

SANATSAL ALGININ DOĞAYLA OLAN ETKİLEŞİMİ VE BU ETKİLEŞİMİN GÖRÜNÜ RESMİNDEKİ SİMGESEL KARŞILIĞI

Hasan ÇEVİK

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Anasanat Dalı Resim Programı Sanatta Yeterlilik Mezunu, hasancevik2011@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6240-341X

Çevik, Hasan , “Sanatsal Algının Doğayla Olan Etkileşimi, Bu Etkileşimin Görünü Resmindeki Simgesel Karşılığı”. idil, 73 (2020 Eylül): s. 1468–1478. doi: 10.7816/idil-09-73-09

ÖZ

Sanatçılar çok çeşitli şekillerde doğayı algılar ve algılarının neticesinde oluşturdukları eserleriyle doğayı yorumlar. Görünü (manzara) resimleri sadece bir doğa tasviri değil aynı zamanda sanatçının tinselliği ile şekillenen bir simgeselliğin izlerini de taşımaktadır. Bu çalışmada doğa ve insan ilişkisinin ana hatları görünüş resimleri bağlamında ele alınarak görünüş resimlerinin doğayı yalnızca belgeselci veya gerçekçi üslupla resmetme amacının ötesinde, ressamın doğayla kurduğu ruhsal bir ilişkinin simgesel resimleri olduğu düşüncesi irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: görünüş resmi, manzara, sanatsal algı, doğa, Doğacılık, tinsellik, yüce, simge, simgecilik

Makale Bilgisi

Geliş: 27 Haziran 2020

Düzeltilme: 24 Temmuz 2020

Kabul: 22 Ağustos 2020

Giriş

Görünü¹ resmi resim türleri arasında her zaman ilgi çekmiştir, çünkü insan doğanın bir parçasıdır ve onunla tam bir etkileşim halinde varlığını sürdürebilmesinin yollarından biri olarak doğayı ve çevreyi algılarını çerçevesinde etüt etmeye çalışır. İnsanın doğayı tasvir etmeye çalışmasının ilk izleri dünyanın birçok bölgesinde, arkeoloji biliminin Paleolitik olarak adlandırdığı, Yontma veya Eski Taş Çağı da denilen, günümüzden yaklaşık 2 milyon yıl öncesinde başlamış olan sürecin halkalarında görülebilmektedir. İnsan olma yolunda ilk önemli adımların atıldığı bu çağda, taştan yontularak icat edilen basit aletler, görünürde diğer canlılar kadar içgüdüsel ve fiziksel avantajlara sahip olmayan insanın doğa karşısındaki göreceli çaresizliğinin beyinsel mucizesiyle alt edilmeye başlanmasının göstergelerini oluşturmaktadır. İnsan beyinsel kapasitesini geliştirerek “iklim ve hava koşullarına karşı korunma yöntemleri, saldırı ve savunma silahları geliştirebilmiştir. Bu araçlar ayarlanabildiğinden, posttan da, dıştan de, pençeden de üstündür” (Childe, 2010: 25 - 26). Toplayıcı- avlayıcı sınıflamasında değerlendirilen bu dönem insanları kaya kovuklarında, mağaralarda ya da açık alanlarda barınıp, yaşamaya çalışıp ellerinin ve parmaklarının kabiliyetini test etmişlerdir. İşte bu kabiliyetin gelişmesiyle bugünkü bakış açısıyla “sanat” olarak adlandırılan birtakım mağara duvarlarına çizilmiş, kazınmış hayvan resimleri, heykelcikler, kabartmalar, süslenmiş, boyanmış objeler, amaçları sanat yapmak olmasa da, insanın doğa karşısındaki ilk görsel tavırlarının yansımaları olarak değerlendirilebilir. Paleolitik çağ insanının doğa gerçekliğini kavrayıp resmetmesi meselesini sadece korunma ya da büyüsel amaçlarla açıklamak yetersiz olacaktır, doğa karşısında alınan hazzın da bu resimlerdeki payının önemi göz ardı edilmemelidir. İnsan türünün ilk dönemlerinden itibaren doğaya dönük algısı, etrafına bakışı hep kendi varlığı ile doğanın varlığı arasındaki ruhsal gerilimden beslenmiştir.

Resim sanatına konu olabilecek ilk görünüş resim örneklerinin tam olarak hangi dönemde yapıldığını ve yaygınlığını saptamak hiç kolay olmasa da uygarlık tarihi coğrafyasında görünüş resminin izleri hep görülmektedir. Mesela Uzak Doğu sanatında Çin görünüş resimlerinde Budizm öğretisi çerçevesinde, doğanın insan varlığı üzerindeki yaşamsal belirleyiciliği ve yönlendiriciliğinin tinsel yansımalarının en yalın halini, zihinsel aşkınlığa erişip saflaşmasının bir anlamda resimsel dili görülür. Görünü resminin Mısır sanatındaki muhteşem izlerini ise, mezar odalarında Mısır’a özgü ifade biçiminin titizliğiyle izlerken; Helen, Roma ve Bizans dünyasında zenginliğin göstergelerinden biri olarak seçkin insanların yaşam alanlarını süsleyen saray, villa ve konak duvarlarında, çok fazla örneği kalmamış olsa da fresk şeklinde görülebilir. Sanat tarihi yazını görünüş resmini bağımsız bir tür olarak “Rönesans” ile başlatmaktadır. Bu konuda İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read görünüş resmi’nin 15. yüzyılda yavaş yavaş kimlik kazandığını ve Flemenk ressam Joachim Patinir’in resimlerini (Resim 1) işaret eden Dürer’in “iyi manzara ressamı Joachim” (Read, 2014; 73) demesini de görünüş resimleri için bir milat olabileceğini söylemektedir.



Resim 1. Joachim Patinir, Aziz Jeromlu Manzara, 1516-1517, Ahşap Panel Ü.Yğb.
(Landscape With Saint Jerome, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/patinir-joachim>)

Rönesans düşüncesi ile beraber doğaya ve doğanın gerçekliğine olan olağanüstü ilgi beşeri bilimler sayesinde insanın doğayı çözümleyip uygarlık tarihinde arka arkaya sıçramalar yapmasının yolunu açarken, gerçek “güzel”in

¹ Görünü kelimesinin manzara kelimesi yerine kullanılması ile ilgili kısa bir açıklama makalenin sonunda verilmiştir.

doğada aranması gerektiğini söyleyen estetik, sanatçının doğaya yönelik dikkatini de bir hayli arttırmıştır. “Rönesans, manzara resimlerinin de bir yeniden doğuşu olmuştur. 15. yüzyıl İtalyan ressamaları, manzaraları sanki bir doğa gösterisi gibi sunarlar” (Akyürek, 1994: 152).

