolü olan bir renkten diğer taraftan sarıyı ise **çılgnlık ve delilikle** bağdaştırmıştır (Becer,2009, s.60). Pircivan'a göre ise zekâ, incelik ve pratikliği andıran sarı; toplumsal yaşamın, geçiciliğin ve dikkat çekiciliğin simgesidir. Bu nedenle de Dünya'da taksilerin rengi sarıdır. Arıca, sarı sonbaharın, hüznün ve özlemin rengidir (Pircivan, 2010, s.17). Ek olarak, çocuklarla yapılan bir çalışmada ise çocukların neşeli ve mutlu bir hikâye dinledikten sonra sarı renkli kullandıkları ortaya çıkmıştır (Boyatzis ve Varghese, 1994). Sarı renk gün doğumuyla birlikte bize, direkt harekete geçme enerjisi vermektedir ve güçlü umut tomurcukları ile her şeyin başarabileceğinin enerjisini hissettirmektedir.

Diğer bir taraftan her adımın bir sona gidebileceğini ve yeni bir başlangıç doğuracağını da hatırlatmaktadır.

3.10. Turuncu

Kırmızı ve sarıyı barındıran turuncu kendi güçlerinden emindir ve sağlıklı bir etkisi mevcuttur. (Kandinsky, 2009, s.75). Sıcaklığın, enerjinin, **gücün ve neşenin rengi** olan turuncu, bilim ve uygarlığı simgelemektedir (Becer,2009, s.60). Pircivan'a göre (2010) doğru karar verme ve uysallığı sembolize eden bu renk mantıksal gücü ve muhakemeyi güçlendirir (Pircivan, 2010, s.18). Sonuç olarak turuncu, kırmızı ve sarı rengin güçlerini birleştirmesi ile iki rengin bütün enerjisini kendinde toplamaktadır.

3.11. Yeşil

Aslında en dingin renk olan yeşil, mavi tonunun etkisiyle ciddileşip düşünceli bir hal alan yeşil sarı tonlarıyla canlanır, gençleşir, neşelenmektedir (Kandinsky, 2009, s.69-70). Ayrıca, çevre ve doğanın sembolü olan yeşil, **tazeliğin ve verimliliğin** rengidir ancak hastalığı, suç duygusunu ve hatta terörü bile çağrıştırılmaktadır (Becer,2009, s.60). Diğer bir deyişle, sarının umut tomurcukları ve mavinin sonsuzluk enerjisi ile ortaya çıkan huzur, kendisini güvende hissetme duygularıyla canlanmaya işaret etmiştir.

4. SANATÇININ ESERLERİNE KONU OLAN MİTOLOJİK UNSURLAR

Gülyüz'ün *Marsyas ve Apollon I, Titian'a Saygı çalışmasında da* insan-hayvan-bitki iç içe geçmiştir. Buradaki betimleme temelde mitolojik bir hikâyeden ismini almıştır. Bu hikâyede Apollon'a meydan okuyan Marsyas'ın katıldığı müzik yarışmasındaki mücadelesi ve bu mücadele sonrasında jüri üyeleri arasında olan Frig Kralı Midas Marsyas'ı seçer. Güzel sanatların koruyucuları olan dokuz peri kızının (Mouse'ler) ise tanrı Apollon'un gazabından korktukları için Marsyas'ı beğenmelerine rağmen Apollon'u seçerler. **Apollon, Frig Kralı Midas'a** kızarak kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürerek cezalandırır. **Marsyas** ise ağaca bağlanır, derisi yüzülerek öldürülür.

Bu görüntü aynı zamanda kurban kesme eylemini hatırlatmaktadır. Salahaddin Bekki (1996) kurban kesme eylemini, "İslam dininin doğuşundan çok önceki çağlara kadar uzanır. Çok eski tabiat dinleri ile Mezopotamya, Anadolu, Mısır, Hint, Çin, İran ve İbrani dinlerinde yılın belli aylarında dinî törenlerle kurban sunma, bayram yapma geleneği vardır" şeklinde tanımlamaktadır. İslam dininde kurban kesmek önemli bir ritüeldir (Bekki, 1996, s.2)

5. SANATÇININ ESERLERİ ve ÇÖZÜMLEMELERİ



Resim-1 "Zenci II" Tual Üzerine Yağlıboya, 12.5 x 17.5 cm. (Gülyüz, 1982)

5.1. Resim-1 Analizi:

Ön planda fırça darbelerinin net bir şekilde görüldüğü mavi, beyaz ve magenta renklerinin karışımından oluşan portre dikkati çekmektedir. Portrede göz çukurlarının ovalliği, dudak kaslarının yapısı, kulağın kavisli yapısı yanında, yüzün ayrıntılarının anatomisini de dikkate alıp deforme ederek

tuvale fırça darbeleri ile aktarılmıştır. Arka planda ise mavi ve beyazın karışımı ile oluşan fırça darbeleri dikkat çekmektedir.

5.2. Resmin Yorumu

Portrenin önemini vurgulamak için “Sanatçı, portrelerinde ya kendi yüzünü ya da başkalarının yüzünü kullanırken tuvalerde hayat bulan bu yüzlerle; geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe bir köprü vazifesi olurken insanın iç çatışmaları ve çevre ile olumlu-olumsuz etkileşimini de bir şekilde dışa vurmak istemiştir. Yaptığı bu resim ile 1980-1985 yıllarında New York’ta yaşadığı kentin atmosferini izleyiciye kadar getiren sanatçı” Zenci II” tablosunda sosyal yapının kritiğini yaparak ırk ayrımına olan toplumsal bakış açısına dikkat çekmek için insanın anatomik yapısını etkileyici fırça darbelerini kullanarak toplumsal sorunlara olan farkındalığı arttırmıştır. Ayrıca anatomik yapıya ek olarak fırça izleriyle belirginleştirilmiş ağız ve gözlerin şekli, ruhsal ve psikolojik yapının durumu yansıtan bir mesaj vermektedir. Siyah ırktan olan kimse anlamına gelen zenci, sanatçının eserinde beyaz-pembe-kırmızı-mavi tonlarıyla gösterilirken aslında barış içinde yaşanılacak olan toplumsal ortamlara vurgu yapmaya çalışılmıştır. Sanatçı, fırça darbelerindeki derinlik ile insanın-hırçınlığı ve sıkıntılarını, kırmızı tonlarıyla da yaşanan trajediyi ortaya koyarken izleyicinin de ruhuna dokunmayı amaçlamıştır (Resim-1).



