

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ESTİTÜSÜ



**TURNER VE CONSTABLE'IN MANZARA
RESİMLERİNDEKİ ROMANTİZM VE BU KAPSAMDA
YAPILAN DOĞA ÇÖZÜMLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman **Hazırlayan**
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN **Okan ÖZYAVUZ**

MALATYA-2022

**Bu Araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafından
2019/1939 Proje Numarası ile Desteklenmiştir.**

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**TURNER VE CONSTABLE'IN MANZARA RESİMLERİNDEKİ ROMANTİZM
VE BU KAPSAMDA YAPILAN DOĞA ÇÖZÜMLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Okan ÖZYAVUZ

**Danışman
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

MALATYA - 2022

ONUR SÖZÜ

“Prof. Dr. Yüksel Göğebakan’ın danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım **“TURNER VE CONSTABLE’IN MANZARA RESİMLERİNDEKİ ROMANTİZM VE BU KAPSAMDA YAPILAN DOĞA ÇÖZÜMLEMELERİ”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kuralların dışında ve ahlak yasalarına aykırı yardımlara başvurmaksızın, tez yazım usul ve esasları göz önünde bulundurularak tarafımdan yazıldığını onurumla doğrularım.”

Okan ÖZYAVUZ



TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı oluştururken her zaman ilgisini, bilgisini ve desteğini esirgemeyen, değerli görüşleriyle ufkumu açan, çözüm odaklı yaklaşımını ve akademik kişiliğini her daim örnek aldığım kıymetli hocam Prof. Dr. Yüksel Göğebakan’a teşekkürü bir borç bilir, saygı ve sevgilerimi sunarım.

Ayrıca İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi’ne desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Okan ÖZYAVUZ



ÖZET

ÖZYAVUZ, Okan, Turner ve Constable’ın Manzara Resimlerindeki Romantizm ve Bu Kapsamda Yapılan Doğa Çözümlemeleri, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2022.

Doğa görünümünün resim sanatı içerisinde kullanımı her ne kadar İlk Çağ’lara kadar görülse de önemini Romantizm döneminde kazanmıştır. Bu çalışmada, Romantizm döneminin en önemli iki ressamı olan Turner ve Constable’ın sanatının araştırılması ve bu doğrultuda uygulamalar yapılması amaçlanmıştır. Literatür taramasının yapılmasından sonra uygulama sürecinin analizi ve süreç sonrası oluşturulan ürünlerin çözümlenmesi, çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır.

Tezin ilk bölümünde, araştırmanın kapsamı hususunda genel hatlarıyla bir giriş yapılmıştır. İkinci bölümde; Romantizm sözcüğünün kökenine, Fransız Devrimi ile ilgili olan bütünleşik bağına ve akımın Almanya, Fransa ve İngiltere’deki etkilerine yer verilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde, İngiltere’de romantik manzara resminin en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen John Constable’ın hayatı ve sanat etkinlikleri detaylı bir biçimde aktarılırken sanatçının romantik manzara resimleri konu, yöntem ve plastik bağlamda detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Tezin dördüncü bölümünde, renk kullanımı ve o döneme kadar kompozisyonlarda kullanılan geleneksel mekân algısının dışında tasvirler ortaya koyan William Turner’ın sanatsal yaşamına dönemsel olarak kronolojik bir sırayla değinilmiş ve sanatçının romantik manzaraları çözümlemeleriyle birlikte aktarılmıştır. Tezin beşinci bölümünde, araştırma kapsamında yapılan 9 adet yağlı boya çalışma analizleri ile birlikte verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Romantizm, Turner, Constable, Manzara, Doğa.

ABSTRACT

ÖZYAVUZ, Okan, Romanticism in Landscape Pictures of Constable and Turner and Nature Analyses Carried Out in This Context, Master's Thesis, Malatya, 2022.

Though the use of nature scenery in painting dates back to Antiquity, it became a more important issue in Romanticism. This study intends to research the art of Turner and Constable, who are two most important painters of Romanticism, and draw repaintings accordingly. In addition to the completion of literature review, the analysis of the application process and the products formed after the process constitutes the methodology of this study.

The first chapter of thesis introduces the outlines of research. In second chapter, stem of word romanticism, its integrated relation with the French Revolution and the impacts of this movement in Germany, France and England are evaluated. The third chapter elaborates the life and artistic activities of John Constable who is considered to be one of the leading figures of the romantic landscape painting in England and details his romantic paintings in terms of theme, method and its plastic context. The fourth chapter of the thesis touches on the artistic life of William Turner, who created depictions different from the use of colour and traditional perception of space used by his contemporaries in their compositions, in chronological sequence. The romantic paintings of Turner are analysed in this chapter. The fifth chapter of the thesis, 9 oil painting studies made within the scope of the research are given together with their analysis.

Keywords: Romanticism, Turner, Constable, Landscape, Nature

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Araştırmanın Önemi.....	1
1.3. Araştırmanın Amacı	2
1.4. Problem Cümlesi.....	2
1.4.1. Alt Problemler	2
1.5. Araştırmanın Yöntemi.....	3
1.6. Sayıtlar	3
1.7. Sınırlılıklar	3

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANTİZM

2.1. Romantizmin Tanımı	4
2.2. Fransız Devrimi ve Romantizm	4
2.3. Almanya, Fransa ve İngiltere’de Romantizm	5
2.3.1. Alman Romantizmi	5
2.3.2. Fransız Romantizmi	10
2.3.3. İngiliz Romantizmi.....	13

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

WILLIAM TURNER

3.1. William Turner'ın Hayatı ve Sanatı	14
3.2. William Turner'ın Manzara Resimlerinde Romantizm	25

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

JOHN CONSTABLE

4.1. John Constable'ın Hayatı ve Sanatı	38
4.2. John Constable'ın Manzara Resimlerinde Romantizm.....	50

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ

5.1. Manzara I	69
5.2. Manzara II	72
5.3. Manzara III.....	75
5.4. Manzara IV.....	77
5.5. Meke Gölü.....	78
5.6. Manzara V	80
5.7. Manzara VI.....	81
SONUÇ	85
KAYNAKÇA.....	87

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2.1:** Philipp Otto Runge, “Sabah”, 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
106x81 cm, Hamburg, Almanya. 7
- Resim 2.2:** Caspar David Friedrich, “İki Adam Ay’ı Düşünürken”, 1819, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 35x44.5 cm, Hamburg Müzesi, Almanya. 9
- Resim 2.3:** Theodore Géricault, “Medusa’nın Salı”, 1819, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 491x716 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. 11
- Resim 2.4:** Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. 12
- Resim 3.1:** William Turner, “Otoportre”, 1799, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
74x58 cm, Londra, İngiltere. 15
- Resim 3.2:** William Turner, “Başpiskoposun Sarayının Bir Görünümü”, 1790, Kâğıt
Üzerine Sulu Boya, 26.3x37.8 cm, Indianapolis Sanat Müzesi, ABD. 16
- Resim 3.3:** William Turner, “Lincoln Katedrali”, 1794, Kâğıt Üzerine Kara Kalem,
27.3x21 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere. 17
- Resim 3.4:** William Turner, “Denizdeki Balıkçılar”, 1796, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 91.4x122 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere. 18
- Resim 3.5:** William Turner, “Calais İskeleyi”, 1803, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
172.5x242 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere. 19
- Resim 3.6:** William Turner, “Liber Studiorum”, 1812, Gravür, 21x29 cm, Joseph
Brooks Koleksiyonu, İngiltere. 20
- Resim 3.7:** William Turner, “Ahlar Köprüsü, Palazza Ducala ve Gümrük Binası:
Canaletto Resim Yaparken”, 1833, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
51x83 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere. 21
- Resim 3.8:** Johann Wolfgang von Goethe, “Renk Teorisi Taslak” 22
- Resim 3.9:** William Turner, “Işık ve Renk (Goethe'nin Teorisi) - Tufandan Sonra
Sabah - Musa Yaratılış Kitabını Yazıyor”, 1843, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 78x78 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere. 23
- Resim 3.10:** William Turner, “Gemi Enkazı”, 1805, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
170x241 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere. 25

Resim 3.11: William Turner, “Gemi Enkazı Eskiz”, 1805, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 11x18 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	26
Resim 3.12: William Turner, “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor”, 1812, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145x236.5 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	28
Resim 3.13: Jacques Louis David, “Alpleri Geçen Napolyon”, 1801, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261x221 cm, Château de Malmaison, Fransa.	29
Resim 3.14: William Turner, “Köle Tüccarları, Ölüler ve Can Çekişenleri Denize Atıyor”, 1840, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91x123 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.	30
Resim 3.15: William Turner, “Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi Sığ Suda İşaret Veriyor ve Önden Gidiyor”, 1842, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.5x122 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	32
Resim 3.16: Leonardo Da Vinci, “Su Üzerinde Tufan”, 1517-18, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 16x21 cm, Kraliyet Kütüphanesi, İngiltere.	33
Resim 3.17: William Turner, “Yağmur, Buhar ve Hız – Great Western Demiryolu”, 1844, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91x122 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.	35
Resim 3.18: Felix Bracquemond, “Lokomotif”, 1873, Gravür, 21.7x26.1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.	37
Resim 4.1: İngiltere Haritası “Constable’ın Ülkesi”.	38
Resim 4.2: John Constable, “Otoportre”, 1806, Kara Kalem, 74x58 cm, Londra, İngiltere.	39
Resim 4.3: John Constable, “Çıplak Bir Erkek Çalışması”, 1800, Kara Kalem 55.5x43.8 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.	40
Resim 4.4: John Constable, “Dedham Ovası”, 1802, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43.5x34.4 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.	41
Resim 4.5: Claude, “Hacer ve Melek”, 1646, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 52x44 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.	41
Resim 4.6: John Constable, “Dedham Yakınlarındaki Yol”, 1802, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 33.3x42.5 cm, Yale Britanya Sanat Merkezi, Paul Mellon Koleksiyonu, New Haven, ABD.	43