Görünü resminin Rönesans ile başlayan ve belgeselcilik yönü ile kavramsal yönünün de ön plana çıkarıldığı resimler yerini “17. yüzyıla gelindiğinde Barok sanatçısının resimlerinde iç dünyaya yönelik gerçeğin duygularla yansıtılması çabalarına bırakmıştır” (Şentürk, 2012: 128). Psikolojinin sanatsal imgelem dünyasına olan etkisinin önem kazanması, 17. yüzyıl ressamalarının gözlem pratiklerini arttırırken şüphesiz insan üzerinde de en kuvvetli hissedişleri yaratan doğanın algılanışındaki coşkunluk, görünü resmine olan ilginin artmasını da sağlıyordu. 18. yüzyıl başları ve 19. yüzyıl ise resim sanatında gelişecek yeni üsluplarla görünü resminde yaşanacak olan ifade çeşitliliğinin adeta arifesidir. Bu dönemde sanatın her dalında baskın olan *Barok* kültür biçimi, etkisini aşamalı olarak yitirmeye başlarken; portre, gündelik hayatın sıradan insanların hayat biçimleri ve çevre yeniden resmin ilgi çeken konuları haline gelmeye başlar. Görünü resmi, özellikle *Romantizm* olarak adlandırılan dönemde, ressamların kendi ruhsallıklarıyla doğanın gizemli yüceliği arasında izdüşüm aradıkları bir tür olmuştur. Görünü’ye kendi gerçekliğinin ötesinde anlamlar yüklenerek bir anlamda “yapıbozuma” uğratılmış, yeniden kurgulanmış, biçimlendirilmiş simgesel ifadeler yüklenmiştir. Böylece simgesel anlamları ön planda olan görünü resimleri onu boyayan ressamın ruhsal durumundan bağımsız olmayan, algısını etkileyen ve yönlendiren çok çeşitli uyarıcılarla şekillenerek “yeni” bir tür haline gelmeye başlamıştır.

Doğanın Sanatsal Algı İçinde Simgeselleşmesi

Doğaya bakıldığında birçok şey algılanır. Algılar üzerinde duyu organlarının farklı özellikleri, kapasiteleri, zihinsel ve kültürel hazırlık bulunuşluk durumları belirleyici bir etkiye sahiptir. Algılar sayesinde doğanın ya da insanın yarattığı şeyler anlamlandırılır. Her insan etrafını kendi sosyal, kültürel, psikik durumunun çerçevesinde algılar; geçmiş tecrübeler, şimdiki deneyimler ve gelecek niyetleri algının içeriğini belirler. Algı çevrenin ve nesnelerin gerçekliğini olduğu gibi kavramaya çalışırken “aynı zamanda sempati ve antipati obje’si olarak da kavrar. Böyle bir kavrayış içinde gerçeklik dünyası aynı zamanda bir duygu dünyası olur” (Tunalı, 2007: 35). Son derece karmaşık bir yapı ihtiva eden insan psikolojisi, deneyimlerle gelişir ve sürekli değişim, dönüşüm halindedir. Biçimlerin, nesnelerin ve seslerin tanınması, ayırt edilmesi ve aralarında ilişkiler kurulması, kavramsal-simgesel düşüncenin gelişmesi ilk çocukluk devresindeki algılar için önemli deneyimleri oluşturur. Aile ortamının getirdiği ekonomik, sosyal ve dinsel değerler ile eğitim ve toplum yapısı da insan algılarının temelini oluşturmaktadır. Doğadan duyular aracılığıyla edinilen izlenimler her insana özgü eşsiz, simgesel bir anlam dünyası yaratır. “Algı, basit bir fiziksel görüngü olmaktan öte bir şeydir; içsel yaşamla ilgili en kapsamlı sonuçların çıkarılabileceği ruhbilimsel bir işlemdir” (Adler, 2004: 47 – 48). Şüphesiz insanı diğer insanlardan farklı kılan ya da benzeştiren tüm algısal tavırların kökensel bir bağı olduğu da düşünülmüştür. Fiziksel kabiliyetlerin artması ve buna bağlı zihnin gelişim aşamalarını, doğayı kavrayarak anlamlandırma ve kendini mekan yani doğa içinde konumlandırma çabalarıyla çeşitlenip gelişen ve kalıtsal hale gelen birtakım algıları, davranışları, mitleri, simgeleri, İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung evrimle ilişkilendirir. Jung insan’ın ortak bir bilinçdışı sürecin etkisinde olduğunu ve “arketip” olarak tarif ettiği bu sürecin doğum, ölüm gibi ilk tip ya da kök imgelerden oluştuğunu söyler. Jung kök imgelerin insanın önceki atalarının geliştirmiş olduğu tepkilere benzer eğilimlerin gösterilmesine neden olduğunu ve her insanın doğuştan getirdiği ortak kök imgelere sahip olduğunu söylemektedir. “Jung birbirini etkilemesi imkansız olan kültürlerde dahi ortak semboller keşfetmiş, aynı sembolleri hastalarının rüyalarında da gözlemlemiştir” (Özmen, 2016: 381 – 397).