Resim-2 “İsimsiz”, 70 x 56 cm Tual üzerine yağlıboya (Güleryüz, 1998).

5.3. Resim-2 Analizi

Tuvalde fırçanın hareketi ile oluşan deforme edilmiş 8 insan figürü ve 1 köpek figürü dikkat çekmektedir. Sol üst kısımda bulunan geriye doğru yaslanmış yukarıya bakan resmi takım elbiseli olan figür mavi, kahverengi, sarı ve kırmızının harmanlanması ile resmedilmiştir. Sol alt kenarda ve geride kalan figürlerden birisi masaya yaslanmış, elleri çenesinin altında; diğeri ise geriye doğru bakmaktadır. Sağ üst kısma doğru merdivenden yukarı çıkan mavi, sarı, kırmızı ve siyah karışımı ile daha çok koyu renklerin baskın olduğu bir erkek figürü vardır. Onun hemen arkasında kollarını bağlamış oturan figür, karşısında ise telaşla kollarını kaldırarak koşan figür dikkati çekmektedir. Sağ alt kenarda yere kadar uzanmış örtüsüyle duran masanın veya sahnenin üzerinde duran köpek başını yukarıya doğru kaldırmıştır. Tuvalde en çok, figürlerin merkezinde kalan gözlüklü erkek figürü ve onun hemen önünde olan çıplak kadın figürü dikkat çekmektedir. Kompozisyonda farklı mekânlarda olan figürler, buldukları mekânlarla birlikte tuvalde bir araya getirilmiştir. Koyu renkler daha çok tuvalin merkezinde ve sol üst kısımda baskındır. Onun dışında kalan alanlarda daha çok sarılar, turuncular, koyu kırmızılar yoğunluktadır (Resim-2).

5.4. Resmin Yorumu

Yaşam mücadelesinin şekillenerek ortaya koyulduğu mekanlar olan teatral alanlar da duyguyu verebilmek için sanatçıların iyi bir gözlemci ve tasvir edici olması gerekmektedir. Güleryüz de bu

eserlerinde tiyatro sahnesi deneyimiyle insanın ve çevrenin nasıl gözlemleneceğini tecrübe etmiştir. Karakterlerin, davranışlarını, jestlerini, özelliklerini çözümleyip eserlerinde bunları etkileyici şekilde yansıtmıştır. Bu deneyimi eserlerinde sanki bir hikâyeye anlatıyormuş gibi izleyiciye teatral bir sahne olarak yansıtmaktadır. İzleyici oyunun, hikâyenin bir parçası gibi o anı derinden yaşarken karşısındakine de hissettirmektedir.

Resimde yer alan figürlerde sanatçı insanların olaylara tepkisiz kalarak alışlagelmiş bir durum olduğunun veya duyarsızlığın hissiyatını vermektedir.

Tuvalde kullanılan baskın sarı renk ile izleyici de huzursuz edilmektedir. Sarı rengin etkisini arttıran turuncu ve kırmızı renk tonlarıyla da cinsellik, saldırganlık ve şiddet perçinlenmektedir. Canlı ve sıcak renklerin arasında kalan koyu mavi tonlar soğuk esen bir rüzgâr etkisiyle bazı figürlere dokunmasıyla saldırgan, hayvansı figürlerin donmuş ruhlarına vurgu yapılırken sanatçı, kadının ve erkeğin rollerini ve insan olma çabalarını sorgulamaktadır (Resim-2).



Resim-3 “Happy Hours” 65 x 54 cm Tual üzerine yağlıboya (Güler Yüz, 2007).

5.5. Resim-3 Analizi

Siyah ve gri renklerin ağır bastığı yer yer kırmızı rengin kullanıldığı dikkat çeken karanlık bir iç mekân çalışmasıdır. Kompozisyonun merkezinde siyah mini elbisesiyle, kısa saçları ve topuklu ayakkabısıyla koyu grilerin ve kırmızı yansımaların hâkim olduğu kadın figürü ve onun yanında takım elbise giymiş, kalın gözlük camlarına sahip, elinde içeceği olan koyu grilerin ve yer yer kırmızı yansımaların görüldüğü bir erkek figürü mevcuttur. Figürlerin giyimleri toplumun orta-üst kesiminde kişiler olduğunu işaret etmektedir. Figürlerin bulunduğu mekânda sağ ve sol alt köşede bar sandalyeleri hemen onların yanında masalar vardır. Sol masanın üzerinde saksının içinde çiçek görülmektedir. Sağ masanın üzerinde ise içerisinde pipeti ile içecek bardağı durmaktadır. Sağ ve sol üst köşelerde ise pencereler mevcuttur. Mekândaki kırmızı ışık figürlerin üzerinde sol kısımda görülüyor. Kadının hemen arkasında mekânın kapısı görülmektedir.

5.6. Resmin Yorumu

Resim de siyah-gri-kırmızı renklerin bir arada kullanılmasıyla bunaltıcı bir ortam oluşturmaktadır. Siyahın baskın etkisi sanki güneşin kararmasından sonra kalan ölüm sessizliği gibi ortamı içine almıştır. Kırmızı rengin tutkulu, kan basıncını arttıran, kışkırtıcı ve delirten etkisi de izleyiciyi konunun içine çekmektedir. Kadın ve erkek figürü daha çok siyah ve grilerden oluşmaktadır. Baskın olan kırmızı ve siyahın acı, matem gibi duygusal yansımaları yanında gözümüze ilişen griler rutini, ruhsuzluğu, üzüntüyü desteklerken mutluluğun yanlış yerlerde aranmasından kaynaklanan hayal kırıklığını da göze sokmaktadır.

Eserde en çok dikkati çeken en önemli şeyin sevgisiz ve mutsuz insan figürleri olmaktadır. Eserde sanatçı yaşanan olumsuz ikilemlerin ve duygu karmaşasının vücut diliyle figürlerde belli belirsiz yansımasını resmetmiştir. Diğer bir deyişle onların sadece bedeni burada ama akıl ve ruhları uzaklarda olan insan manzaralarına bir gönderme yapılmıştır.

Böylece bu eğlence mekânı olabilecek ortam içinde renklerin ve figürlerin yüzlerindeki ifadelerin de etkisiyle karamsarlığın, huzursuzluğun olduğu bir mekâna dönüşmüştür.

'Happy Hours' ismi ile sanatçı, aslında görünenin arkasında sıkıntılı bir duruma dikkat çekerek, "mutlu saatler" kavramının tam zıddı bir durumu hissettirmektedir (Resim-3).



Resim-4 "Yılın Annesi" 55 x 75 cm Tual üzerine yağlıboya (Güleryüz, 2008).