Resim 4.7: John Constable, “Majestelerinin Gemisi “Zafer”, Yüzbaşı E. Harvey Trafalgar'ın Unutulmaz Savaşında, Hattın Arasındaki İki Fransız Gemisi”, 1806, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 42x58.4 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.....	44
Resim 4.8: John Constable, “Mason Ailesinin Hanımefendileri”, 1805-1806, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.5x49.5 cm, Ipswich Müzesi, İngiltere.....	45
Resim 4.9: John Constable, “Maria Bicknell”, 1816, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30.5x25 cm, Tate Galeri, London, İngiltere.....	46
Resim 4.10: John Constable, “Wivenhoe Park’ı”, 1816, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56.1x101.2 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Widener Koleksiyonu, Londra, İngiltere.	47
Resim 4.11: John Constable, “Hadleigh Kalesi Eskiz”, 1828-1829, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122x167 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	48
Resim 4.12: “John Constable’ın Londra’daki Evi”.....	49
Resim 4.13: John Constable, “Flatford Mill”, 1816-1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.7x127 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	50
Resim 4.14: “Flatford Mill Röntgeni”.	51
Resim 4.15: John Constable, “Beyaz At”, 1819, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131x188 cm, Frick Koleksiyonu, New York, ABD.....	52
Resim 4.16: John Constable, “Beyaz At Eskiz”, 1818-19, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x183 cm, Widener Koleksiyonu, Londra, İngiltere.	53
Resim 4.17: John Constable, “Saman Arabası”, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151x189 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Londra, İngiltere.....	55
Resim 4.18: John Constable, “Saman Arabası Eskizi”, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137x188 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere. ...	57
Resim 4.19: John Constable, “Sıçrayan At”, 1825, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 136x180 cm, Kraliyet Sanat Akademisi Koleksiyonu, Londra, İngiltere.	58
Resim 4.20: John Constable, “Sıçrayan At Eskiz”, 1825, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129x188 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.	59
Resim 4.21: John Constable, “Mısır Tarlası”, 1826, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143x122 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.	61

Resim 4.22: John Constable, “Chain Pier, Brighton”, 1826-1827, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x185 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	62
Resim 4.23: John Constable, “Marine Parade ve Chain Pier, Brighton”, 1826-1827, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 11x42 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.....	63
Resim 4.24: John Constable, “Chain Pier için Kullanılan Eskiz”, 1826-1827, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 18x26 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.	64
Resim 4.25: John Constable, “Çayırdan Salisbury Katedrali”, 1831, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151.8x189 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.	65
Resim 4.26: John Constable, “Çayırdan Salisbury Katedrali Eskiz”, 1829, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 36.5 x 51 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.....	66
Resim 5.1: “Manzara I”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.	69
Resim 5.2: “Manzara II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.	72
Resim 5.3: “Manzara III”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.....	75
Resim 5.4: “Manzara IV”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.	77
Resim 5.5: “Meke Gölü”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x150 cm, 2021.....	78
Resim 5.6: “Manzara V”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x120 cm, 2021.	80
Resim 5.7: “Manzara VI”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x120 cm (3 Adet), 2021.	81
Resim 5.8: “Manzara VI” Detay A.	82
Resim 5.9: “Manzara VI” Detay B.	82
Resim 5.10: “Manzara VI” Detay C.	83

KISALTMALAR

yy.	: Yüzyıl
MÖ	: Milattan Önce
çev.	: Çeviren
cm	: Santimetre
Prof.	: Profesör
Dr.	: Doktor

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Doğa, insan müdahalesi dışında kendi yasaları doğrultusunda sürekli değişen ve gelişen bir güçtür. Yaşam boyunca insanlık doğa ile sürekli bir etkileşim halinde olmuştur ve bu etkileşim sonucu doğayı sorgulayan insan kendine imgeler oluşturmaya başlamıştır. Günümüzde modernleşme çabası içerisinde olan insan, teknoloji ve endüstri odaklı bir anlayışa yönelerek doğanın kendine has dinamiklerini yok etmeye başlamıştır. Özellikle Endüstri Devrimi ile beraber gerçekleşen doğanın tahribatı gibi olgular, sanat yapan bireyi bu tür durumlara eserleri aracılığıyla tepki gösterme yoluna itmiştir. Bunun yanında, sanatçıların yaşadıkları dönemde çalışmalarında bu konulara değinmesi, içerisinde yaşadığı toplumun bireylerinde bir bilinç oluşmasına da katkı sağlamıştır. Bu bağlamda romantik sanat; siyasetten kültüre, toplum yaşamından ekonomik gelişmelere kadar bireyi ilgilendiren birçok alan ile organik bir bağ kurmuştur.

1.1. Problem Durumu

Resim sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan manzara resmi, özellikle Romantizmle birlikte sanatsal ifade biçimlerinin ayrıcalıklı alanlarından birisi olmuştur. Romantik manzara resminin öncüleri olarak kabul edilen Turner ve Constable'ın resimleri bu anlamda öncü niteliği taşımaktadır. Özellikle bu sanatçıların çalışmalarından sonra doğayı ele alış biçimi ciddi manada değer kazanmış ve birçok sanatçının ifade biçimi haline gelmiştir. Doğa görünümünün farklı perspektiften ele alınarak özgün yapıtlar ortaya çıkarma anlayışı/geleneği, bu sanatçıların çalışmalarından feyz almış ve her yeni dönemde farklı yorumların oluşmasına imkân tanımıştır. Bu sebeple, sanatçılar ele aldıkları doğa görünümünde karakteristik yapıtlar ortaya koymuşlardır.

1.2. Araştırmanın Önemi

19. yy. İngiliz resim sanatında Romantizm akımı paralelinde eser üreten Turner ve Constable'ın resimleri ile tez kapsamında yapılan özgün resimsel uygulamaların birlikte kullanılmasının, daha önce bu alanda oluşturulmuş bir çalışmanın bulunmamasında dolayı, literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.3. Araştırmanın Amacı

İngiliz romantik sanatının öncüleri olarak kabul edilen Turner ve Constable'ın romantik bağlamda yaptıkları eserlerde, Fransız Devrimi'nin beraberinde getirdiği özgürlük, bireysellik ve duygunun ön plana çıktığı öznel gerçeklik algısına ve öte yandan Endüstri Devrimi'nin neticesinde ortaya çıkan toplumsal değişimlerin ve üretim-tüketim dengesindeki bozulmanın doğal yaşam üzerindeki olumsuz etkilerine söz konusu eserlerde ne ölçüde yer verildiği belirlenmeye çalışılarak araştırmanın amacı hususunda genel bir çerçeve çizilmiştir. Özellikle bu düşünsel alt yapıdan hareketle, özgün resimsel ürünler ortaya koyma, bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır.

1.4. Problem Cümlesi

Romantizm sanat akımına bağlı olarak yapılan manzara resimlerinde, resimsel ifade bakımından sanatçılar arasında ne tür benzerlikler ve farklılıklar vardır?

1.4.1. Alt Problemler

- 1- Sanatçıların yaşadıkları dönemde gerçekleşen tarihi olayların, sanat yapan bireyler üzerindeki etkileri nelerdir?
- 2- Çalışmaların oluşum aşamasında zihinsel süreçler mi ön plandadır?
- 3- Çalışmaların oluşum aşamasında duygular mı ön plandadır?
- 4- Sanatçının yaşadığı doğal çevrenin sanatı üzerinde etkisi var mıdır?
- 5- Fransız Devrimi, dönemin sanat anlayışını ne ölçüde etkilemiştir?
- 6- Romantizm sanat akımının 19. yy.da ele alınışı ile günümüzdeki uygulamaları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
- 7- Dönemler değişirken sanatçının duygularından beslenerek sanat eserleri üretme pratiği değişmekte midir?
- 8- Sosyal çevre, ekonomik unsurlar ve siyasi olgular sanatçının bakış açısını etkilemekte midir?
- 9- Mitlerin ve Orta Çağ metinlerinin Romantizm akımına konu bağlamında ne tür etkileri olmuştur?

1.5. Araştırmanın Yöntemi

“Turner ve Constable’ın Manzara Resimlerindeki Romantizm ve Bu Kapsamda Yapılan Doğa Çözümlemeleri” başlığını taşıyan bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi; Romantizm, Fransız Devrimi, Almanya, Fransa ve İngiltere’deki romantik sanat anlayışı, Turner ile Constable’ın sanatsal yaşamları ve eserleri ile ilgili literatür taraması yapılarak oluşturulmuştur. Literatür taramasında kitap ve dergilerde yapılan taramalarla elde edilen bilgiler kullanılmıştır. Ayrıca nitel yöntemlerden uygulama sürecinin analizi ve süreç sonrası oluşturulan ürünlerin çözümlenmesi, yapılan uygulamaların yöntemsel yönünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile 9 adet çalışma yapılmış ve bu çalışmaların çözümlemelerine gidilmiştir. Bu resimlerin süreç aşamasında öncelikle saha araştırmaları yapılmış, bu araştırmalarda elde edilen görseller farklı resim teknikleriyle taslaklara dönüştürülmüş ve sonrasında da orijinal çalışmalara geçilmiştir. Yapılan bu çalışmaların plastik analizleri; konu, kompozisyon, renk, ton vb. elemanların ilişkilendirmeleriyle gerçekleştirilmiştir.

1.6. Sayıtlar

Türkçe ve İngilizce kaynaklardan alınan çeşitli bilgilerin araştırmaya konu olan içeriği doğru ve güvenilir bir şekilde aktardığı varsayılmaktadır.

1.7. Sınırlılıklar

Araştırma, Romantizm akımı ve bu akımın görüldüğü ülkeler olan Almanya, Fransa ve İngiltere ile sınırlıdır. Almanya’daki Romantik sanatçılar, Philipp Otto Runge ve Caspar David Friedrich; Fransa’daki Romantik sanatçılar, Theodore Géricault ve Eugene Delacroix; İngiltere’deki Romantik sanatçılar, William Turner ve John Constable ile araştırma konusu Romantizm akımına bağlı olarak yapılan manzara resimleriyle ve araştırma kapsamında yapılan 9 adet yağlı boya çalışması ile sınırlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANTİZM

2.1. Romantizmin Tanımı

Romantizmin tanımına değinmeden önce, sözcüğün kökeni olan romantik kelimesini açıklamak daha uygun olacaktır. Romantik sözcüğünün ad olarak kullanımı, sıfat olarak kullanımından daha sonra başlamıştır. Fransızcaya ilk olarak İtalyanca “romanzesco”dan gelmiş ve İngilizce “romantic” sözcüğüyle bütün Avrupa’ya yayılmıştır. Bununla birlikte “romantic”, şövalyelerin başından geçen olayların anlatıldığı öyküler ya da saz şairlerinin anlattıkları hikâyeler anlamlarına gelmektedir. Bu noktada, süreç içerisinde bu sözcük; resim, mimari, edebiyat ve müziği etkisi altına alan bir sanat akımına dönüşmüştür (Claudon, 1988: 7).