İnsanoğlunun binlerce yıl önceki algı biçimlerini ve seviyelerini bugünden tespit etmek hiç kolay olmasa da o zamanlardan bugüne kalan resim, obje vb. arkeolojik kalıntılar sayesinde çıkarımlar yapmak mümkün olmaktadır. Bu bağlamda resim sanatının arkaik örnekleri olarak kabul edilen mağara duvarlarına yapılmış hayvan çizimleri, erken dönem insanların algısal durumları hakkında önemli yorumlar yapılmasına olanak sağlar. Basit tasvirler şeklinde olan bu çizimlerin hala insanın doğasında var olan sanat ihtiyacından mı yoksa avla, büyüyle ilgili ihtiyaçlardan mı kaynaklandığı tartışılrsa da, insanın doğaya anlamlı bir bakışının olduğu ve bunun da doğmakla yani doğayla karşılaşmakla harekete geçtiği söylenebilir. Belki her karşılaşma insanın kendisine dönük bir çözümleme ihtiyacını da beraberinde getirdiğinden, “karşılaşılının” temsilini yapmakla kendi tını arasında bir bağlantıyı da sağlıyor olabilir. Karşılaşılınların yani algılanan şeylerin, ister organik ister inorganik olsun bütünüyle soyut ama ruha değen bir tarafı olduğu görülüyor. Tinde korku, heyecan, umut, gerginlik, öfke, huzur, dinginlik,

karamsarlık, şiddet, acıma gibi algısal çağrışımlar yaratabilen doğa ve onu oluşturan tek tek parçalar, biçimler, bu sayede uzamda bir anlam içerisinde görünmeye başlıyorlar. İnsanın varoluşunu ve bu varoluşun doğa içindeki konumunu sorgulamasıyla ilintili olabilecek bu anlam arayışını Maurice Merleau- Ponty şöyle tarif etmektedir: “Dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor” (Ponty, 2010: 26). Gerçekten de doğaya bakıştaki bu “antropomorfizmi” (insanlaştırma) günlük hayatta da sıklıkla görmek mümkündür. Doğadaki nesnelere karşı geliştirilen bu duysal ilişki biçimini İsmail Tunalı “*Estetik*” isimli kitabında “özdeşleyim” terimiyle açıklıyor: “Özdeşleyim, hiç kuşkusuz yalnız estetik tavrımıza karışan bir özel duygu olmayıp, gündelik yaşamımızda da sık sık karşılaştığımız ve yaşadığımız bir duygu türüdür” (Tunalı, 2007: 40 – 41). Tunalı insanın gündelik hayat da etraftaki nesnelere bir ilgi içinde olduğunu ve bu ilginin bazı nesnelere arasında daha özel türden bir ilginin oluştuğunu, bir duyusallık geliştiğini ve o nesnelere bir özdeş olma sürecinin başladığını söylemektedir. Nihayetinde cansız nesnelere insan algısı ile bir tür simgesel canlılık kazanmış olurlar. Dalgalı bir deniz coşkuluğunun, azgınlığın ifadesi olabilirken dağlar mağrurluğu simgeleyebilir. Fakat bu ve benzeri duygular yalnızca insanın ruhsallığına aittir, ne deniz coşkudur ne de dağlar mağrurdur. İsmail Tunalı’nın Worringer’in, Türkçeye “*Soyutlama ve Özdeşleyim*”, olarak çevirdiği çalışmasında “*Einführung*” kelimesine karşılık kullandığı “özdeşleyim” ile doğaya yüklenen bu tür insani vasıflar bir yönüyle “doğa tanrıçılık” (Panteizm) düşüncesine bağlanabilir. Yaratıcısını arayan insan tanrıyı doğada, objelerde ve insanda görmeye çalışarak her şeyin tanrının bir parçası olduğunu; dolayısı ile bir ruhu olduğu düşüncesine varmış böylece de doğanın görkemiyle “yüce tanrı” kavramlarını aynılaştırmıştır denilebilir. Bu bağlamda doğanın tasviri yani görünüşü resmi olarak adlandırdığımız resim türü insanın doğayla kurduğu simgesel ilişkinin son derece ilginç görsel örneklerini içermektedir. John Berger “*Görünüre Dair Küçük bir Teoriye Doğru Adımlar*” isimli kitabında sanatsal algının doğa içerisinde oluşumunu tarif ederken şöyle söylüyor: “Resim yapma itkisi gözlemden ya da (muhtemelen kör olan) ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar. Ressamla modeli arasındaki bir karşılaşmadan- bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa” (Berger, 2007: 11 -12 - 31) demektedir. John Berger’in karşılaşma olarak ifade ettiği şey algının başladığı ilk andır; sonuçlarının öngörülmesinin pek kolay olmadığı andır. Bu karşılaşma anından itibaren gelişen süreci ise İsmail Tunalı bir sanatçının resmini yapmak istediği bir ağaç ile arasındaki ilişkiyi örnek vererek şöyle tarif ediyor: “Bir sanatçı olan süje, ağaç dediğimiz objeyi tuvale geçirmeye çalışıyor. Ama sanatçının ağacı tuvale geçirmesi, daha önce o objenin sanatçı süjesi tarafından algılanmasını, onun kavranmasını şart koşar” (Tunalı, 2008; 11). Sanatçı ilgi kurduğu bir ağacın resmini yaparken o ağacı kendi kavrayış şekliyle yorumlar ve yorumladığı ağacı tuvale aktarır. Artık resim yüzeyinde var olan ağaç doğadaki ağaç değil ressamın algıladığı ağaçtır. Bu durum ressamın doğa ile olan karşılıklı ilişkisinin taklit etmekten öte yorumlama, yeniden anlamlandırma, soyutlamaya doğru giden bir temsil etme eğilimini ortaya koyar görünmektedir; bu açıdan Antik Yunan düşüncesindeki “*mimesis*” kavramının karşısında bir görme biçimini tarif eder. “Mimesis tam da doğayı kopyalama anlamında “taklit etme”ye tekabül eder” (Minor, 2013: 51). Yüzyıllarca sanat doğanın temsili yani taklit edilmesi olarak genel kabul gördüğünden, sanatçı ancak görüntüyü, kendi algı dünyasının farklılıklarını pek dikkate almadan, sadece nesnelere dış görünüşü üzerine odaklanarak ifade etme yolunda ilerlemiştir. Doğanın idealize edilmesi sonucunu yaratan bu bakış açısı, algıda insanın duyularını çok hesaba katmayan, varlığın kendinden kaynaklanan bir iç enerjisinin, güzelliğinin, estetiğinin var olduğunu, sanatçının da bu güzelliği taklit eden bir görev üstlendiğini iddia ediyordu. Bu antik düşüncenin tam karşısında, 18. yüzyıl da İskoçyalı filozof David Hume şöyle söylemiştir: “Güzellik kendi başına şeylerde var olan bir nitelik değildir. Sadece şeyleri düşünen zihinde var olan bir şeydir ve her zihin farklı bir güzellik algılar” (Minor, 2013: 128) demiştir. Doğa ve sanattaki güzeli sorgulayan Alman filozof Immanuel Kant ise “bir doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur” (Tunalı, 2008: 179) derken, yine bir başka Kuzeyli düşünür Hegel ise “sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliştir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür” (Tunalı, 2008: 180) diyerek doğa güzelliğinin ancak insanın ruhsallığı çerçevesinde bir anlam ifade edebileceğini söylemiştir. Ressamın yalın anlamda doğayı kopya eden bir kişi olmadığı, salt derdinin doğanın gerçekçi görünümünü resmetmek olsa da, her sanatçının birbirinden farklı algılama seviyelerinin yani ruhsal, duysal farklılıklarının olduğu gerçeğinden ötürü, ortaya çıkacak resmin de, sanatçının kendi benliğinden bağımsız olamayacağı düşünülebilir. Sanatçı tarafından içselleştirilip temsil edilen doğa ise artık gerek biçimsellik gerekse de renk, doku gibi elemanlarının simgesel anlamlar da yüklendiği bir şey haline gelmiştir denebilir.