5.7. Resim-4 Analizi

Arka planın üst kısımlarında fırça darbeleri ile oluşturulmuş geometrik şekillerin bir araya gelmesiyle sarı, kahverengi, mavi renklerin hâkim olduğu dağ etkisi verilmiş dış mekân çalışmasıdır. Gözlerimizin aşağıya doğru hareket etmesiyle sağ tarafta yeşilin, sol tarafta ise mavinin tonlarının ağır bastığını görmekteyiz.

Merkezde olan figürlerimize gelirsek; elinde biberon kucagındaki çocuğunu besleyen başı kapalı, kilolu ve yine renklerin oluşturduğu geometrik şekillerden oluşan kumaştan şalvar giyen köylü kadın figürü vardır. Kadının yanında ayakta duran küçük çocuk ve onun yanında kucagında başka bir çocuk ile ayakları çıplak olarak çizilmişlerdir.

5.8. Resmin Yorumu

Sanatçı eserde kıyafetleri, ayakların çıplak oluşu ve çocuk sayısından figürlerin kırsal kesimde yaşadığı veya maddi durumu iyi olmayan kadın ile ailenin elemanlarını ve yaşanan sıkıntıları ortaya koymaktadır. Kıyafeti, çıplak ayakları ve yüz ifadesi ile yaşanmışlıklarına, çektiği çeşitli sıkıntılara dikkat çekmekte ve izleyiciyi düşünmeye, kadının içinde bulunduğu durumu sorgulamaya zorlamaktadır. Figürlerin yüz ifadelerinin karmaşıklığı, ifadesizliği, donukluğu ve anne figürünün çevresinde hiçbir destek bulunmaması izleyende ortamdaki çaresizlik ve kararsızlık hissini uyandırmaktadır. Bu kararsızlığa rağmen ileriye doğru adım atmaya devam etmektedirler. İlerleyiş esnasında kucagındaki çocuğu da besleyerek akıştaki sürece vurgu yapar, çünkü hayat her zaman devam eder. Anne, çocukları için ilerlemek zorundadır. Diğer bir bakış açısıyla ülkesindeki savaştan, parasızlıktan, baskıdan kaçan göçmenler kısaca toplumun alt kesimi akla gelmektedir. Kadın nedir? Nerede ve ne sebeple olursa olsun anne, eş, sevgili, temizlikçi, bakıcı, ev hanımı, çamaşırcı... Annelik rolü üzerine vurgu yapan figür ile hem evinin annesi hem babası gibi betimlenmiş olan erkeksi; insanlıktan (kadınlıktan) çıkarak toplumun ona dayattığı ve ondan beklediği formlara girerek yılın annesi ödülünü alan kadın irdelenmektedir

Baskın olan yeşil ve tonları, özellikle annenin kıyafetinde ve arkalarında kalan alanlarda ortaya çıkan mavi rengin artışıyla oluşturduğu koyuluklar ile düşündürürken dinginleştirmektedir. Önden ve yukarıdan gelen sarı renk parlamaları negatif ortamı neşelendirip, canlandırmaktadır. Yaşama olan

inançla ışığa doğru hareket devam etmektedir. Yeşil, kahverengi, sarı ve turuncu renklerin ve deformasyonun annenin üzerinde çocuklara göre daha belirgin olmasına karşın çocukların soluk formlar olarak ifade edilmesiyle: annenin geçmişi ve yaşadığı sıkıntıların daha hissedilir ve derin izler bıraktığı anlamı çıkarılabilir. Sadece annenin kucagında olan figür biraz daha insana benzemektedir. Yüzü görülebilen diğer çocukların yüzlerindeki hayvansı deformasyon yaşamın çirkinliklerinin etkisine girmeye başladıklarının göstergesidir. Böyle zorlu süreç içerisinde “Yılın Annesi” ödülü ironi ile de olsa sahibini buluyor olması sorgulanabilir (Resim-4).



Resim-5 “Ayağımı Yerden Kestin” 200x180 cm tuval üzerine yağlıboya (Güleryüz, 2009).

5.9. Resim-5 Analizi

Tuvalde parlak sarı renkte olan zemin üzerine iki basamaklı bir merdiven, merdivenin üzerinde ayağında koyu renk fırça darbeleriyle oluşturulmuş az topuklu ayakkabısı, dizlerinde dizlikleri olan bir figür görmekteyiz. Erkek olan figür beyaz gömlek ve kahverengi olan pantolonu üzerinde sarı, pembe, yeşil ve gri tonlarının da içinde olduğu fırça vuruşları bulunmaktadır. İleriye uzanan erkek figürünün kolları arasında olan saçları dağınık, çıplak ayaklı ve vücut hatlarını ortaya koyan ince kumaştan yapılmış kısa elbiseli kadın, kendini boşluğa bırakmış gibi görünmektedir. Farklı renklerden oluşan fırça darbelerini barındıran erkek figürüne nazaran kadın figürü arka plan rengini oluşturan renkten biraz daha koyu kahverengi tonlarla resmedilmiştir.

5.10. Resmin Yorumu

Sanatçı, resimde karakterlerin giyimlerinden orta gelir düzeyinde ve üstü kişilerin hayatlarına dokunmak istemiştir. Toplum içerisinde kadın ve erkeğin eşit olduğunu söylemek mümkün değildir. Erkek emin adımlarla merdivenle istediği noktaya gelebilirken resimde de görüldüğü gibi kadının ayaklarının yere basarak yükselmesi oldukça zor görülmektedir. Öyle olduğunu düşünürsek ve her alanda yan yana ilerleseler de zaman içerisinde merdivenin en üstüne ulaşan genellikle erkek olmaktadır. Kadın birçok sebepten dolayı son basamağa ulaşamamaktadır. Kadına ayaklarının yerden kesileceği vaat edilirken erkeğin ayakları sorgulanmaz, sarsılmaz bir mekaniktir ve yere sağlam basarak zorlanmadan gücünü göstermektedir.

Farklı bir bakış açısıyla da kadının ve erkeğin yaşamasını sağlayan merdivenin ayakları yere sağlam basmamaktadır. Yani erkek figür kontrol elinde zannetse de merdivenin her an yıkılabilir olması, ataerkil yapının sağlamlığını sorgulatmaktadır. Bu durum izleyicideki huzursuzluk duygusunu perçinlemektedir. Mekanik bir parça gibi duran erkek figürünün dizlerine dizlik taktığı ve dizlerini koruduğu ortadadır. Merdivenin yıkılma olasılığına karşı hazırlıklı gibidir. Belki de birçok kez düşmüştür. Merdiven yapısı gereği insanın yüksekte, zirvede bir noktaya ulaşması için veya metafor olarak yer-gök, cennet, hakikat ile bağlantı sağlamaktadır. Burada kadın ve erkek merdivenin en üst basamağına ulaşmış fakat kadın kendini kaybederek bu süreçte başarılı olamamıştır. Aşağı düşmektedir.