Romantizm; özgürlük, coşku ve heyecan gibi duyguların ağırlık verildiği ve Neoklasizme tepki olarak 18. yy. ın sonlarında ortaya çıkıp 19. yy. ın başlarında etkili olan sanat akımıdır. Bu dönemde Romantizm, Endüstri Devrimi’nin gerçekleştiği ülke olan İngiltere’de görülmüş, başta Almanya ve Fransa olmak üzere bütün Avrupa’ya egemen olmuştur. Öncelikle edebiyat ve resimde ortaya çıkmış daha sonrasında diğer sanat dallarının sanatçıları da etkisi altına almıştır. Sanatçı, bu dönemde duyguyu ve kendi hislerini ön plana alırken Fransız Devrimi’nin getirdiği özgürlükçü tutumdan da etkilenmiştir (Şenyapılı, 2004: 4-13).

2.2. Fransız Devrimi ve Romantizm

Fransız Devrimi, kısaca ekonomik üstünlük kuran burjuva sınıfının siyasi iktidara sahip olmasıyla beraber kapitalist toplumu inşa etmesidir. Orta Çağ’ın izlerini ortadan kaldıran devrim, Fransa’da liberal bir demokrasinin kurulmasına olanak sağlamıştır (Sarıca, 1981: 5). Bu doğrultuda Fransız Devrimi; eşitlik, adalet ve özgürlük kavramları esasında önemli bir katkı niteliği göstermekle beraber çağdaş toplum düşüncesinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Romantizm, Fransız Devrimi bakımından irdelenmezse birçok açıdan durumu anlamak mümkün olmayacaktır. Bununla birlikte, Romantizmin de sadece devrim

hususunda değerlendirilip sebebinin tümüyle bundan kaynaklı olduğunu söylemek de büyük bir yanılgı olacaktır. Devrimin Romantizme etkisi düşünüldüğünde, akımı tetikleyen bir unsur olduğu ve ona bir kimlik kazandırma noktasında katkıda bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda, 18. yy. ın ikinci yarısında ortaya çıkan ve çeşitli romantik eserlerde görülen bireysellik ve ayaklanma duygularına ortak etkiyi Fransız Devrimi vermiştir (Claudon, 1988: 29).

Fransızlar, Romantizmi çağın hastalığı olarak nitelendirmişlerdir. Bu boyuttan bakılacak olursa yalnızlaşma ve topluma karşı yabancılaşma olgularının ortaya çıktığı görülmektedir. Tabiat sevgisi de bununla bağlantılıdır. İnsan yalnızlık hissine kapıldığı an tabiata sığınma içgüdüsüne sahip olmuştur. Bu fikir de tabiatın esrarengiz yönünü ve sonsuzluk düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Romantizme teorik anlamda öncülük eden J.J. Rousseau'nun Toplum Sözleşmesi adlı yapıtında, “İnsan, özgür doğar ama her yerde zincire bağlı olarak yaşar.” sözü, Fransız Devrimi penceresinden ele alınacak olursa bir manifesto niteliği taşımaktadır. Rousseau, insanların kişisel hüviyetlerini görmezden gelen iktidarlara yıkmak ve doğanın hükmeden vahşi yönünü yüceltmek istemiştir (Özmutlu, 1980: 110-111). Bundan hareketle, Fransız Devrimi'nin tarihsel süreçte gerçekleşmesinden ziyade devrimin getirdiği düşünsel altyapının beslediği tanısı, Romantizm ve devrim ilişkisi bağlamında bütünlüklü bir bakış açısı sunmaktadır.

Fransız Devrimi, büyük bir siyasi ve toplumsal dönüşümün habercisi olmuştur. Aydınlanma düşüncesinin oluşturduğu atmosfer, monarşinin yok oluş sürecini hazırlamış ve dönem içerisindeki özgür olma bilinci ve isteği ile sanat, sanatla ilişkili olmayan bireylerin bile ilgisini çekmiştir. Romantik düşünce, bireyin hisleri ve tecrübelerine dayanarak sanat yapmasına olanak sağlamak için özgürlük temasını kullanmış ve bu tema sanatçıya toplumun dayattığı kuralları nispeten kabul etmeyip kendi kurallarını oluşturma düşüncesini aşılamıştır (Cumming, 2008: 24).

2.3. Almanya, Fransa ve İngiltere’de Romantizm

2.3.1. Alman Romantizmi

Almanya’daki Romantikler, düşünsel altyapısını Fransız rasyonalizminden ve aydınlanma ruhundan alan küçük seçkin bir düşünür sınıfı tarafından yapay olarak dayatılan 18. yy. ın ideallerine doğrudan karşı olmuşlar ve ilhamlarını doğrudan ülkenin

köklü geleneklerinden almışlardır. Alman sanatçılar, Minnesânger ve Nibelûngen destanı gibi Orta Çağ metinlerini Herder'in halk şiiri üzerine olan çalışmaları ile bütünleştirip aydınlanma düşüncesinin paralelinde ortaya çıkan düşünceleri de görmezden gelerek geçmişin izlerini eserleri aracılığıyla yansıtmaya yoluna gitmişlerdir. Aynı zamanda, sanatçılar ve düşünürler kendilerini doğrudan doğa deneyimine ve temel dünyanın bilimsel ve mistik incelemesine adanmışlardır. Ayrıca Alman romantik sanatçılar, doğanın tanrı olarak görüldüğü panteist anlayışla insanın duygularının yakından bağlantılı olduğunu ifade eden ressam Carl Gustav Carus ve düşünür Friedrich Schelling'den de etkilenmişlerdir. Bu dönemdeki resimlerin kompozisyonlarında; Orta Çağ'dan beri değişmeyen kaleler, katedraller, köy sahneleri ve Ren Nehri'nin yansımaları yer almaktadır. Öte yandan, ilk dönemlerde hem Orta Çağ hem de klasik konulardan görsel ve düşünsel malzeme üretmek için faydalanan sanatçılar, ilerleyen dönemde Shakespeare'in yazılarından ve Yunan mitolojisinden de ilham almışlardır (Brion, 1966: 98-99).

Alman romantik sanatına, dini bağlamda eserler veren Philipp Otto Runge ve manzara temalı çalışmalar üreten Caspar David Friedrich'in öncülük ettiği bilinmektedir. Runge, Alman romantik sanatında, rengin özünü ilgili geliştirdiği teoriler ve dini ağırlıklı kompozisyonlarla verdiği eserler ile önemli bir yer kaplamaktadır. Runge'nin eserlerinde; sanat, doğa ve din tamamen yeni sembolik bir dil kazanırken aynı zamanda sanatçı, yaptığı eserler ile batının dini geleneklerini tekrar canlandırmayı amaçlamıştır (Parramón Ediciones, 2000: 48-49).



Resim 2.1: Philipp Otto Runge, “Sabah”, 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106x81 cm, Hamburg, Almanya.

Almanya’da erken romantik resmin iki büyük sanatçısından biri olarak görülen Runge’nin resimlerindeki ana unsurların, genellikle melekler, çocuklar ve resim içerisinde resim yanılsamasını hissettirmek için sahnelerin etrafında özenle çizilmiş koyu renkli çerçevelerin olduğu görülmektedir. Sanatçının resimlerinde, tekrar eden görsel bağıntılar farklı kompozisyonlarda aynı düzende yer almıştır. Bu bağlamda, sanatçı tarafından 1808 yılında yapılan “Sabah” adlı çalışmada, altın rengi ile beliren sabah ışığının altında bir çıplak kadın figürü denizde yükselmektedir (Resim 2.1). Resmin ön kısmında, yeşil bir zemin üzerinde bebekler ve zambak çiçekleri yer almaktadır. Ayrıca yine tuval üzerine boyanmış resmin etrafındaki çerçevede, Runge’nin “Evrenin sınırsız aydınlanması.” olarak betimlediği nergis çiçeği ve bebek figürleri göze çarpmaktadır. Diğer yandan, dini motiflerin vurgulandığı bu kompozisyonda, cennetten bir sahnenin incelikli tasviri aktarılsa da Meryem Ana, Hz. İsa veya haç gibi açık dini sembollerin yer almadığı görülmektedir. Bunun yerine; güneş ışığı, mavi gökyüzü ve filizlenen nergisler ile doğanın yüceliği ön plana çıkarılmaktadır. (Kallen, 2007: 37-39). Öte yandan Hristiyanlık inancında, Hz. İsa’nın güneşle ilişkilendirildiği de bilinmektedir (Gögebakan, 2017: 123). Ayrıca Runge bu idealize edilmiş kompozisyonda, doğaya

duyduğu saygıyı dini unsurlarla besleyerek romantik anlayışın inanç merkezli felsefi bağlamına gönderme yapmayı amaçlamıştır

Almanya’da romantik hareketin vücut bulmasında önemli bir yer tutan bir diğerk sanatçı Caspar David Friedrich, çarpıcı görüntüleri, radikal tasarım anlayışı ve hepsinden önemlisi doğanın değışen ruh hallerine dair yoğun farkındalığı ile sanatını yerel bir ilginin çok daha ötesine taşıyarak evrensel bir kimlik kazanmıştır (Vaughan, 1972: 9). Friedrich’in resimleri, Alman Romantizmi olarak adlandırılan sanatsal hareketle yaygın olarak ilişkilendirilen bir dizi zevk, düşünce ve tutumu bünyesinde barındırırken aynı zamanda doğal dünyaya karşı artan duyarlılığı doğanın zihne uygunluğundaki bir duyguyla bütünleştirmiştir. Sanatçı, kompozisyonlarında romantik sanatın dağarcığına uygun düşen belirsiz ve uzak olana duyulan tutkuyu, sisle kaplanmış nesneleri, karanlıkta beliren alevleri ve bulutlarla birleşen dağları ön plana çıkarmıştır (Koerner, 1990: 23). Diğerk yandan, resimlerin yüzeyinde kullanılan biçimsel oluşumlarla insan ve doğa arasındaki rastlantısal ilişkiye gönderme yapan sanatçı, resimlerin ön planında yer alan figürler, Gotik kalıntılar ve Barok sanatın kasvetli atmosferlerini anımsatan sahne algısı ile de resimlerinin tematik çerçevesini çizmiştir. Ayrıca Friedrich, romantik algıya çağrışımında bulunan imgelerin yanında manzara resimlerine yüzey bağlamında zemin hazırlamak ve atmosferlerin ışık düzlemindeki gerçekçilik algısına yönelik bağlılığını güçlendirmek adına alacakaranlık, sonbahar, ilkbahar ve yağmurlu veya açık gökyüzü imajları gibi doğanın geçiş evrelerini de resimlerinde yakalamaya çalışmıştır (Finke, 1975: 22).