Felsefenin sanatı anlama ve tanımlama çabasındaki insanın tinselliğine dayalı akıl yürütmelerinin kuvvetli

etkileri resim sanatında en çok Romantik dönemde yoğun bir şekilde görülmektedir. Romantizmin sanatçının kişisel deneyimlerine, algılarına yani tinselliğine verdiği önemle resmi yapılan doğa, ressamın duygusallığının bir yansıması olarak kabul edilmeye başlanmıştır. 19. yüzyıl sanatçıların daha fazla içe döndükleri bir dönem olmuştur. Hem doğa hem toplumsal olaylar ve durumlar sanatçıların konuları arasındaydı fakat her konu öncelikle sanatçının onu nasıl hissettiği ve deneyimlediği ile yakından ilgiliydi. Sanatçının olabildiğince özgür, herhangi bir mesene bağlı olmadan bir anlamda sanatını kendisi için (sanat için sanat) yapmaya başlamış olması, sanatçının kendisi ile sanatı arasındaki (aslında mağara duvarlarından tuvale kadar hep var olan) ruhsal bağı, ayrılmamak üzere yeniden kurmuştur. Bu sayede doğa, artık ressamın ondan ne tür izlenimler elde ettiği, bu izlenimleri ruhsal çözümlemeyle ve simgesel göndermelerle yeniden kurgulayıp, anlamlar yüklediği bir modele dönüşmüştür. Doğadan yola çıkarak ulaşılan bu ifade biçiminin görünüşünü resmini, alışılmalı bakış açısından bir anlamda soyutlayarak, daha dışavurumcu bir biçimselliğe dönüştürdüğü söylenebilir.

Görünü Resmine Simgesel Yaklaşım

Görünümlere dışardan, taklitçi tavırla bakmak değil içeriden bakma arzusunun ortaya çıkışı, doğadaki formları yorumlamaya, simgeselleştirmeye dönük eğilimler, çok uzun bir düşünsel çabanın Batı resim sanatına olan sarsıcı ve dönüştürücü etkisinin bir sonucudur. Avrupada 18. yüzyıl “Aydınlanma Felsefesi”nin insanı dini baskıdan ve kilisenin tahakkümünden kurtarıp, bilimin önderliğini öne çıkartan anlayışı hayatın her alanını etkilediği gibi sanatı ve sanatçıları da kökten etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyılın başına gelindiğinde Aydınlanma Felsefesinden etkilenen Alman filozof Immanuel Kant’ın doğa ve insana dair yaklaşımları kendinden sonraki kişiler ve dönemler üzerinde belirleyici olmuştur. Kant evren algısını “*görüngüler dünyası*” ve “*insanın kendi dünyası*” olarak ikiye ayırırken “*bu dünya özgür kişiliğin dünyasıdır*” demektedir. “Bununla da Kant, kendisinden sonra gelen Romantizmi açmış olur” (Akarsu, 1994: 48 – 49). Böylece Kant’ın işaretini verdiği Romantizm ile sanatın merkezine, sanatçının iç dünyasının yerleştiği bir döneme girilir. Modern sanat akımlarının da neredeyse temelini oluşturan Romantizm sanatçının duygusal tepkilerini bu tepkileri ortaya çıkartan şeyden daha önemli sayan bir anlayışı hakim kılmıştır. “Romantizm, kendisinden sonra gelen sanatın gidişatını derinden etkiledi” (Carroll, 2012: 91).

Romantik tavır Görünü resmine, alışılmış olanın dışına doğru hızlı bir ivme kazandırırken doğanın daha önce pek dikkatleri çekmeyen tarafları görünüşü ressamı sayesinde daha anlamlı olmaya başlamıştır. Kompozisyondaki vurgu taşlar, kayalar ve ağaç dalları gibi düzensiz şekillere sahip biçimlere kaydırılarak bu biçimlerin deformasyonla bambaşka bir şekilsel algıyla görünür olması sağlanmıştır. Ressam aslında sadece herkesin gördüğü, ayağının takıldığı, üzerine çıkıp oturduğu doğa biçimlerini resmetmiştir, fakat artık tuvalde görülen taş ya da kaya simgesel göndermelerle de okunabilecek şeylere dönüşmüştür. Etraftaki kurumuş dal parçaları, birbirinden farklı biçimleriyle, dokusuyla ressamın algı dünyasından süzülüp ölüm gibi, parçalanmışlık gibi, ayrılık gibi şiddetli duyguları çağrıştıran biçimlerin simgeleri olmuşlardır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Belki de sanatçının biçimlerle, renklerle, dokularla dolu doğadan çekip aldığı bu parçalar sayesinde, doğa çözümlenmiş görüldüğünden onu simgeselliğin diline dönüştürüp, yorumlamak da kolay olmaktadır (Resim 2). Romantizmin en önemli ressamlarından Eugène Delacroix “biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti” ve İrlandalı oyun yazarı, romancı Oscar Wilde “*Dorion Gray’in Portresi*” isimli eserinde, “İngiliz ressamı Thames nehrini sisli olarak gösterdiği günden beri Thames üzerinde gerçekten sis vardır” derken, ressamca bakışın doğayı hissediş ve tuvale aktarışındaki tinselliğin izleyicilerin algısını da doğrudan etkilediğini ve yönlendirdiğini söyleyerek, Romantik dönemdeki, doğanın algılanışındaki farklılığa işaret etmektedirler. Bu dönemde sanatçıların doğayı yorumlayışları izleyiciler üzerinde o kadar etkilidir ki adeta “insanlar, romantiklerin yapıtlarında dağların güzelliğini ve İngiliz ressamların resimlerinde Thames’i sisli gördükten sonra doğada bu güzellikleri farketmişlerdir (Tunalı, 2007: 200).