İçinde buldukları mekân da huzursuz edici, dikkat çekici şekil de parlak sarı tonlar kullanılmıştır. Erkek figüründe pantolon kahverengi ve gömlek gri-beyaz tonlar sarı rengin enerjisiyle daha görünür olmaktadır. Merdiven ve kadın figürün de kirli sarı tonları yoğun kullanılmıştır. Net ve koyu lekeler yok denecek kadar azdır. Renklerin solukluğu kadın ve merdivenin varlıklarını sorgulamaya neden olmaktadır. Sanatçı, eserde yoğun olarak kullandığı sarı renkle, içimizdeki huzursuz edici etkiyi, geçiciliği, hüznü, korkuları harmanlayarak dikkatleri çekmektedir (Resim-5).



Resim -6 “Ben Annen Değilim” 250 x 180 cm tuval üzerine yağlıboya (Güler Yüz, 2011).

5.11. Resim-6 Analizi

Tuval üzerinde ten rengi açık pembemsi, sarı saçları rüzgârda savrulan, bikinili ve kilolu bir kadın sarı kahverengi lekelerle sahip tahtanın üzerinde durarak sudan dışarıya sıçrayan yunus balığına doğru kolu ile diğer yönü işaret etmektedir. Kadının sağ yanında kırmızı bir çanta, sol yanında ise yüzü deforme olmuş ayaklarında mavi palet olan bir figür daha vardır. Tahta üzerindeki bu iki figürün etrafında ve deniz içerisinde et parçalarına benzer biçimler mevcut. Gökyüzünde siyah ve denizde ise kırmızı yoğun olmakla birlikte kahverengi, koyu griler, kırmızı tonları ve beyazlar mevcuttur.

5.12. Resmin Yorumu

Deniz (su), dünyada yaratılış mitlerinin genelinde yaratılma aşamasından önce var olmaktadır. Kendisinden sonra yaratılan birçok canlının yapısında bulunmaktadır. Çoğunlukla deniz (su) hayat veren özelliği ile anılmakta ve mavi tonlarıyla içimize ferahlık ve huzur vermektedir. Fakat eserdeki deniz huzursuz edici kırmızı tonlarıyla karşımızdadır. Denizin kırmızı tonlarından oluşan görüntüsü şiddeti, saldırganlığı ve yok ediciliği vurgulanmaktadır. Kan rengi olan deniz ve içerisinde bulunan et görünümü biçimler yaşanan felaket ve yıkım etkisini ortaya koymaktadır. Sanki deniz her şeyin alt üst olduğu, kötülükleri barındıran nefsi ve toplumu yansıtmaktadır. Eserin arka planın siyah oluşuyla ardı arkası kesilmeyecek kötülükler dolu bir toplum düşüncesi perçinlenmektedir. Toplumu sembolize eden suyun üzerinde kadın ve yunus figürü dışında genel bir parçalanmışlık ve deformasyon görülmektedir. Kadın görülen kaos ortamına rağmen dimdik ayakta durmaktadır. Saçlarının geriye doğru savrulmuş olması hala yaşanan olumsuzlukların devam ettiğinin diğer bir işaretidir. Kadının çıplaklığı toplumumuzda ona verilen cinsellik rolünü öne çıkarmaktadır. Masumiyet, saflık, güzellik ve onca şeye göğüs gererek hayatta kalmasını sağlayan güç görülmemektedir. Toplum içerisinde mücadelesi devam eden, hayatta kalmaya çalışan kadın imajı karşımızdadır. Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu tablosundaki estetik, zarif kadın figürünün aksine toplumun bakış açısına göre kilolu, alımlı olmayan, estetik biçimi bozulmuş bir kadındır. Figür, güzelliğe odaklanan değil hayat mücadelesini sürdüren kadındır.

Çanta kişinin kendisine ait veya ihtiyacı olacağını düşündüğü eşyaları koyduğu bir aksesuardır. Kişinin bir parçasıdır. Yanında duran, kadına ait kırmızı çantanın deniz ile benzer renklerden olduğu

görülmektedir. Bu benzerlikten yola çıkarak çantanın kadın ile deniz (toplum-nefis) arasındaki bağ olduğu görülür. Kendi nefsiyle ve toplumla mücadelesini ortaya koyduğu düşünülebilir.

Hız Yunus kıssalarında güzel ruhun ve kalbin sembolüdür. Diğer bir yorumda ise yunus balığı evlilikte mutluluk ve üremeyi sembolize eder. Yorumlardan yola çıkarak yunus balığının saflık ve masumiyetiyle çocuk figürünü sembolize ettiği düşünülebilir. Kadının yunusa dönük olan yüzü, beden duruşu onunla iletişim halinde olduğunu göstermektedir. Eliyle işaret ettiği yöne doğru yunusun ilerlemesini ister gibidir. Yunus balığı mutsuz ifadesi ile hemen yanında kanlı denizin içerisinde çaresizce beklemektedir. Kadın ve yunus balığının pozisyonundan tuvale ismini veren “Ben senin annen değimim” cümlesi yunus balığına söyleniyor gibidir (Resim -6).



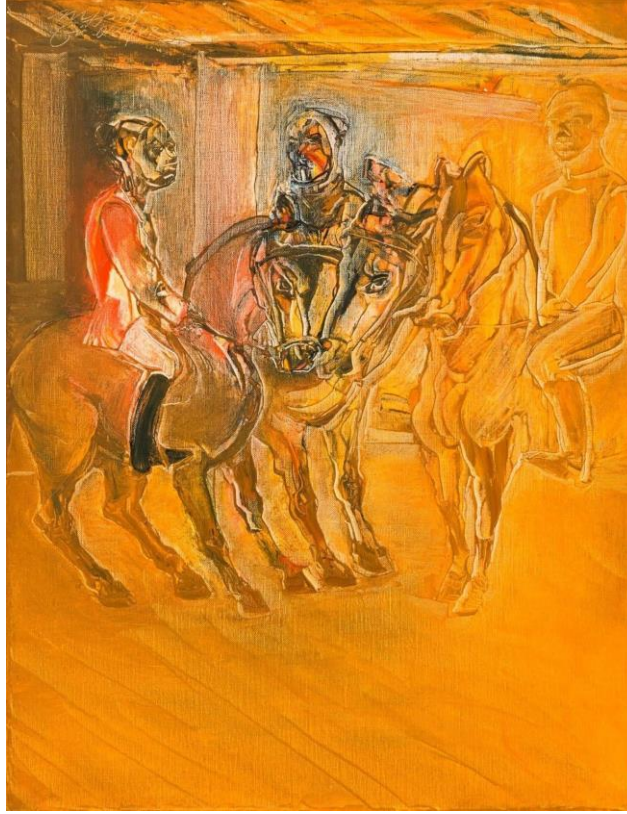
Resim -7 “Sorulur mu?” 75 x 55 cm tuval üzerine yağlıboya, (Gülyüz, 2011).