Resim 2.2: Caspar David Friedrich, “İki Adam Ay’ı Düşünürken”, 1819, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x44.5 cm, Hamburg Müzesi, Almanya.

Caspar David Friedrich tarafından 1819 yılında yapılan “İki Adam Ay’ı Düşünürken” isimli manzara, romantik bağlamda bir özlem duygusunu, Almanya ile Fransa arasındaki savaş esnasında Napolyon birliklerinin Dresden’e girmesini ve akabinde sanatçının şehrin güneydoğusundaki dağlık bir bölgeye göç etmek zorunda kaldığı bir dönemi simgelemektedir (Resim 2.2). Bu gece manzarası, sonbahar mevsiminin pastel tonlarla çevrelediği bir ormanda iki insan figürünün Ay’ı, Venüs’ü ve yıldızları gözlemlediği yaşamın olağan akışında gerçekleşen yapay bir sahneyi kaydederken aynı zamanda Ay ışığı, yaprak dökmeyen köknar ağacı, kökleri toprağın dışında olan bir meşe ağacı ve büyük kaya parçaları gibi doğanın kendi iç dinamiğinde kendiliğinden ortaya çıkan oluşum ve biçimlerin yerleştirilmesi ile de doğal dünyanın el değmemiş formlarına gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte, resmin solunda arkası dönük üzerinde pelerin ve şapka olduğu görülen insan figürlerinin Friedrich ve bir arkadaşını temsil ettiği bilinmektedir. Sanatçı, yaşamı boyunca bütün resimlerinde aynı paralelde tekrar edecek olan insan figürlerindeki benzer kıyafet algısını 1815’te radikal Alman öğrenciler tarafından giyilen kıyafetlerin 1819 yılındaki bir yönetmelikle yasaklanmasına yönelik duyduğu karşı çıkış temelinde oluşturmuştur. Ayrıca sanatçı, bu anlatımla Napolyon savaşlarının ardından ülkede uygulanan aşırı muhafazakâr

politikalara sanatın başkaldırı nitelikli gizil unsurlarını kullanarak ülkesinin doğasına ve geleneklerine duyduğu hayranlığı da yansıtmaya çalışmıştır (Rewald, 2001: 30-31). Bu kapsamda, karşılaşılan olumsuz hadiselerin teatral ezgilerle resmedildiği bu manzarada, Friedrich alegorik anlatış biçimi ile romantik sanatın gücünü söylemin çok daha ötesine taşımıştır.

2.3.2. Fransız Romantizmi

Devrim ülkesi Fransa’da Romantizm akımının öncülerinin, 1802 yılında “Hristiyanlığın Dehası” isimli kitabıyla Orta Çağ ruhunu uyandıran François-Rene, şiirleri ile Alfred de Musset, Gerard de Nerval, Alphonse de Lamartine ve Theophile Gautier ve edebi yazıları ile Victor Hugo’nun olduğu bilinmektedir. Özellikle Hugo, 19. yy. da edebi yazımlarıyla romantik akıma liderlik ederken edebi özgürlüğün siyasi ve sosyal özgürlük kadar önemli olduğunu da söylemektedir (Adams, 2014: 25). Öte yandan, 18. yy. resim sanatında, Avrupa’daki politik olaylara ve sosyal dönüşümlere çok az yer veren Chardin, Watteau ve Fragonard gibi ressamların aksine “çağının insanı” olarak nitelendirilen romantik ressamların 19. yy. da hem toplumu hem de bireysel bilinci harekete geçiren bütün olguları eserleri aracılığıyla aktarma yoluna gittikleri görülmektedir. Bunun yanında romantik sanatçılar, devrimin sonrasında ortaya çıkan bireysellik anlayışını ateşli ve keskin bir duyarlılıkla yansıtmaya ve monarşinin düşüşünden komünün kuruluşuna kadar olan süreci anlamaya ve yorumlamaya da çalışmışlardır (Brion, 1966: 134). Bu kapsamda, Fransız Romantizminin genel hatlarını, keskin gerçekçilik anlayışını duygunun atmosferik etkileriyle süsleyen Théodore Géricault ve politik durumları tarafsız bir yargıyla yansıtan Eugene Delacroix belirlemiştir (Noon, 2003: 10).

Fransa’da romantik hareketin en önemli ressamlarından biri olarak görülen Theodore Gericault’un kariyeri, ustası olduğu bilinen Jacques Louis David’in Neoklasik etkileri altında başlamıştır. Bunun yanında, sanat kariyerinin ilk dönemlerinde Titian ve Rembrandt gibi sanatçıların Louvre Müzesindeki eserlerini de kopyalayan Gericault, bu dönemde edindiği teknik beceri ile sanatının gelişim döneminde ortaya koyacağı romantik etkilerin baskın olduğu büyük ölçekli figüratif ve manzara temalı kompozisyonlarına temel hazırlamıştır (Parramón Ediciones, 2000: 34). Bu noktada sanatçı; savaş sahneleri, trajediler, deniz felaketleri ve Orta Çağ temalı resimleri ile

yaşadığı dönemin umutsuzluğunu ve çaresizliğini bir gazeteci hassasiyetiyle yansıtmıştır (Kallen, 2007: 53).



Resim 2.3: Theodore Géricault, “Medusa’nın Salı”, 1819, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 491x716 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Géricault tarafından 1819 yılında yapılan “Medusa’nın Salı” adlı eser, aynı yıl Paris Salonu’nda sergilenmiş ve sansasyon yaratan ölüm temalı içeriğinden dolayı yoğun eleştiriler almıştır (Resim 2.3) (Bietoletti, 2009: 146). Somut yaşam ile ölüm arasındaki paradoksal birleşime gönderme yapan bu çalışma, konu bağlamında hem romantik hareketin izlerini hem de klasik mirasın kalıntılarını içermektedir. Resmin ön kısmında, ölü bedenlerin bükülmüş zarafeti ve üzerlerindeki çarpıcı jestler balmumu müzesini andıran görsel bir izlenim ortaya koyarken hafif eğimli salın ahşap yapısı, ışığın merkezietçi bir tutum sergilemesi, resmin solunda ve arka kısmındaki dalgaların dikey bir biçimde ön kısma doğru süzülmesi de romantik bir sahnedeki ürkütücü olguları simgelemektedir (Clay, 1981: 84).

Eugene Delacroix, dramatik sahneleriyle Fransız romantik hareketin en büyük ressamlarından biri olarak görülmektedir (Branin, 1997: 69). Sanatçı, kariyerinin ilk dönemlerinde sanatsal birikimini oluştururken ilhamını Michelangelo ve Rubens’in eserlerinden almış ve renk hususunda da Venedik Okulu’ndan etkilenmiştir. Ayrıca “renk ustası” olarak nitelendirilen sanatçı, rengin sanattaki önemi ile ilgili bir yazısında, “Renkçi olmayan bir ressamın çalışması resim değil tezhiptir. Ressam minyatür yapmak

dışında başka bir şeyi hedefliyorsa renk; ışık, gölge, orantı ve perspektif kadar resmin temel ilkelerinden biridir ve renk yaşamın görüntüsünü verir.” diye söylemiştir (Neret, 2000: 8).



Resim 2.4: Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Fransız romantik sanatçı Eugene Delacroix tarafından yapılan “Halka Yol Gösteren Özgürlük” adlı çalışma, 1830 Temmuz Devrimi esnasında Parislilerin sokaklarda barikat kurarak Kral Charles X’in gerici ve zalim hükümetine başkaldırdığı üç günü anlatmaktadır (Resim 2.4). Sanatçı, sokak hareketleri sırasında devrime doğrudan katkı vermesede kompozisyonu fikri ve görsel unsurlarla temellendirmek için devrimin ardından Paris sokaklarında zihinsel bağlamda bütünleştireceği imgeleri toplamak için dolaşmıştır (Random House Value, 1995: 21). Bu kapsamda, kompozisyonun genel hatları, imge ve figürlerin dış hatlarının oluşturduğu hayali bir eşkenar üçgen içine yerleştirilmiştir. Resmin ön planında, yerde yatan insanlar ve kaldırım taşlarından oluşan barikat, izleyici ile resim arasındaki doğal geçirgenliği etkilemektedir. Resmin merkezinde, özgürlüğü temsil ettiği düşünülen Jakoben şapkalı, sol elinde tüfek ve sağ elinde Fransız bayrağı bulunan yarı çıplak kadın figürü görülmektedir. Arka planda; toz bulutları, devrimin hararetli kavgası neticesinde meydana gelen patlamalarda oluşan sisli yapılar ve biçimsel netliği göz ardı edilmiş insan kalabalıkları yer almaktadır (Wolf, 1999: 106). Öte yandan, resmin solundaki şapkalı erkek figürünün sanatçının kendisini

temsil ettiğine yönelik yaygın bir kanının olmasına rağmen figürün sanatçının arkadaşı ve bir dönem Louvre Müzesi'nin de küratörü olan Frederic Villot olduğu düşünülmektedir (Pool, 1970: 30).

2.3.3. İngiliz Romantizmi

İngiliz romantik resmi, yapaylığa karşı çıkan ve yalnızca şiirin duygusal atmosferleri ile gerçeği arayan doğa hissinin temelinde oluşmuştur. Sanatçılar, İngiltere'nin ihtişamlı doğa sahneleriyle resimlerinin ana temasını belirlerken klasik sanatçıların evrenin çarpıcı güzelliğini bulmak için yaptığı İtalya seyahatlerine katılmamıştır. Bu dönemde, İngiltere'nin çarpıcı sahneleri, sanatsal ilginin odağı ve saf duygunun merkezi haline gelirken romantik sanatçılar İngiliz karakterinin değişmez örnekleme olan doğaüstü, irrasyonel, fantezi ve fantastik gibi olgulara da ilgi duymuştur. Ayrıca romantik sanatçılar, Milton ve Shakespeare'in edebi yazımlarından beslenirken aynı zamanda Ossian'ın felsefik öğretisiyle ortaya çıkan doğanın otantik, içten ve kendiliğinden deneyimlenmesi ve şiirin resme yansıtılması gibi düşünce ve uygulamalardan da faydalanmışlardır (Brion, 1966: 47).