Resim 2. Joseph Mallord William Turner, Thames Nehri Waterloo Köprüsü Üzerinde, 1830-5, 905x1210mm, Tuv.Ü.Yğb.

(The Thames Above Waterloo Bridge, <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558>)

Romantik dönemin yarattığı elverişli iklimin büyük etkisiyle doğa görünü ressamı tarafından kendi gerçekliği dışında, soyutlanıp yeniden kurgulanarak, aslında olmadığı bir anlama büründürülmüştür. Burada altı çizilmesi gereken husus ressamın görünüyü karşısındaki tavrının, görünüyü olduğu gibi resmetmek değil, kendi mitosunu çerçevesinde bilinçli veya bilinçsiz kurgulayıp göstermek şeklinde olduğudur. Bir ucuyla simgecilik giden bu tavır, doğanın yarattığı birbirinden farklı her türlü biçimsellikte; kurumuş ve çürümüş dallarda, taşlarda, nehirlerde, dağlarda, ormanlarda, bitkilerde, bulutlarda, fırtınalarda var olan soyut bir simgecilik arayışını “görünenin değil de görünmeyenin aynası” (Sayın, 2009: 52) olmak gibi bir görev üstlenir. Doğanın el değmemiş olağanüstü büyüsellikteki yapısı görünüyü ressamına, başka hiç bir biçimselliğe gerek bırakmadan, neredeyse sınırsız denebilecek bir imgesellik olanağı sağlamıştır. Yaklaştıkça artan bu imgesellik ressamla görünüyü arasında kurulan, kendine has görsel bir dilin sonucudur. Görünü bu haliyle insanın ruhsal dünyasının dışavurumunun taşıyıcılığının yani simgeselliğinin aracı olmaktadır. Görününün bu simgeselliğe dönük, belki ilk ve en önemli kullanılma biçimlerinden biri, Gombrich’in deyişiyle “neyi betimlediği konusunda kesinlik yoktur” dediği Giorgione’nin “Fırtına” isimli tablosunda (Resim 3) aranabilir. Sanat tarihinin en ilgi çekici resimlerinden biri olarak kabul edilen bu tabloda, tavrı olarak o tarihe dek alışık olunmayan şekilde bir Rönesans dönemi sanatçısının kompozisyonunda görünüyü ve onu oluşturan biçimsel elemanlar, figürden daha baskın, adeta “devrimci” bir tavırla resmedilmiş, bu durumda akıllara “Fırtına” isimli bu tablonun ne hakkında olduğu sorusunu getirmiştir. Gombrich Giorgione’nin bu resmi için hem kendinden önceki sanatçılar hem de çağdaşlarından farklı olarak “önce nesnelere ve kişileri çizip sonra onları bir mekana yerleştirmiyor, doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı, havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünüyor” (Gombrich, 1997: 331) demektedir. Giorgio Vasari ise “Sanatçıların Hayat Hikayeleri” isimli kitabında Giorgione’yi doğaya sadakatle bağlı, doğanın güzelliklerine aşık ve her zaman doğayı “taklit” eden bir ressam olarak anlatıyor. Vasari’nin anlatımına göre doğayı bu denli içselleştirmiş bir sanatçı için, döneminin hakim kompozisyon anlayışını “görünü” lehinde ters yüz edip, görünüyü’ye birtakım simgesel anlamlar yükleyerek, asıl konunun mesajını kuvvetlendirmeye çalışmıştır denilebilir. Resmin ön planında sıradan insanlar gibi tasvir edilen kişilerin aslında Meryem, bebek İsa ve Yusuf olarak genel kabul gördüğü bu resimde kuvvetli atmosferik etkilerle fırtına öncesi an tüm sükunetiyle simgelenirken, figürler üzerine düşürülen idealize ışık sayesinde görünüyü ile figürler arasında bir kavram zıtlığı oluşturularak resim son derece ilgi çekici bir hale getiriliyor (Şentürk, 2012: 90 – 91). Giorgione’nin resmindeki görünüyü tablodaki figürler ve mimari elemanlar yoluyla yaratılan simgesel anlatımı destekler mahiyette kullanılırken, muhtemelen bahar ya da yaz döneminde açan bitkiler ve ağaçlarla kurgulanmış topografya sayesinde de yeniden doğuşun, canlılığın, umudun simgelenmesi düşünülebilir.



Resim 3. Giorgione, Fırtına, 82x73cm, 1503-1509.