5.13. Resim -7 Analizi

Tablonun merkezinde sandalyede oturan takım elbiseli adam figürü ile kucagında oturan kadın figürü el ele tutuşmuşlar. Önlerinde duran masanın üzerinde iki adet kâğıt ve arka sağ kenarında camdan yapılan masanın başka bir parçası görülmektedir. Tuvalin sağ alt tarafında kadının ayağının hemen arkasında etrafında çerçevesi olan küçük bir figür, tuvalin sol kısmında ise figürlerin ayaklarına doğru eğilen mavi, kırmızı, kahve renklerin oluşturduğu maymun figürü de bulunmaktadır. Tuvalde sarı, turuncu ve kahverengi renkler hâkim olmaktadır. Bu renklerin yanında kadın, erkek, maymun figüründe kırmızı ve tonları/ tuvalin sol üst köşesinden başlayarak- sağ üst köşesinden aşağı doğru ufak fırça tuşlarıyla devam eden ve en son maymun üzerinde yoğunlaşan mavi rengi görülmektedir.

5.14. Resmin Yorumu

Yine karmaşa içinde olan bir Gülyüz çalışması.... Sanatçı, masasında çalışmakta olan takım elbiseli erkek figürü ve kadın ile toplumun orta kesimindeki kadın erkek ilişkilerine dikkat çekmek istemiştir. Kullanılan kırmızı, turuncu, sarı tonlarının oluşturduğu fırça hareketlerinin kattığı enerji ile hislerdeki ve ortamın sıcaklığı hissedilmektedir. Kedi gibi sinsi, domuz gibi soğuk ve gizemli, kurt asilliği karışımı bir yarattığı andıran kadının küçümseyen bakışları etrafta olan biten hiçbir şeyi umursamadığı, sadece kendi çıkarımı önemseydiğini düşündürmektedir. Tıpkı bir hayvan gibi, empatiden yoksun olarak kendi ihtiyaçları ve tatmin olması ön plandadır. Masa başında çalışan takım elbiseli erkek figürünün meşgul olması onun için önemli değildir. Giyimlerinden anlaşıldığı üzere orta gelir düzeyindeki insanların irdelendiği görülmektedir. İradenin ikinci planda olduğu nefsin ihtiyaçlarının ön planda olduğu bir ortam filizlenmektedir. Maymun figürü, görmedim-duymadım- bilmiyorum anlamını karşılar gibi elinde sarı muz benzeri nesne ile erkek figürünün ayağına doğru uzanmaktadır. Üç maymunu oynar gibidir, izleyiciyi maymunun varlığıyla bu etkileri düşündürmektedir (Resim -7).



Resim-8 “Kırmızı Ceket” 65 x 50 cm Tuval üzerine yağlıboya (Güleryüz, 2015)

5.15. Resim-8 Analizi

Hardal sarısı bir zemin üzerinde ve arkada duvarı ve çatısı görülen bir iç mekân içinde 3 at figürü üzerinde 3 insan figürü görülmektedir. Sağdaki insan ve at figürünün ayrıntıları net olarak resmedilmemiştir. Sadece zemin renginin birkaç ton koyusu ve açık sarı/beyaz karışımı ile kontur çizgileri yapılmıştır. Ortada bulunan at ve üzerindeki insan figürü kahverengi, siyah ve gri lekeler daha baskın olarak kullanılmıştır. En soldaki at figürü kahverengi ve üzerinde bulunan kırmızı ceketli figürün kırmızısının yansıması ile kırmızıya çalan bir boyun görülmektedir. At üzerindeki figürün kırmızı ceketinin yanı sıra beyaz pantolonlu, siyah binici çizmeleri diğer figürlerin kıyafetlerinden daha net çizilmiştir. Figürlerin portreleri deforme olup ve ifadeleri de net görülmemektedir.

5.16. Resmin Yorumu

Birçok efsane, destan ve hikâyede at, sahibinin yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı olarak görülmektedir. Tarih boyunca savaşta ve yaşam süreci içerisinde insanların yanında atlar kendilerine atfedilen görevleri yerine getirmiştir. Güleryüz’ün bu çalışmasında günümüz binici kıyafeti ile karşımıza çıkan figürlerden toplumun üst gelir durumunda olan insanlar arasında yaşananlar bir gönderme niteliğindedir.

Konuşmaya devam eden iki kişinin yanında duran üçüncü kişi silik görüntüsü ile etkisizdir. Varlık ve yokluk arasındadır. Oraya ait değil gibidir. İnsan ilişkilerinde üçüncü bir kişiye yer olmadığını vurgular gibi sanatçı resmetmek istemiştir. Diğer belirgin iki figür yüzlerinde belirginleşen deformasyon ve lekelerle dikkat çekerken sanatçı, insanların buldukları toplumun etkilerini (ister fakir ister zengin olsun) ve kendi seçimleri sonucu değişen iç dünyalarındaki kötü ve olumsuz duyguları yüz ifadelerinde yansıtmadıkları (Resim-8).