İngiliz romantik resminde öne çıkan en büyük unsur, dramatik İngiliz sahnelerini konu alan manzara resmi olmuştur. Bu dönemde, İngiliz Romantizmini diğer ülkelerden ayıran özelliği ele alış bakımından getirdiği yenilikler olmuştur. İngiliz manzara resminin iki büyük temsilcisinin Turner ve Constable olduğu bilinmektedir. Turner, manzara resimlerinde doğayı aktarırken olduğu gibi değil de renklerin yarattığı etkileri benimseyip doğayı kompozisyonel bağlamda bir araç olarak kullanırken Constable ise renklere değer vererek manzarayı olduğu gibi sade ve saptırmadan resmetmiştir ve bunun yanında gerçeği aktarırken takındığı yumuşak tavır ile de resimlerinin genel hatlarını belirlemiştir (Krausse, 2005: 62-63).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

WILLIAM TURNER

3.1. William Turner'ın Hayatı ve Sanatı

William Turner (1775–1851), İngiliz romantik manzara resminin en önemli ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir (Resim 3.1). Sanatçı, henüz on dört yaşındayken Kraliyet Akademisinde eğitim görmeye başlamıştır. Bunun yanında, mimar ve topograf Thomas Malton'dan mimari ve perspektif üzerine kapsamlı dersler almıştır (Koch, 1988: 12). 1799 yılında yirmi dört yaşındayken Kraliyet Akademisine yardımcı üye ve 1802 yılında o dönem kabul edilebilecek en erken yaşta akademiye tam üye olarak seçilmiştir. Tarihin en çok seyahat eden sanatçılardan biri olarak görülen Turner, 1802 yılından 1851'deki ölümüne kadar olan süreçte Fransa, İsviçre, Belçika, Hollanda, İskoçya ve İtalya gibi ülkeleri ziyaret ederek manzara resimlerindeki sahnelerin coğrafi aralığını genişletmiştir. Diğer yandan Turner, çalışmalarına konu bulmak için her ne kadar Londra dışına seyahat etmiş olsa da doğduğu sokakların olgunlaşmış düzensizliğine de duyduğu sevgiyi beraberinde götürmüştür. Turner'ın ışığın renk, rengin de ışık olduğunu keşfetmesi modern sanatın doğmasına olanak sağlamış ve çağdaş soyut resmin romantik kanadı onun sanat anlayışından ortaya çıkmıştır. Özellikle 1870 yılında Monet ve Pissarro'nun İngiltere seyahati esnasında Turner'ın resimlerini inceleyip yeni bir bakış açısı edindiği ve izlenimci hareketin Turner'ın çalışmaları doğrultusunda ilk örneklerini verdiği düşünülmektedir (Ritchie, 1956: 12-14).



Resim 3.1: William Turner, “Otoportre”, 1799, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x58 cm, Londra, İngiltere.

Turner’ın yaklaşımı, eski ustaların çalışmalarını, 18. yy. sanatçılarının ideallerini ve romantik hareketin bireyciliğinden doğan özgünlüğü bünyesinde toplamaktadır. Aynı zamanda çağının bilimsel fikirlerinden de etkilenmiş olan Turner, beyaz ışığın üretimine en yakın renk olduğu düşünülen sarının önemi üzerine olan ışık teorisi ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, atmosferik ışık efektleri, yüzeylerindeki sisli yapı ve boya kullanımındaki özgünlük bakımından yaşadığı dönemde yenilikçi bir anlayış ortaya koymuştur. Erken dönem çalışmalarında, 18. yy. peyzaj mimarlarına özgü karanlık yüzey üzerinde sıcak renklerden yararlanırken sanatının geç dönemlerinde çalışmalarını parlak renkleri zenginleştiren beyaz bir yüzey üzerine inşa etmiştir. Sanatçı, resimlerinin arka planında monokrom yüzeyler yerine çeşitli renkler kullanarak geniş alt boyamayı benimsemiştir. Bu kapsamda hem kompozisyonu oluşturan hem de yüzeye sonradan eklenen renge romantik bir hava katan alt boyama genellikle; pembe, mavi ve sarı gibi renklerden oluşmaktadır. Öte yandan sanatçı, boyayı palet üzerinde karıştırmak yerine tuval üzerindeki ıslak boya uygulamalarıyla renk aralıkları yakalamaya çalışmıştır (Anfam, 2000: 88).

Turner, kentsel büyüme, milliyetçiliğin yükselişi, anayasal reform ve hepsinden öte Fransa ile uzun süren bir savaşın yapıldığı döneme tanıklık etmiştir. Sanat kariyerine sulu boya ressamı olarak başlayan sanatçının ilk dönem resimleri, Britanya'nın mimarisini ve doğa görünümlerini, çağın tarihini izlerini ve Kraliyet Akademisindeki eğitim anlayışını yansıtmaktadır (Venning, 2003: 9).



Resim 3.2: William Turner, “Başpiskoposun Sarayının Bir Görünümü”, 1790, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 26.3x37.8 cm, Indianapolis Sanat Müzesi, ABD.

Turner, 1789'da akademiye girmeden hemen önce, mimar Thomas Hardwick'in çizim atölyesinde çalışmış ve daha sonra mimari ressam Thomas Malton'un stüdyosunda perspektif eğitimi alarak mimari çizim becerisi geliştirmiştir. Sanatçı, 1790 yılında Kraliyet Akademisinde ilk sergilediği “Başpiskoposun Sarayının Bir Görünümü” adlı sulu boya çalışmasını mimari ve perspektif üzerine aldığı derslerin birikiminde oluşturmuştur (Resim 3.2). On beş yaşında bir gencin çıraklık çalışması olan bu sulu boya, pitoresk tarzın ortaya koyduğu sadeliği, topografik detayları, figürleri, mimari özelliklerin ayrıntılı sunumunu ve pürüzsüz bir doku anlayışını yansıtmaktadır (Smiles, 2006: 11). Bu noktada Turner'ın erken dönem çalışmalarında eski evlere, kalelere, Gotik kiliselere ve harabelere ilgi duyduğu görülmektedir. Bu konulardaki çizimleri daha sonraları çalışmalarını çevreleyecek olan romantik temalara yönelik güçlü ipuçları vermektedir (Selz, 1975: 12).



Resim 3.3: William Turner, “Lincoln Katedrali”, 1794, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 27.3x21 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

Turner, sanat kariyerinin ilk dönemlerinde Leonardo da Vinci gibi sürekli çizim yapmıştır. Günümüzde Tate Galeri’de iki yüzün üzerinde ciltli eskiz defteri ve çok sayıda kara kalem çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmalar, ayrıntılı çizimlerden en basit karalamalara kadar uzanan bir aralığı kapsamaktadır. Bununla birlikte, sanatçının en iyi kara kalem çizimlerini kariyerinin ilk dönemlerinde yaptığı bilinmektedir çünkü daha sonraları yağlı boya ve sulu boya ile olan meşguliyeti saf çizgideki ustalığını ihmal etmesine neden olmuştur. Turner’ın kariyerinin ilk dönemlerinde yaptığı bilinen “Lincoln Katedrali” adlı çalışması, erken dönem sanat anlayışında görülen mimari detaylara ve perspektife bağlılık konusunda örnek teşkil etmektedir (Resim 3.3). Bu resimde evlerin duvarları karakteristik siyah noktalarla sonlandırılırken kule ve çatı bölümleri nispeten kalın çizgilerden oluşmaktadır. Ayrıca Turner, bu tür detaylı mimari çizimlerde en karmaşık ayrıntılardan en basit formlara kadar konuda birlik ve sadelik bulmak üzere eğitilmiş bir zihin yapısına sahiptir. Bu doğrultuda, Turner’ın erken dönemlerinde yaptığı kara kalem çalışmaları, sanatının gelişim döneminde ortaya koyduğu mimari detaylı yağlı boya ve sulu boya çalışmalarına zemin hazırlamıştır (Walker, 1976: 41).



Resim 3.4: William Turner, “Denizdeki Balıkçılar”, 1796, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.4x122 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

1796 yılı, Turner’ın sanat kariyerinde teknik ve malzeme kullanımı açısından gerçekleşecek olan bir değişim zamanını işaret etmektedir. Bu yıla kadar kara kalem ve sulu boya dışında çalışma üretmeyen sanatçı, bu dönemden itibaren yağlı boya resimler yapmaya başlamıştır (Selz, 1975: 25). Bu kapsamda, sanatçı 1796 yılı Kraliyet Akademisi sergisine 10 sulu boya çalışma ve sanat yaşamında yaptığı ilk yağlı boya resim olarak kabul edilen “Denizdeki Balıkçılar” adlı resmi göndermiştir (Resim 3.4). Bu gece sahnesi, Turner’ın farklı aydınlatma biçimlerini tasvir etmeye olan ilgisini yansıtmaktadır. Ayrıca bu resimde görülen anlatış biçimi, doğanın doğrudan gözlemlenmesinden daha çok aydınlık ve karanlık arasındaki kontrastlığın gücünü açığa çıkarmaktadır. Resmin ön kısmındaki gemiler, kuşlar, dalgaların hareketleri ve yüzeyin ölçülü renklendirilmesi Hollanda tarzı deniz manzarası geleneğini çağrıştırmaktadır. Turner’ın ilk yağlı boya tablosunda çok sadık bir şekilde sergilediği ve daha sonra tamamen resimlerinin yüzeyini kaplayacak olan ön plan, merkez ve arka plan dizisindeki klasik mekân tasvirine yönelik değişikliğin ilk yansımalarının bu eserde görüldüğü bilinmektedir (Bockemühl, 2000: 19). Diğer yandan, bu çalışma sanatçının, ışığın atmosfer üzerindeki hareketliliği ve sonraki resimlerinin merkezinde yer alacak olan renk ve ton nüanslarına olan bilimsel ilgisinin de erken bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (Pickeral, 2005: 22).