Tempesta, <http://www.gallerieaccademia.it/en/tempest>

(La

Görünü resminin kendi başına konuşmaya başlayıp, simgeselliğinin ön plana çıkması, “güzel nedir” ile beraber “yücelik, büyüklük” gibi kavramların da tartışılmaya başlanmasıyla da koşuttur. Kant’ın da üzerinde durduğu “yüce” kavramı insanı aşan büyüklüklere ve sınırsızlıklara sahip objelere verilen bir sıfat olarak tarif edilirken “*matematik yüce*” ve “*dinamik yüce*” olarak da ikiye ayrılıyor. Kant “*matematik yüce*”nin kavranamayan bir büyüklük olduğunu “*dinamik yüce*”nin ise bütün ölçüleri aşan bir kuvvet olduğunu anlatıyor. Buna örnek olarak Kant bir çölün sınırsızlığını matematik yüce, her yeri kasıp kavuran bir fırtınayı, kabarmış açık bir denizi de dinamik yüce olarak ifade ederken her iki tür yücenin de bir korkutuculuğu, bir ürkütücülüğü olduğunu söylüyor, “ama kendi yaşamımızı tehdit etmeyen bir korku. Onların her ikisinin de ortak yönü, zihin yetimize, kendilerinde düşündüğümüz sonsuzluğu duyularımızla kavramayı bir görev olarak vermeleridir” (Tunalı, 2007: 228) demektedir. Kant doğadaki bu yüceliğin insan duygularıyla kavranamayacağını çünkü insanın duyularını açacağını ve insanın bir ezilmişlik, bir acı duygusu yaşayacağını söylerken ancak akıl yoluyla duyusal ezilmişliğin yenilebileceğini ifade etmektedir. Kant’ın yüce ile ilgili bu düşüncelerini, doğa karşısında insanın acz duygusunu akıl ile yenip zafere ulaşmasını, ressamlar da fırçalarıyla aşmaya çalışmışlardır denebilir. Özellikle 19. yüzyıl görünüş ressamları doğanın bu sonu gelmez biçimsel zenginliğinin, her şeyi aydınlatıp rengi var eden ışığının; nesnelere eğip büken, deforme eden, yok eden müthiş enerjisi ile canlı cansız her varlığı kendine bağlayan tanrısallığının peşinde, büyük bir romantizmle çalışmışlardır. Yüce duyguların doğadaki simgesel izdüşümleri belki de ressamın kendisiyle, yüzleşme derdi de denebilecek bir amaçsallıkla araştırılmıştır. Dağ zirvelerindeki, uçsuz bucaksız ormanlar, uçurumlar, coşkun nehirler, fırtınalı denizler ve sisler içerisinde resmedilen bu görünüşler, kendini hiçleştirip bir anlamda ruhsal derinliğinin yankısını doğadan alarak yeniden varlık kazanma çabasındaki insanın sembolü olmuşlardır. Bu bağlamda Alman ressam Caspar David Friedrich’in resimleri adeta doğa ve insan arasındaki orantısız baskınlığın manevi çözümlemeleri gibidir (Resim 4). Genelde sırtı izleyiciye dönük figürler görünüş’ünün ezici büyüklüğü karşısında donakalmışçasına hareketsiz adeta doğaya bir teslimiyet içerisinde görünürler. “Bütün bu resimlerde sanatçı, bir yücelik anında doğayı çizmekten çok (bizim de katkımızla) yücelik karşısındaki deneyimi ifade etmeye çalışmıştır” (Eco, 2006: 296).



Resim 4. Caspar David Friedrich, Alacakaranlıkta Yürüyüş, 1830-35, 33.7x43.2cm, Tuv.Ü.Yğb.
(A Walk At Dusk, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/862/caspar-david-friedrich-a-walk-at-dusk-german-about-1830-1835/>)

Caspar David'in doğayla kurduğu ve izleyiciye kendi ruhsallığı üzerinden göstermeye çalıştığı doğa-insan ilişkisinin mistiziminde, doğa görünümünün görünmeyen varlıksallığına giden bir simgecilik vardır; sadece izlenen bir görünüş değildir tuvalde olan. Caspar David'in bu biçimselliği genelde geleneksel görünüş resmi anlayışında karşımıza çıkan, salt bakılanın, izlenimi alınan doğanın “güzel” bir parçasının, bir bölümünün çerçevelenmesi şeklindeki görünüş anlayışının karşısındadır. Karşımızdaki, huzur veren, hoşya giden yalnızca kendisi gibi görünen bir doğanın “keyif”le algılanan resimselliği değildir; ressamın dışarıdan değil içeriden baktığı, so yut anlamlar yüklediği doğanın, kendi gerçekliğinden resim sanatının gerçekliğine taşıdığı bir görünüş resmi.

Doğanın sanatçıyı ruhundan kavrayıp, biçimselliğiyle dayattığı “yücelik” duygusunu, simgesel anlam derinliğini, sadece Batı görünüş resminde değil, 12. ve 13.yüzyıl Çin görünüş resmi örneklerinde de görülebilir. Her ne kadar Çin görünüş resmi, mekan Batı görünüş resminin tersine üç boyutlu bir yanılsama sunacak şekilde kullanmamış olmasıyla, çok temel, Doğulu- Batılı resim yapma biçimi farklılığını ortaya koysa da, Çinli ressamın resimlerinde doğanın görünen değil ama görünmeyen tarafındaki simgeciliğe olan romantik yönelimi izlenebilmektedir. Doğanın göze gelmeyen ancak hissedilebilen tarafı bir Çin metninde şöyle geçiyor: “Gökyüzü altındaki bütün nesnelere, kendilerini görünür-görünmez yaparlar. Görünür olan, onların dış yüzleridir; buna, nesnenin Yang cephesi diyoruz. Görünmez olan ise, onun iç imgesidir, bu da Yin'dir” (Cheng, 2006: 119). Tao felsefesindeki “Yin” ve “Yang” karşıtlığı tüm evrenin özünü oluşturmaktadır. Doğada aranan bir “ruh”tur; her nesnenin şeklinde gizli olan, ressamın onu bulup çıkartmakla kendini mükellef kıldığı bir gelenekle çalışıp ortaya çıkardığı bir amaçtır. “Çinlinin gözünde Dağ- Su imgesi, biraz daha genişlemiş biçimiyle manzara anlamına gelir. Manzara ressamının yaptığı da, bundan dolayı “Dağ ve Su resmi” (Cheng, 2006: 125). Yin ve Yang'ın karşıtlığı Çin görünüş resminde “Dağ ve Su” temsiliyle sağlanır. Dağ ve Su insani özellikler yüklenir. Dağ ve su resmi yapmakla insan portresi yapmak eşdeğer bir anlam taşımaktadır çünkü her ikisinde de ruhsal bir hissediş ile yapılan karakter çözümlemesi derdi vardır. Burada dağ ve su sadece birer karşılaştırma kavramı veya metafor olmanın ötesinde; “insan demek olan mikrokozmos ile organik bağlar kuran makrokozmos evrenin temel yasaları olarak yorumlanmalı” (Cheng, 2006: 126). Görüldüğü gibi Çin Resmi'nin görünüş'ye yaklaşımı, doğaya ait biçimlere kendi görüntülerinden öte bir anlamda, evrensel bir manaya ulaşma çabasında ve derinlikli bir simgesellikle doğayı resmetme şeklinde olmuştur. 12. ve 13. yüzyıl Çinli ressamların derin düşüncelere dalıp, belli bir aşkınlığa erişme amacıyla görünüş resimlerinde dağları, suları, ağaçları büyümlü bir simgesellikle, doğaya içinden bakıp, ama kendi içselliği üzerinden, gerçekçi mekandan soyutlayarak resmetmesi temsil edilenin aslında kendisini aşan bir kavramsallığı çağrıştırdığını da anlatır.