Resim -9 “Marsyas ve Apollon I, Titian'a Saygı” 200 x 200 cm Tuval üzerine yağlıboya (Gülerüz, 2015)

5.17. Resim -9 Analizi

Olan kompozisyonunda ise benzer öğeler mevcuttur. Kompozisyonun merkezinde ayaklarından yeşil yaprakları kahverengi gövdesi olan bir ağaca asılmış ve derisi yüzülen bir erkek figür ve figürün önünde elinde bıçağı ile ayaklarından asılı figürü parçalamaya çalışan koyu gri atlet ve kısa mavi kot pantolon giyimli, çıplak ayaklı başka bir figür ile siyah bir köpek durmaktadır. Köpeğin hemen sağ arkasında siyah giyimli kambur duruşlu başka bir figür, sarı tonlarında kısa şort ve tişört giyimli elinde kıvrılmış kâğıt / tahta parçası olan çocuğun yaşanan olayları görmesin diye gözlerini kapatmaya çalışmaktadır. Ana kompozisyonu oluşturan bu figürlerin arkalarında net boyanmamış üç ayrı figür daha vardır. Bunlardan biri gri kontur çizgileri olup, asılı olan figürü asan ipi tutmaktadır. Sol tarafında duran diğer sarı yeşil fırça darbeleri ile yapılan figür ise elinde bir keman çalmaktadır. Diğer sarı yeşil renklerinin karışımından oluşan figür ise elinde gri tonlarında bir kova tutmaktadır. Bu figürler tuvalin altı kısımlarında yeşil rengin üst kısımlarında sarı rengin baskın olduğu bir dış mekânda kurgulanmıştır.

5.18. Resmin Yorumu

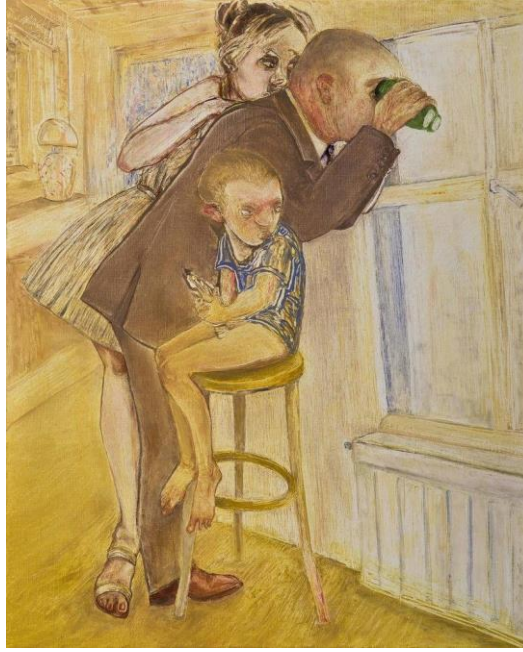
Mehmet Gülerüz'ün Eyüp Can'ın “Resimlerinizde insan-hayvan-bitki iç içe geçiyor. Neden?” sorusuna verdiği cevapta “Kâinatta her şey birbirini tamamlar. Her şeyin bir diğeriyle ilişkisi olup bunlar adeta bünyeleri farklı da olsa aynı şeylerin tekrarlarıdır, aynı şeyleri söylerler.

“*Marsyas ve Apollon I, Titian'a Saygı*” tablosunun yansıması olarak sanatçı bulunduğumuz tüketim toplumun da mücadele içindeki bazı insanların bulunduğu yeri korumak amacıyla acımadan etrafındaki kişilere zarar verdiğini çoğu insanın da bu mücadele içinde yapılan acımasızlıklara seyirci kalarak ya bu süreçten zevk aldığını ya da direk yardımcı rolünü üstlendiğine vurgu yapmaktadır. Eserde görülen kurban eyleminde belli belirsiz şekilde rol alan iki figür sessiz kalmanın da bir tercih olduğunu hatırlatmaktadır. Mücadele içerisindeki bazı insanlar, amacına ulaşmak için tıpkı bir hayvan iç güdüsüyle her şey mubah düşüncesinden hareket edebilmektedir. Sanatçı eserde enstrüman çalan sol arka tarafta duran figürlerle bu süreç içerisinde zarar gören olsa da yaşanan acımasızlıklara müziği ile destek verenlerinde olduğunu göstermek istemiştir.

Ayrıca eserde görülen hayvan figürü kötü talih- günahkâr insan-ölüm gibi olumsuz anlamlarla karşımıza çıkmaktadır. Eserde siyah rengi ile görülen buradaki köpek (sadıklığının dışında) toplum içerisinde kurban olan insandan üzerine düşen payı koparmak için tetikte bekleyen bir varlıktır. Çok vahşi ve acımasızca kurbanı hemen tüketmeye hazırdır. Farklı bir bakış ile içerisindeki canavar dışarı çıkmış bir insan olarak da düşünülebilir.

Eserde olduğu gibi direk toplum içerisinde yaşanan olayı görmeyebilir. Fakat çocukları o anın atmosferinden ve duygularından uzak tutmak mümkün değildir. Çocuklarda payına düşeni almaktadır.

Ortamın hastalıklı sarı renkleri çaresizlik duygusunu, çözümsüzlüğü, bunalımlı süreci desteklemektedir. Yeşil, kırmızı ve siyahlar ortamın bunalımlı halini desteklemektedir (Resim -9).



Resim -10 “Tam Anlamadım” 73 × 60 cm tuval üzerine yağlıboya (Güleryüz, 2015).

5.19. Resim -10 Analizi

Tuval genel olarak sarı tonlarında baskın, duvarları kahverengi, beyaz, sarı karışımı fırça darbeleriyle yapılmış bir iç mekân tasarlanmıştır. Mekânın arkadaki pencere önünde duran duvar renklerine yakın renklerde abajur, diğer sağ taraftaki pencerenin önünde duvar renklerine yakın renklerde olan kalorifer peteği görülmektedir. Bu mekân içerisinde kompozisyonun ana elemanları olan kahverengi, sarı tonların hâkim olduğu askılı elbisesi ve sandaletleriyle kadın figürü ile kahverengi ayakkabı ve takım elbiseli erkek figürü de elinde yeşil dürbün ile pencereden dışarıya bakmaktadır. Sadece mavi (baskın), sarı renklerden oluşan dokulu tişört giymiş olan çocuk figürü diğer figürlerin tam zıttı yönde sarı renkli bir taburede oturmuştur. Ayakları ve bacakları çıplak olan çocuk figürümüz farklı yöne dönük olsa da kadın ve erkeğin nereye baktığını merak etmektedir.

5.20. Resmin Yorumu

‘Tam Anlamadım’ isimli resimde görülen anne baba figürü meraklı bakışlarıyla pencereden dışarıya bakmakta izleyiciyi de nereye baktıkları konusunda meraklandırmaktadır. Takım elbiseli baba figürümüz yakınlarda olmayan bir konuya odaklanmış olduğu dürbünle bakmasından anlaşılmaktadır. Evin penceresinden dürbünle **nereye bakılır** konusu izleyicinin düşüncelerinde soru işaretleri oluşturmaktadır. Evde dürbün olması uzaklara bakma eyleminin daha önce de yapıldığını göstermektedir. Dürbünün at yarışlarında, spor müsabakalarında, tiyatrolarda, doğa ve hayvanların gözlemlerinde kullanıldığı bilinmektedir. Evde neden kullanılır?