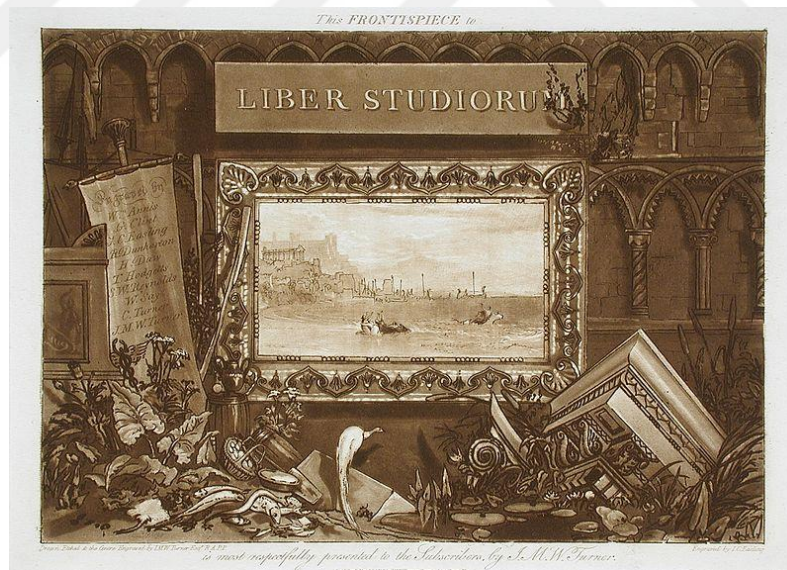
1802 yılının başlarında ilk Avrupa gezisine çıkan Turner, önce İsviçre’yi daha sonrasında sanat eleştirmeni John Ruskin’in de aktardığı gibi “Bütün yabancı ülkeler arasında onun ruhuna en çok hitap eden yer.” olarak ifade edilen Fransa’ya seyahat etmiştir. Bununla birlikte, İsviçre’de çeşitli turlara katılıp eskiz defterini Alp Dağları’nın manzaralarıyla süsleyen ve aynı zamanda gezinin devamında Fransa’daki Louvre Müzesini de ziyaret eden sanatçı, Napolyon döneminde ele geçirilen eserler ile genişletilen müze koleksiyonunu incelemiştir. Özellikle Turner bu müzede, Nicolas Poussin, Antoine Watteau, Rembrandt, Claude Joseph Vernet ve Venedikli sanatçıların çalışmalarını detaylı bir şekilde gözlemleme fırsatı bulmuştur. Ayrıca Paris’de kaldığı esnada Jacques Louis David ve Eugène Delacroix’in stüdyolarını da ziyaret etmiştir (Meslay, 2005: 86-87). Bu doğrultuda, Turner’ın ilk dönem eserlerinde, ilk Avrupa seyahati esnasında edindiği görsel ve düşünsel malzemelerin etkili olduğu düşünülmektedir.



Resim 3.5: William Turner, “Calais İskelesi”, 1803, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 172.5x242 cm, Ulusal Galerî, Londra, İngiltere.

Turner, 1803 yılındaki ilk Avrupa seyahati sonrasında İngiltere’ye döner dönmez Fransa’da yaptığı eskizlere dayanan “Calais İskelesi” adlı çalışmayı Kraliyet Akademisinde sergilemiştir (Resim 3.5). Bu çalışma, sanatçının sonraki yıllarda oluşturacağı girdap biçimli kompozisyonların temelini oluşturmaktadır. Diğer yandan,

1810 yılından itibaren, Friedrich’in manzaralarının netliği ve durgunluğu, Turner’ın manzaraları izleyicisini sürekli hareket halinde olan güçlü doğa karşısına getirmektedir. Bu dönemde Turner’ın kompozisyonları uzaklaştıkça da resimlerinin yüzeyindeki boya etkileri güçlü bir izlenim ortaya koymaktadır. Bundan, Turner’ın Neoklasik estetiğe aykırı olan fırça kullanımı ve gölgelerin olumsuz eleştiriler almasına rağmen İngiltere’nin en büyük sanat eleştirmeni tarafından onun sanat anlayışı destek görmüştür. John Ruskin, Turner’ın bir yazısında şöyle demiştir: “Bir şeyden eminim. Onun manzaraları doğrudur ve var olan hiçbir şeyi görmeden çizmedi.” (Adams, 2014: 34)



Turner, 1807 ile 1819 yılları arasında “Liber Studiorum” olarak adlandırdığı manzara resmi hususunda birçok konuyu bünyesinde barındıran gravür eksenli bir çizim kitabı oluşturmuştur (Mauclair, 1939: 10). Bu kitaptaki gravürler; tarihi, dağ, pastoral,

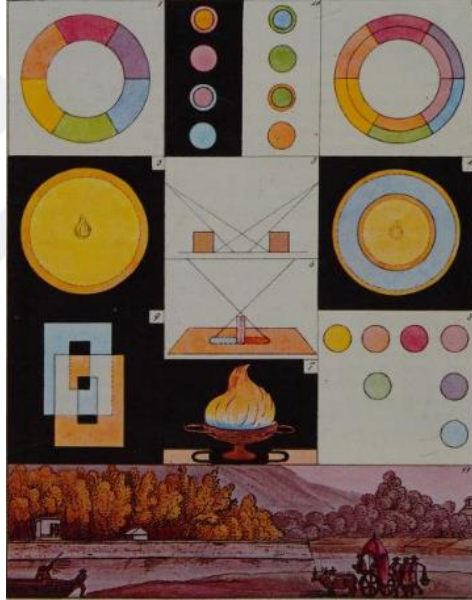
deniz ve mimari başlıkları altında sınıflandırılmıştır (Resim 3.6). Aynı zamanda gravürler, Turner'ın manzara çalışmalarının resimli bir kataloğunu da içermektedir. Çalışmaların oluşum sürecinde, plakaların tasarımlarını ve kazımlarını kendisi yapan sanatçı oyma işlemi için de profesyonel gravürcüler ile birlikte çalışmıştır (Reynolds, 1969: 77-80). Bu gravürler, konuların çeşitliliği, işlemelerdeki detaycılık ve yapıldığı dönemin mimari izlerini yansıtmaları bakımından manzara resmi tarihine ışık tutmaktadır. Ayrıca konu ve görsel imgeler bakımından, manzara resminin her olası varyasyonunu kapsayan bu gravürler, tüm manzara ressamaları için de bir ders niteliği taşımaktadır (Chignell, 1902: 83-84).

Turner'ın 1819'da İtalya'ya yaptığı bir ziyarette deneyimlediği Vezüv Yanardağı'nın patlaması, tamamen onun görsel bağlamdaki düşsel zevkine hitap etmiştir. Sanatçı, parıldayan lavın yanardağa döküldüğünü ve eşsiz güney ışığı altında ışıldadığını gördükten sonra resim yaklaşımını kökten değiştirmiştir. Ayrıca Turner, diğer tüm sanatçılardan farklı olarak iki boyutlu düzlemde uygulanabilecek her türlü aydınlatma efektlerinden yararlanmıştır. Bu dönemde, resimlerindeki renkler neredeyse bir ışık topu haline gelirken sonraki yıllarda giderek daha soyut bir aktarıma doğru evrilmiştir. Sanatçı konu bağlamında, muazzam doğa olaylarını ve gemileri resmetmenin yanı sıra Roma ve Venedik gibi şehirlerin ışık dolu manzaralarını da yapmıştır (Köster, 2006: 85).



Resim 3.7: William Turner, “Ahlar Köprüsü, Palazza Ducala ve Gümrük Binası: Canaletto Resim Yaparken”, 1833, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51x83 cm, Tate Galerisi, Londra, İngiltere.

Turner, ilk İtalya gezisi esnasında edindiği deneyimleri ışık ve renk bağlamında resimlerine yansıtmıştır ancak konu bağlamında 1833 yılında yaptığı “Ahlar Köprüsü, Palazza Ducala ve Gümrük Binası: Canaletto Resim Yaparken” adlı çalışmaya kadar Venedik’in mimari yoğunluklu ve deniz imgelerini barındıran sahnelere resimlerinde yer vermemiştir (Resim 3.7). 1833 yılında Kraliyet Akademisinde sergilenen bu çalışma, Venedik’in mimari ve tarihi dokusunu yansıtmasının yanında kentin en büyük manzara ressamı Canaletto'ya olan bir saygı eylemini de içermektedir. Bu bağlamda, resmin sol kısmında bir şövalenin önünde resim yaparken görüntülenen ve Canaletto'yu simgelediği düşünülen figür, gökyüzünün dingin, titreşen mavisi ve mimari konunun kare sunumu altında yansıtılmaktadır. Ayrıca Canaletto'nun manzaralarının, Turner'ın sanatı üzerinde derin etkiler bıraktığı bilinmektedir (Tate Gallery, 1987: 75-77).



Resim 3.8: Johann Wolfgang von Goethe, “Renk Teorisi Taslak”.

Turner'ın geç dönem eserlerinde, girdap biçimli kompozisyonların içerisinde kısmen de olsa yapısal formu korunmuş moderniteye gönderme yapan tinsel betimlemeler, tarih konulu görüntüler ve deniz sahneleri yerini rengin tek başına konuyu ve imgeyi temsil ettiği soyut bir yaklaşıma bıraktığı görülmektedir. Renk, öncelikle çalışmalara algısal bağlamda dengeli bir yapı kazandırırken aynı zamanda yüzey üzerindeki anlık boya uygulamalarıyla kendiliğinden gerçekleşen nesnel bir gerçekçilik anlayışını da güçlendirmektedir. Ayrıca Turner'ın uygulama çeşitliliğinin paralelinde

ortaya çıkan belirsiz yapıları ve yüzeylerde anlamlandırılmayan imgeleri yansıtmaya arzusu, sanatının geç dönemindeki resimsel üslubunu etkisi altına almıştır. Turner'ın biçimi bozmaya yönelik bu yaklaşımı, çağdaşları ve akademik çevreler arasında destek görmemiş ve yoğun eleştiriler almasına sebebiyet vermiştir. Bir meslektaşı, Turner'ın çalışmalarıyla ilgili olarak "Kömür ateşine bakıyormuş gibi ya da ateşe bakıyormuş gibi hissediyorum." diye söylemiştir. Bu dönemde, Goethe'nin renk teorisiyle ilgili okumalar yapan ve bu teoriyi sanatsal bağlamda pratize etmeye yönelik çalışmalarda bulunan Turner, temelde aydınlık ve karanlığın zıtlığında beliren evreni, doğanın duyumlarıyla kendi şiirsel deneyimlerini bütünleştirerek rengin öncelikli ve baskın olduğu bir anlayışı aktarmayı amaçlamıştır (Koch, 1988: 24). Bu doğrultuda Goethe, teorisini Newton'un yaptığı gibi spektruma değil, "artı" ve "eksi" renkler olarak kabul ettiği şeyleri içeren bir kromatik daireye dayandırmıştır (Resim 3.8). Sıcak renkler; kırmızı, sarı ve yeşil mutluluk ve neşe gibi duygularla özdeşleştirilirken soğuk bir renk olan mavi, karanlıkla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca mavinin türevleri olan mor ve menekşe gibi renkler de üzüntü ve kederi çağrıştırmaktadır (Walker, 1982: 114).