Resim sanatının ya da genel anlamıyla sanatın Doğu- Batı kültür dünyalarındaki teknik, amaçsal, felsefi ve inançsal temel farklılıkları olsa da görünüş resmi bağlamındaki doğanın sanatçının ruhsallığı üzerinden ortaya konulan simgesel ifade biçimindeki benzerlikleri aşikârdır. Her iki kültür dünyasında da görünüşe ya da doğaya içeriden bir bakış söz konusu, hem ressamın “içi”nden hem de doğanın “içi”nden. Geleneksel görünüş resminde

dışarıdan, sabit bir noktadan, ya da yüksek bir yerden sadece görünenin “güzelliği”ni belgelemek amacıyla yapılan, “seyretmek” ve seyredilene göstermek amaçlı edilgen durum, sanatçının kendini merkez alıp, kendisi üzerinden doğayı göstermesiyle oluşan etken hal, “görünü” ve “doğa” kavramlarının da tartışılmasını gerektirmiştir. Mehmet Ergüven’in “*Görmece*” isimli kitabında görünü doğanın bölünmez bütünlüğünden çıkarılıp alınan bir karakteristik parça olarak tarif edilirken “doğayı manzara olarak görme, doğal nesnelerin tek tek toplamını algılama değil, doğadan bir kesiti kendi başına birlik şeklinde seyretmektir” (Ergüven, 2007: 151) denilmektedir. Ressamın görünü resmi aracılığıyla izleyiciye sunduğu doğanın mekânsal ve kavramsal bütünlüğü ile sınırsızlığıdır; görünüye olan resimsel yaklaşım biçimi bu noktada belirleyici ve ayırıcı olmaktadır. Görünü resmini ve onun konusu olan doğayı izlenen ve kavranan doğa olarak ayıran bu düşünce çok temel bir farklılığı işaret etmektedir; görsel malzemesi aynı kaynaktan çıkıp benzeşse de, duyumsanan ya da duyumsatılmaya çalışılan şeyin aynı olmadığıdır.

Sonuç

Doğa insan algıları üzerinde belirleyici, yönlendirici bir etkiye sahiptir. Algılar her insanda doğumla kazanılan genetik özellikler, kültürel ortam, tabiat, iklimsel şartlar gibi çok çeşitli uyarıcılarla şekillenir ve gerçeklikler dünyasının duygu dünyasında yeniden kurgulanıp herhangi bir yol veya araç ile ifade edildiği kişiye has bir durumdur. İnsan “insanlaşmaya” başladığından bu yana doğayı kendi ruh ve akıl dünyasına göre anlamlandırmaya çabası içinde olduğu, doğayla kendi duygu dünyası arasında Worringer’in “Einführung” olarak ifade ettiği, İsmail Tunalı’nın da Türkçeleştirdiği karşılığı ile bir “özdeşleşim” kurmaya çalıştığı görülür. Doğaya yüklenen bu tür insani vasıflar “doğa tanrıçılık” (Panteizm) düşüncesi ile açıklanabilir. Yaratıcısını arayan insan tanrıyı doğada, objelerde, insanda görmeye çalışarak her şey’in tanrının bir parçası olduğu bu yüzden de canlı, cansız her şeyin bir ruhu olduğu düşüncesine varmış bu da insanın kendi tinin’den yola çıkarak varmak istediği “yüce tanrı” düşüncesiyle doğanın görkemini aynılaştırmaya çalışmıştır denilebilir. Bu bağlamda bakıldığında doğanın tasviri yani Görünü resmi olarak adlandırılan resim türü insanın, sanatçının, ressamın doğayla kurduğu “özdeşleşim” neticesinde sadece bir doğa tasviri, görünü resmi olmanın ötesinde yoğun simgesellik içeren resimlerdir. Görünü resimleri aracılığı ile izlenen doğa ve çevre görünü ressamları sayesinde daha anlamlı bulunabilir veya bir zaman pek de dikkati çekmemiş tarafları algılanabilir, bir nevi ilizyon gibi. Taşlar veya kayalar sert, yumuşak, kunt, parçalı, renkli düzensiz biçimlerine yapılan vurguyla, deformasyonla bambaşka bir şekilsel algıyla görünür olabiliyor, halbuki ressam sadece herkesin gördüğü, ayağının takıldığı, üzerine çıkıp oturduğu doğa biçimlerini resmetmiştir, ama artık tuvalde görülen taş ya da kaya simgesel göndermelerle de okunabilecek formlara dönüşmüştür. Etraftaki kurumuş dal parçaları, birbirinden farklı biçimleriyle, dokusuyla ressamın algı dünyasından süzülüp ölüm gibi, parçalanmışlık gibi, ayrılık gibi şiddetli duyguları çağrıştıran biçimler haline gelebiliyorlar. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Belki de sanatçının biçimlerle, renklerle, dokularla dolu doğadan çekip aldığı bu parçalar sayesinde, doğa çözümlenmiş görüldüğünden onu simgeselliğin diline dönüştürmek ve yorumlamak da kolaylaşmaktadır. Bu bağlamda 15. yüzyıldan sonra yavaş yavaş gelişmeye başlayan 17. yüzyıldan itibaren artık bağımsız bir “tür” olarak kabul edilen görünü resmi, özellikle 18. yüzyılın sonu 19. yüzyıl başında Avrupa resminde, Romantizmin etkisi ile doğaya yoğun ilginin başladığı “Romantik Görünü” resim geleneği ile doğanın simgeleştirilmesinin en yetkin örneklerini vermeye başlamıştır. Bu gelenek adeta Caspar David Friedrich’in resimleriyle simgeleşirken, doğanın “yüceliğinde” insanın kendini araması gibi varoluşsal düşüncelerin görünü resimlerinde arandığı bir dönem olmuştur. Romantik dönem ressamları görünü resmini büyük bir iştahla; insanoğlunun gizemlerle dolu, söze dökülemeyecek derinlikli ruh dünyasını dolayısıyla kendi ruh dünyalarını; ıssız dağ başlarını, bulut sarmallarını, fırtınaları, kuru otlar ve dallarla dolu korulukları, ormanları, enteresan biçimli kayalıkları; doğanın tahribatından payını almış antik kent, ev, anıt, gemi kalıntılarını; günün çeşitli zaman dilimlerinin doğada yarattığı farklı algılama biçimlerini gözlemleyip, bunları tuvale taşıyarak çözümleyip anlatmaya çalışmışlardır. Doğa karşısında insanın acz duygusunu akılla yenip zafere ulaşmasını, ressamlar da fırçalarıyla aşmaya çalışmışlardır denilebilir. Özellikle 19. yüzyıl görünü ressamları doğanın bu sonu gelmez biçimsel zenginliğini, her şeyi aydınlatıp rengi var eden ışığını; nesnelere eğip- bükme, deforme eden, yok eden müthiş enerjisi ile canlı cansız her varlığı kendine bağlayan tanrısallığın peşinde, büyük bir romantizmle, çalışmışlardır. Yüce duygular doğadaki simgesel izdüşümleriyle, belki de ressamın kendisiyle yüzleşme derdi de denebilecek bir amaçsallıkla araştırılmıştır. Dağ zirvelerinde, uçsuz bucaksız ormanlar, uçurumlar, coşkun nehirler, fırtınalı denizler ve sisler içerisinde resmedilen bu görünü resimleri, kendini hiçleştirip bir anlamda ruhsal derinliğinin yankısını doğadan alarak yeniden varlık kazanma çabasının sembolü olmuşlardır denilebilir.