Adamın yüz ifadesi görülmemektedir. Kadın ise tedirgin bir ifade içerisinde. Merak, tedirginlik enerjisi ortamın renkleriyle birlikte pekişerek iç gıcıklayıcı bir şekilde hissedilmektedir. Bu hissi kadına yüzünde görebilmemiz için sokakta nasıl bir olay olmalıdır. Kavga? Eylem? Kaza? Aklımızda birçok düşünce uçuşmaktadır. Karakterler kendilerini olayın dışında gözlemci olarak tutarken sadece uzaktan seyretmekle kalmaktadır. Sanki Kolezyum’da yapılan yarışları izlemek gibi algıлана bilinir.

Çocuk ise elinde oyuncak ile olayların dışındadır. Anne-babanın ne yaptığını algılamaya çalışmaktadır. Gerginlik onun yüzünü de etkisi altına almış olarak görülmektedir. Sebebi mutlaka sokakta olan olay değil evin ruh halidir. Olayları anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Diğer bir bakış açısıyla insanların sadece kendi dünyasında yaşananlarla ilgilendikleri herkesin yalnız kaldığı, problemini çözmede destek bulamadığı bir ortamdır yaşadığımız bu dünya (Resim -10).

6. SONUÇ

Mehmet Gülyüz insanın içinde bulunan ve kabullenmekte zorlandığı diğer yüzünü (vahşi, hayvansı, bencil, sapkın yönlerini) eserlerinde deseni ve renkleriyle teatral bir yapıyla harmanlayarak önce kendini sonra da toplumsal yapının etkilerini irdeleyerek tuvallerine yansıtmıştır. Sanatçının ortaya çıkan eserlerinde izleyenler, kendi yaşamlarından birer parça bulurken kendi yaşamlarını da irdeleme imkânı bulmuşlardır. İnsanın kabullenmekte zorlandığı ve görmezden gelmeyi tercih ederek bastırıldığı pek çok duygu ile toplumun içinde kendini bulduğu farklı düşünce ve duygusal kavramlarla, kişinin bulunduğu ortamdaki farkındalığını arttırmaktadır. Sanatçıda eserlerindeki figürlerde yansıtmaya çalıştığı toplumun farklı kesimlerinden zengin-fakir, güçlü-güçsüz insan tiplerleriyle ayırmacılık ve adalet kavramlarına da vurgu yapmıştır.

Dışavurumcu yaklaşımlarıyla çizginin ve renklerin kışkırtıcı etkilerini insanın yaşadığı, var olduğunu her platformda hissettiren Mehmet Gülyüz, resimlerindeki deforme edilmiş nesnelere ve figürlerle 'İyi, kötü, mutlu, huzurlu, kurban, çaresiz, azmettirici olan mı, hangi ben?' sorusu ile yaşamı anlamlandırma noktasında teatral bir sahnede izleyicisiyle buluşturmuştur. Bunu daha algılanır kılmak için renk, biçim, figür bir araya gelerek tiyatroya etkisiyle harmanlanıp eserler ortaya koyulmuştur. Ayrıca tüm eserlerde kullanılan sarı, yeşil, kırmızı, mavi ve kahve tonlarıyla rutubeti andıran ve her yeri saran kasvet ortamlarıyla izleticisine mesajlar vererek olayın vahametini gözler önüne sermiştir.

Toplumun farklı kesimlerinde politika ve sosyo-kültürel gelişmelerin günlük hayata yansımalarını ortaya koyulurken kadın-erkek rolleri de irdelenmiştir.

Sonuç olarak Gülyüz eserleri, izleyen her birey için kendi içindeki vahşi ve hayvansal dürtülerin kontrolünü eline alarak insan olabilmenin vurgusunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdulahkimoğulları, E. D. (2020). Zenci Aklın Eleştirisi. *Universal Journal of History and Culture* , 2 (1), 90-95.
- Akalm, T. (2008). Avrupa'da Ortaya Çıkan Dışavurum Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), 163-177.
- Alhas, F. (2020). Kadınların Üst Düzey Yönetici Olmasına Engel Olan Nedenler Cam Uçurum, Cam Yürüyen Merdiven ve Cam Asansör Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(2), 101-113.
- Altun, H. (2012). Mekân Üzerinde Mücadele: Egemen (Lerin) Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral "Alan Dışı" nın İnşası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 33(33), 7-31.
- Antmen, A. (2009). *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydın, K. & Karakelle, A. (2019). Modern sanat sürecinde kadın imgesinin resimsel ve toplumsal açıdan incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (66), 477-478.
- Atlı, P. (2016). Sanatta Değişen Çocukluk'imgesi: Gottfried Helnwein'in Çocukları. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(4), 63-79.
- Balıkçı, Ş. (2020). Dünden Bugüne Türklerde Renkler. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(2), 264-294.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Behramoğlu, L. (1990, 4 OCAK). Hırçın Resimler. *Güneş*. Erişim adresi: 4-january-1990-gunes.jpg (2397x3043) (mehmetguleryuz.com)
- Bekki, S. (1996). "Türk Mitolojisi'nde Kurban", *Akademik Araştırmalar*, 3, 16-28.
- Biray, N. (2009). 12 Hayvanlı Türk Takvimi-Zamana Ve İnsana Hükmetmek. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(39), 671-682.
- Boratav, P. (2012). *Türk Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu yayıncılık.
- Boyatzis, C. J. & Varghese, R. (1994). Children's emotional associations with colors. *The Journal of Genetic Psychology: Research and Theory on Human Development*, 155(1), 77-85.
- Burunsuz, M. (2018). Mehmet Gülyüz Eserlerinde Figür ve Mekân Çözümlemeleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(51), 1316.
- Can, E. (1995, 17 Aralık). Bakmasını bilen görmesini de bilir, *Zaman*. Erişim adresi: <http://www.mehmetguleryuz.com/press.php?lc=en>