Resim 3.9: William Turner, "Işık ve Renk (Goethe'nin Teorisi) - Tufandan Sonra Sabah - Musa Yaratılış Kitabını Yazıyor", 1843, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78x78 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

1843 yılında Kraliyet Akademisinde sergilenen “Işık ve Renk (Goethe'nin Teorisi) - Tufandan Sonra Sabah - Musa Yaratılış Kitabını Yazıyor” isimli çalışmada Turner, ağırlıklı olarak Goethe'nin "artı" veya canlı renklerini kullanarak sıcak renklerin aslında Goethe'nin düşündüğü gibi mutlaka neşe ve mutluluğu ifade etmediğini kanıtlamak istemiştir (Resim 3.9). Buradan hareketle, resmin ön kısmında, Musa'nın ürkütücü figürü ve “Brazen Serpent” olarak adlandırılan Musa'nın asası yer almaktadır. Yaratılışın sembolü olarak tasarlanan bu asa, kompozisyonun temasındaki kıvrımlı tasarımının ana motifini temsil etmektedir. Resmin sağında, Turner'ın insanın özelliklerini ifade etmek için aktardığı düşünülen toprak kabarcıklar, Goethe'nin prizmatik renklerin bir balonun yüzeyinde görülebileceği teorisiyle ilişkilendirilmektedir. Ayrıca Turner, Kraliyet Akademisi sergi kataloğunda çalışmayla birlikte yayınlandığı bir metinde, eserle ilgili olarak “Varoluşun geçici doğasına işaret ediyor.” diye söylemiştir (Walker, 1982: 116).

İngiltere'nin en büyük romantik manzara ressamlarından biri olarak görülen Turner, sanat kariyeri boyunca yağlı boya ve sulu boyadaki eşsiz teknik becerisi ile manzara resmini doğanın basit bir kopyasından daha çok idealize edilmiş bir sanat formuna dönüştürmüştür. Turner'ın resimleri, maddi dünyanın çeşitli yönlerini, ışık ve rengin özgürleşmesini ve duygunun baskın olduğu romantik eserleri içermektedir. Bunun yanında, sanatçının toplumsal gelişmeler, teknolojik yenilikler, bilimsel keşifler ve mitlere olan ilgisi kompozisyonlarının konu bağlamında temelini oluşturmuştur (Smiles, 2006: 7). Yaşamı boyunca 350 yağlı boya, 20.000'den fazla sulu boya, çok sayıda gravür ve kara kalem eserler üreten Turner, bunların tamamının ölümünün ardından bir bütün halinde sergilenmesini istemiştir (Kenner, 1995: 86).

3.2. William Turner’ın Manzara Resimlerinde Romantizm



Resim 3.10: William Turner, “Gemi Enkazı”, 1805, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x241 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

Turner tarafından 1805 yılında yapılan “Gemi Enkazı” isimli romantik manzara, kasvetli bir denizin yıkıcı gücünü yansıtmaktadır (Gaunt, 1971: 5). Sanatçı, çalışmayı Harley Caddesi’ndeki özel galerisinde sergilemiş ve 1790 yılından beri ilk defa Kraliyet Akademisi sergisine çalışma göndermemiştir (Herrmann, 2007: 22). Ayrıca bu çalışmanın, sanatçının kendi yazımı olan bir şiirle birlikte beğeniye sunulduğu bilinmektedir. Onun şiirinde “Gemi Enkazı” kaos ve yıkımın simgesi olarak tasvir edilmektedir. Diğer yandan, sergilendiği yıl “Fırtına” başlığıyla adlandırılan bu çalışmayla ilgili sanat eleştirmeni John Ruskin, “Bu resim, Turner’ın daha önce yaptığı resimlerdekinden çok daha fazla figür yapma yeteneğini göstermektedir.” diye söylemiştir (Ackroyd, 2006: 35).

Turner, 1800’lü yılların başlarında kara kalem, guaj ve sulu boya eskizlerinin yer aldığı iki çizim defteri oluşturmuştur. 1802 tarihli ilk çizim defterinde bu çalışmanın belli bir bölümüne atıfta bulunan bir eskiz yer almaktadır (Resim 3.11). Bu eskizde, kıyı

açıklarında parçalara ayrılan ve direkleri kopmuş devasa bir gemi tasviri ile bitmiş çalışmanın ön kısmında bulunan geminin önceden test edildiği ancak kompozisyonun bir bütün olarak yer almadığı görülmektedir (Finberg, 1961: 116-117). Bu noktada, kompozisyonun bütün hatlarıyla sanatçının doğa izlenimleri sonucunda ortaya çıktığına yönelik yaygın bir görüşün oluşmasına rağmen görsel unsurlardan bazılarının aynı dönemde yaptığı eskize dayanması, çalışmanın tamamıyla kurgusal öğelerle çevrelenmediğine yönelik kanıtlar sunmaktadır.



Resim 3.11: William Turner, “Gemi Enkazı Eskiz”, 1805, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 11x18 cm, Tate Galerisi, Londra, İngiltere.

Turner bu romantik çalışmada, insanın ihtişamlı doğa eylemleri karşısında çaresizlik içinde kalmasını, kendi coşkulu ve yaratıcı hayal gücünü epik şiirin ruhuyla bütünleştirip resmin genelindeki atmosferik karanlığa dramatik duyguyla da ışık tutarak ticari ve donanma gemilerinin demirlendiği Thames kıyılarına yakın bir bölgeyi aktarma yoluna gitmiştir (Resim 3.10). Ayrıca gölgeye dönüşen ışığın sonsuz modülasyonları, girdap biçimde mürekkebi andıran deniz yüzeyindeki boya izlenimleri ve tonların çeşitliliği kompozisyondaki uyumlu bütünlüğün oluşmasına imkân vermektedir (Wyllie, 1905: 37-38). Bu kapsamda, orta ölçekte bir bakış açısından resmedilen bu çalışmaya siyah, mavi, kahverengi, yeşil, beyaz ve bu renklerin tonlar arası varyasyonları hâkim olmuştur. Çalışmaya adını veren gemi enkazı, sağ kısmındaki geminin yelkeni ardına gizlenmektedir ve bu durum zaman aşımına uğramış bir felaket anını tasvir etmektedir (Quantum Books, 2003: 250). Resmin ön kısmında, deniz üzerinde kopmuş gemi

parçaları, dalgalar tarafından dövülen üç kurtarma teknesi ve teknelerin içerisinde insan figürleri görülmektedir. Trajik bir biçimde aktarılan bu figürler, tüm kargaşaya rağmen yaşanan bu vahim durumun üstesinden gelineceğine yönelik azim ve eylem gücü ortaya koyarken aynı zamanda deniz yüzeyindeki güçlü diyagonal bireysel eylemleriyle de desteklemektedirler (Lindsay, 1966: 90). Öte yandan sanatçı, çalışmanın ön kısmındaki dramatik anlatımı vurgulamak için kompozisyonun merkezindeki eylemin etrafında büyük bir boş alan bırakmıştır (Jones, 1994: 18). Bu boş alana zemin oluşturan dalgalı deniz, sanki çerçevenin dışına çıkıp izleyicisini ıslatacakmış gibi bir yanılsama ortaya koymaktadır (Moyle, 2016: 223). Ayrıca akışkan bir element olan denizin, sanatçı tarafından kalın boya kullanımıyla yer yer yoğunlaştırılarak kaya görünümünü çağrıştıran piramitsel bir forma dönüştürüldüğü görülmektedir (Mauclair, 1939: 13). Bu görsel unsurlardan hareket edilecek olursa fırtınalı gökyüzü, dalgaların kaosu çağrıştıran hareketleri, rüzgârda dalgalanan yelkenler, batan gemiler ve boğulmakta olan insanlar romantik tavrın özüne gönderme niteliği taşımaktadır (Walker, 1982: 56).

Çalışma teknik açıdan değerlendirildiğinde, kompozisyonun koyu gri renkte monokrom bir arka plan üzerine yapıldığı görülmektedir. Çalışmanın solunda, gemi, yelken ve onları çevreleyen bölgede boyanın kalın ve yer yer yarı saydam olduğu görülmektedir (QB, 2003: 252). Diğer yandan, sanatçının gökyüzünde sisli ve karmaşık bir yüzey oluşturmak için boyanın içine yüksek miktarda tiner karıştırdığı bilinmektedir. Bu durum, sanatçının kimi zaman sisli atmosferin oluşumu bağlamındaki yaklaşım amacına hizmet etse de kimi zaman da çalışmaların soluk görünmesine sebep olmuştur (Gerlings, 2013: 184-185).



Resim 3.12: William Turner, “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor”, 1812, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145x236.5 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

Turner tarafından 1812 yılında yapılan “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor” adlı çalışma, sanatçının kariyerinin ilk yarısında resmettiği doğal afetler serisinin en önemli yapıtlardan biri olarak görülmektedir (TG, 1987: 24). Merkezi girdap ve güç duygusuna vurgu yapan bu çalışma, Kraliyet Akademisinde sanatçının destansı şiiri “Umudun Yanılgıları” ile birlikte sergilenmiştir (Hamerton, 1879: 138). Sergi kataloğunda çalışmanın yanında yer alan bu şiir, sanatçının eserine dair romantik görüşlerini açığa vuran gizil bir anahtar ve insan ile doğa arasındaki etkileşime vurgu yapan bir söylem aracı olarak görülmektedir. Bununla birlikte, heyecan verici tarihi olayları doğanın ruh halleriyle eşleştiren bu çalışma, tarih, edebiyat ve romantik sanatın ortak bir örneği olarak kabul edilmektedir (Fitzwilliam Museum, 1975: 10-11).



Resim 3.13: Jacques Louis David, “Alpleri Geçen Napolyon”, 1801, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261x221 cm, Château de Malmaison, Fransa.

Turner, bu çalışmanın konu bağlamında esin kaynağını oluşturan Jacques Louis David’in “Alpleri Geçen Napolyon” adlı çalışmasını, 1802 yılında sanatçının stüdyosunda yaptığı bir ziyaret esnasında görmüştür. David’in bu resmi, şahlanmış bir at üzerinde yüceltilen Napolyon figürü ile kahramanlık temasına vurgu yapmaktadır (Resim 3.13). Buna karşın Turner, kahramanlığa vurgu yapmak yerine savaşın yıkıcı gücünü doğal felaketlerin içerisine çekerek yok etmeye çalışmaktadır (Haffernan, 1984: 82). Bu iki referans doğrultusunda, o dönemde Turner, Napolyon’un İtalya’yı fethetmek için hazırlık içinde olduğunu düşünmektedir ve Hannibal anlatısıyla bu duruma gönderme yaparak tarihi olayların sarmal bir döngü içerisinde tekrar edeceğine yönelik görsel izlenimlerini ve kaygılarını ortaya koymuştur (Moyle, 2016: 264).