Görünü Kelimesinin Manzara Kelimesi Yerine Kullanımı Hakkında Kısa Açıklama

Resim sanatının izleksel (tematik) kökenli önemli kelimelerinden biri olan İngilizce “landscape”, Fransızca “peysage” kelimeleri çok uzun yıllar Türkçede karşılığını Arapça “manzara”, ya da doğrudan Fransızcadan devşirilen “peyzaj” kelimeleriyle bulmuştur. Peyzaj sözcüğü genel olarak açık havada yapılmış, bir yerin, kentin, kıyının doğal görünüşünü görselleştiren resimler için kullanılmış ve kullanılmaktadır. Belirtildiği gibi bu iki kelime de Türkçe değildir. Bununla birlikte bu iki sözcük hala kullanılmaktadır. İşte bu bağlamda hiç değilse resim sanatı çerçevesinde “manzara” ve “peyzaj” kelimelerinin yerine, kullanımı henüz çok yaygın olmasa da, bazı önemli edebiyat, düşün ve sanat adamlarının yapıtlarında kullanılmış ve sözlüklerde yer almış olan Türkçe “görünü” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir. Bu çerçevede 2010 yılında MSGSÜ’de kabul edilen Hasan Çevik’in yüksek lisans eser-metni çalışmasının başlığı “*Türk Resim Sanatında İstanbul Görünüleri*”, ve 2017 yılında yine MSGSÜ’de kabul edilen Hasan Çevik’in sanatta yeterlik eser-metin başlığı da “*İskandinav Sanatında Görünü Resmine Simgesel Yaklaşımlar*” olarak kabul edilmiştir.

KAYNAKLAR

- Adler, Alfred. İnsanın Doğası. Çev. Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi,2004.
- Akarsu, Bedia. Çağdaş Felsefe. İstanbul: İnkılap Kitabevi,1994.
- Akyürek, Engin. Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi,1994.
- Berger, John. Görme Biçimleri. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları,1999.
- Berger, John. Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar. Çev. Bülent Somay. İstanbul: Metis Yayınları,2007.
- Carroll, Noël. Sanat Felsefesi .Çev. Güliz Korkmaz. Ankara: Ütopya Yayınları,2012.
- Cheng, François. Boşluk ve Doluluk. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul:İmge Kitabevi, 2006.
- Childe, Gordon. Kendini Yaratan İnsan. Çev. Filiz Ofluoğlu. İstanbul: Varlık Yayınları,2010.
- Eco, Umberto. Güzelliğin Tarihi. Çev. Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitap, 2006.
- Ergüven, Mehmet. Görmece. İstanbul: Metis Yayınları,2007.
- Gombrich, E.H. Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
- Minor, Vernon Hyde. Sanat Tarihinin Tarihi. Çev. Cem Soydemir. İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları,2013.
- Özmen, Seher Selin. “Anadoluda Ana Tanrıça Kybele Kültü”, Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi (2016), 4(7): 381-397.
- Ponty, Maurice Merleau. Algılanan Dünya. Çev. Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Read, Herbert. Sanatın Anlamı. Çev. Nuşin Asgari. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.
- Sayın, Zeynep. İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Şentürk, Leyla Varlık. Analitik Resim Çözümlenmeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Tunalı, İsmail. Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi,2007.
- Tunalı, İsmail. Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi,2008.

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Resim 1: Joachim Patinir, Aziz Jeromlu Manzara, 1516-1517, Ahşap Panel Ü.Yğb.
Landscape With Saint Jerome, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/patinir-joachim>
(Erişim Tarihi:3.07.2020)
- Resim 2: Joseph Mallord William Turner, Thames Nehri Waterloo Köprüsü Üzerinde
The Thames Above Waterloo Bridge, <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558>
(Erişim Tarihi:3.07.2020)
- Resim 3: Giorgione, Fırtına
La Tempesta, <http://www.gallerieaccademia.it/en/tempest>
(Erişim Tarihi:3.07.2020)

Resim 4: Caspar David Friedrich, Alacakaranlıkta Yürüyüş

A Walk At Dusk, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/862/caspar-david-friedrich-a-walk-at-dusk-german-about-1830-1835>

(Erişim Tarihi:3.07.2020)



INTERACTION OF ARTISTIC PERCEPTION WITH NATURE AND THE SYMBOLIC RESPONSE OF THIS INTERACTION IN LANDSCAPE PAINTING

Hasan Çevik

Abstract

Artists perceive nature in a variety of ways and interpret nature with the works they create as a result of their perceptions. Landscape paintings, which is described as “görünü” picture in Turkish, are not only a depiction of nature, but also a symbolism that shows the spirituality of the artist. In this study, the main lines of the relationship between nature and human are handled in the context of “görünü” pictures and the idea that “görünü” pictures are symbolic pictures of a spiritual relationship that the painter establishes with nature, beyond the purpose of depicting nature only in a documentary or realistic style, is tried to be examined.

Keywords: landscape, artistic perception, nature, Naturalism, spirituality, supreme, icon, Symbolism