- Caner, E. (2004) *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*. İstanbul: Su Yayınları.
- Çatalbaş, R. (2011). Türklerde hayvan sembolizmi ve din ilişkisi. *Turan-Sam*, 3(12), 49-60.
- Çelebi, N. (1990). *Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları*. Konya: Sebat Ofset
- Çerezci, Ö. O. (2020). Timurlu dönemi mimarisinde sembolizm. *History Studies*, 12(2), 703-725.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Çorum, F. (2019). *Konya İl Merkezindeki Deri Çantaların İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara
- Coşkun, S. (1995). *Renkler ve Kişiliğimiz*. İzmir: Site Ofset Basımevi.
- Demirdağ, M. F. (2017). İnsan Kurbanı Üzerine Arkeolojik Bir Araştırma. *Amisos*, 2(2), 67-87.
- Dilmaç, S., & Akalan, G. (2018). Dışavurumcu Bir İfade Aracı Olarak Otoportre. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, 179-197
- Dolmacı, E. (2004, 3 Ekim). Erkeklerin Ruhu Kireçlendi. Erişim: <http://www.mehmetguleryuz.com/uploads/file/3-october-2004-turkuaz.jpg>
- Dökmen, Z. (2014), *Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Düz, N. & Özdemir, K. (2021). Resim Sanatında Çıplak Kadın Figürlerinin Biçimsel Analizi in The Art Of Painting Naked Women's Figures Formal Analysis. *Proceedings Book*.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (1. Basım). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Erdoğan, B. (2007). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Pozitif Yayınları
- Ertan, G. & Sansarı, E. (2016). *Görsel sanatlarda anlam ve algı*. İstanbul: Alternatif.
- Ernur, T. (2012). *20. yy. resim sanatında portrenin yeri*. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir
- Gombrich, E. H., Erduran, E. & Erduran, Ö. (2019). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi kitabevi.
- Kabakçılı, O. (2011). Hz Yunus Kıssasında İşari Anlamlar. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(36), 369-380.
- Kandinsky, V. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üstüne* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Karacan, N. (2016). Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(24), 1079-1093.
- Karataş, S. (2003). Öğretim amaçlı web sayfası tasarımında renk kullanımı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 146.
- Klock, K. H. (1986). *Gerçeğin Resmi Değil Onun Fikri*, Mehmet Gülerüz. Ankara: Galeri Nev Yayınları. Erişim adresi: https://galerinev.art/storage/files/publications/RBY_1.pdf
- Korkmaz, R. (1998). Dede Korkut Hikâyelerinde Su Kültünün Mitik Yorumu. *Türk Kültürü*, 418, 91-98.
- Kortun, V. (1988). "Mehmet Gülerüz Resimleri: Apologia". *Argos dergisi*, 2, 86.
- Laçinkaya, A. (2019). *Kadın çanta tasarımı ürünlerin gösterebilimsel incelenmesi*. Yüksek lisans tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Eskişehir.
- Leppert, R. (2009). Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi (İ. Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Martel, C. (1995). *Ben Enerjyim*. İstanbul: Arion Yayınevi.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. http://renketkisi.com/docs/rengin_kulturel_cagrisimlari_ozge_mazlum_fatih_universitesi.pdf
- Mies, M. (2011). *Dünya Ölçeğinde Ataerki ve Birikim* (1. Basım). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Nakilcioğlu, B. (2019). *Devlet tiyatrosu sahne dekorunda resim unsurları bağlamında gerçekleştirme yöntemi (1980-2010)*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi*. Ankara: I-II. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özol, A. (2012). *Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler*. İstanbul: Pastel.
- Öztin, K. (2021). Afro-Amerikan Toplumunun Adlandırılma Biçimlerinin Türkçeye Aktarımına İlişkin Bir İnceleme. *Dil Dergisi*, 172 (1) , 43-59.
- Papila, A. (2009). Modern Sanatta Kadın İmgesi. *Sosyal Bilimler Dergisi* 3(1), 175-197.

- Pircivan, C. (2010). *Amblem Üzerine*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık
- Postman, N. (1995). “Çocukluğun Yokoluşu”, Çvr. K. İnal. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Roux, J. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu yayıncılık.
- Saraç, S. (2013). *Toplumsal cinsiyet. Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları*, Editörler Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceylan Ertung, Aslı Şimşek, Atılım Üniversitesi Yayınları, 27-32.
- Savran, A. G. (2004). *Beden Emek Tarih Diyalektik Bir Feminizm İçin* (2. Bs). İstanbul: Kanat Kitap.
- Sönmezay, A. (2014). *Resmigeçit*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sümer, N. (2018). Mitolojik ve dinsel bir yükseliş simgesi olarak merdiven motifi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 18(1), 257-269.
- Tanrıvermiş, Ş. (2007). *Televizyon dizilerinde erkek imgesi*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Tataroğlu, E. (2012). Osmanlı Minyatürlerinde ve Batı Güzel Sanatlarında Evrenin Yaradılışı Miti. *Akdeniz Sanat*, 5(9).
- Topcuoğlu Ü. I. (2018), Resim Sanatında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Geleneksel Rollerle Erkek İmgesi. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 11(58),393.
- Turani, A. (2004). Dünya Sanat Tarihi. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu (2022). <https://sozluk.gov.tr/>
- Türkdoğan, Ö. (2013). Ana akım medyada annelik miti. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2(13), 35-59.
- Türkmen, F. (2013). Yer, Yer Değilken; Su, Su İdi. *Edebiyatımızda Su*, 13.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada erkek imgesi: farklı sinemalarda aynı bakış. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18 (18), 29-39.
- Uysal, E. (2009). *Komet ve Mehmet Gülyüz'ün resimlerinde fantastik figürasyon ve mekân yorumları*. Doktora Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yayan, G. (2014). *K. Maraş Sandıklarında Kullanılan Motiflerin ve Sembollerin Dili*. Öncü Basımevi.
- Yorulmaz, S. (2018). *Türkiye'de Saraciye Sektöründeki Deri Çantaların Tasarım Ve Üretim Süreçlerinin Endüstriyel Tasarım Perspektifinden İncelenmesi*. Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Endüstriyel Tasarım ve İnovasyon Yönetimi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yıldırım, Ö. (2020, 1 Ocak). Girit ve Miken Resim Sanatı. Erişim: <http://www.sanatsal.gen.tr/girit-ve-miken-resim-sanati/>
- Gülyüz, M. (1982). Zenci II. <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=19&lc=tr>
- Gülyüz, M. (1998). İsimiz <http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=13&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2007). *Happy Hours*. <http://mehmetguleryuz.com/works.php?pg=13&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2008). *Yılın Annesi* <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=10&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2009). *Ayağımı Yerden Kestin* <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=9&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2011). *Ben Annem Değilim* <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=8&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2011). *Sorulur mu?* <http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=8&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2011). *Kırmızı Ceket* <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=8&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2015). *Marsyas ve Apollon I, Titian'a Saygı* <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=8&lc=tr>
- Gülyüz, M. (2015). Tam Anlamadım <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=8&lc=tr>