Bu romantik peyzaj, Kartaca generali Hannibal’ın M.Ö 219 yılında İtalya seferi için ordusuyla birlikte Alp Dağları’nı geçişini ve yol güzergâhı üzerinde barbar kavimlerle giriştiği amansız mücadeleyi anlatmaktadır (Thornbury, 1897: 430). Kompozisyonun temelini oluşturan Alp Dağları Turner için doğanın ve havanın en dramatik unsurlarına ev sahipliği yapan “yüce” kavramının özünü oluşturmaktadır (Brown, 1998: 155). Bu çalışma, sanatçının kompozisyon hususundaki olağanüstü yeniliğinin ilk örneğini temsil etmektedir çünkü tasarım, geleneksel olarak yatay, dikey ya da köşegen değil düzensiz bir biçimde birbirleriyle kesişen oval şekillere dayanmaktadır (Walker, 1982: 70). Bu kapsamda; beyaz,

gri, yeşil, siyah ve sarı renklerin baskın olduğu bu resim, yüksek bir bakış açısından aktarılmıştır. Manzara, ön kısımdaki dağın kayaların üzerinden resmin sağında ve merkezinde yer alan dik dağ yamaçlarının yükseldiği bir vadi tabanına doğru uzanmaktadır. Gökyüzünde, yoğun nimbus bulutları, çizgiler halinde resmin derinliklerine doğru eğik bir biçimde düşen karlar ve arka planda kubbe benzeri bir bulut kümesi altında beliren bir güneş yer almaktadır (Bockemühl, 2007: 40). Ayrıca çalışmada gelgit, yağmur, kar, sis ve hız gibi sürekli ivme halinde olan fiziksel hareketlerin örneklerinden faydalanılması, sanatçının fırça ve boya kullanımındaki yaklaşım özgürlüğüne de olanak sağlamaktadır (Kroeber, 1986: 150). Öte yandan, sağ alt kısımda, Kartaca ordusuna mensup askerler, küçük ayrıntılar dışında rahat ve bütünü kaplamaya yönelik fırça darbeleriyle kabataslak bir şekilde aktarılmıştır. Çalışmanın ön planında bir erkek figürü, yerde cansız yatan bir kadına doğru hançerini kaldıran bir savaşçıyı engellerken figürlerden bazıları da ordunun ilerleyişini kayanın ardına saklanarak izlemektedir (Haffernan, 1984: 85). Diğer yandan, çalışmanın sağ arka bölümündeki tepenin uç kısmında, güneş ışığının içerisinde siluet gibi beliren bir fil ve üzerinde Hannibal olduğuna yönelik atıfta bulunulan bir erkek figürü görülmektedir (Smiles, 2000: 30).



Resim 3.14: William Turner, “Köle Tüccarları, Ölülerini ve Can Çekişenleri Denize Atıyor”, 1840, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91x123 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

William Turner tarafından 1840 yılında yapılan “Köle Tüccarları, Ölüler ve Can Çekişenleri Denize Atıyor” adlı çalışma, insanın çaresizliğinin tarafsız bir estetik yargıyla aktarıldığı trajik bir deniz manzarası olarak görülmektedir (Gaunt, 1971: 10). Bu çalışma, aynı yıl Kraliyet Akademisinde baş eser olarak sergilenmiş ama alıcı bulamamıştır (Swaine, 1885: 107). Öte yandan, akademi sergisinden yaklaşık dört yıl sonra Turner’ın hayal gücünde kaynayan fikirlerin tutkulu bir sunumu olan bu romantik manzara, “Modern Ressamlar” adlı kitabın yazarı ve sanat eleştirmeni olan John Ruskin tarafından satın alınmıştır (Herrmann, 2007: 72). Çalışmanın ilk sahibi olan Ruskin eserle ilgili bir yazısında, “Turner’ın ölümsüzlüğünü bir çalışmaya indirgemiş olsaydım, bunu seçmem gerektiğine inanıyorum.” diye söylemiştir (Ruskin, 1851: 378).

Turner, bu resmi teorik ve görüntüsel bağlamda zihninde temellendirirken hem siyasi hem de edebi unsurlardan yararlanmışır. Resme konu olan siyasi anlatı, denizcilik yasalarına göre ticari gemilerde çalışan kölelerin yüz yüze kaldığı hastalık ve bundan kaynaklı ölüm gibi olumsuz durumların sigorta kapsamında değerlendirilmediği ve kapsamın yolculuk esnasında kölelerin denizde kaybolması ya da boğulmasına endeksli olduğu 18. yy. İngiltere’indeki karanlık bir dönemde gerçekleşen Zong adlı bir gemide çıkan tifüs salgını sırasında gemi kaptanı Collingwood’un sigortadan para alabilmek için 132 kölenin denize atılışını emrettiği gerçek bir veriye dayanmaktadır (Kenner, 1995: 81-82). Bunun yanında, arka planındaki edebi temelin ise Turner’ın en sevdiği şairlerden biri olan James Thomson’ın “Mevsimler” adlı şiirindeki kader, kölelik, köle sahipliği ve tufan gibi kavramlar bakımından ortak izler taşıdığı düşüncesi olduğu bilinmektedir (Smiles, 2006: 124).

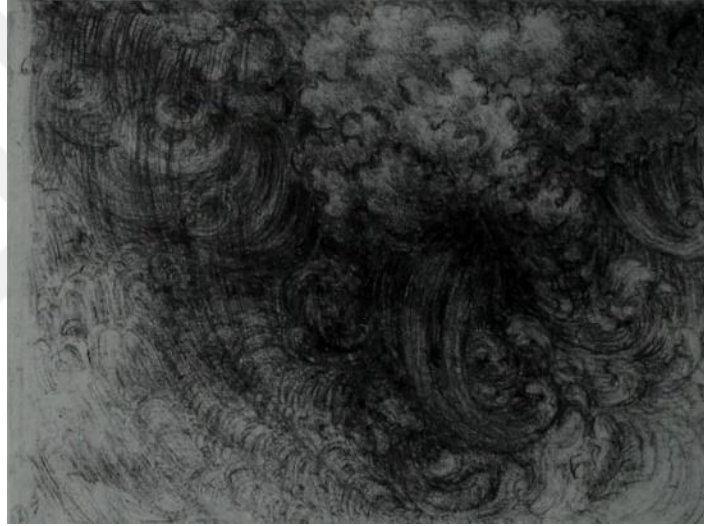
Bu romantik peyzajda, yaşamın doğrudan sunumu, gün batımının kanlı tasviri ve kara bulutların doğal etkileri gibi hususların çarpıcı ifade biçimleriyle insan ve özne arasındaki etkileşim ön plana çıkarılmasına rağmen sahnede vücut bütünlüğü korunmuş hiçbir insan figürü görülmemektedir (Wilton, 1980: 98). Çalışma yüksek bir bakış açısından resmedilmiştir. Ön kısımda, plastik bağlamda kimliklendirilmemiş bulanık renklerin olduğu bir alanda denize atılan kölelerin kopmuş elleri ve bacakları, köpekbalıkları, kuşlar ve prangalar yer almaktadır. Özellikle resmin sağ alt kısmında, bu renk karmaşası içerisinde belirgin bir şekilde gösterilen bileğine pranga takılan kopmuş bacak geri plandaki dalgaların içerisinde boğulan köle gemisini işaret ederek çalışmanın odağını o yöne doğru çekmektedir (Venning, 2003: 250). Bu gemi, mavi ve mor renkteki

dalgalar arasında kahverengi tonlarda boyanmış yelkensiz direkleriyle impasto tekniğinin paralelinde oluşturulan kalın bir boya tabakası üzerine resmedilmiştir. Ayrıca köle gemisi kompozisyonda resmin sağına doğru devam eden yatay bir çizgi çizmektedir. Bu çizgi, geminin hemen sağındaki beyaz güneş ışığının dikey konumlandırılmasıyla kırılmış ve bunun sonucunda resmin merkezinde örtülü bir biçimde tasvir edilen haç imgesi ortaya çıkmıştır (Haffernan, 1984: 180-181). Diğer yandan, resimdeki deniz yüzeyinin bir kısmının dalgalı ve yüksek, diğer kısmının ise durgun ve alçak olması görsel bağlamda bir ikiye bölünmüşlük hissi yaratmaktadır. Bu iki bölüm arasındaki gün batımı kırmızı, sarı ve turuncu gibi renklerle denizin üzerinden ön plana doğru yayılıp çalışmanın alt kısımlarında vurgulanmak istenen imgeleri aydınlatmış ve dalgaların ışık-gölge düzleminde boyut kazanmasına olanak sağlamıştır (Ruskin, 1851: 376). Bu doğrultuda, eserdeki merkezi ışık ve girdap biçimindeki hava dalgaları hem insanın finansal açgözlülüğü ile duygusal yönü arasındaki çatışmayı simgelerken hem de sanatçının teknik becerisini açığa çıkarmaktadır.



Resim 3.15: William Turner, “Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi Sığ Suda İşaret Veriyor ve Önden Gidiyor”, 1842, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.5x122 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

Turner tarafından 1842 yılında yapılan “Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi Sığ Suda İşaret Veriyor ve Önden Gidiyor” adlı çalışma, aynı yıl Kraliyet Akademisinde sergilenmiştir (Lindsay, 1985: 145). Bu çalışma, sanat ve gerçek hayatın bir araya geldiği ve zamanın nerede başlayıp nerede bittiğine yönelik söylemlerin dile getirilmesinin imkânsız olduğu ender sahnelerden biri olarak görülmektedir (Cumming, 1990: 48). Turner’ın teknik ustalığı ve gözlemlene gücü, sürekli hareket halinde olan yağmur ve kar gibi imgelerin klasik eserlerdeki geleneksel tasvirinin dışındaki yenilikçi bir yaklaşımla aktarılan parçalanmış yay biçimindeki ritmik hareketlerin tekrar etmesi temeline dayanan bu kompozisyonda, sıra dışı bir biçimde ortaya çıkmaktadır (TG, 1987: 90).



Resim 3.16: Leonardo Da Vinci, “Su Üzerinde Tufan”, 1517-18, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 16x21 cm, Kraliyet Kütüphanesi, İngiltere.

Turner’ın sanat yaşamındaki en bilinen resimlerinden biri olarak görülen bu çalışmanın başlığı, kompozisyonun sanatçının kendi kişisel deneyimlerine dayandığına yönelik ipuçları vermektedir (Cumming, 1990: 46). Sanatçının Kraliyet Akademisindeki sanat eleştirmenleriyle yaptığı bir sohbette “Bu resmi anlaşılmak için yapmadım ama bu tür bir sahnenin nasıl görüldüğünü göstermek istedim. Denizcileri beni direğin tepesine bağlamaları için ikna ettim ve orada dört saat bağlı kaldım.” diye söylemesi ve Kraliyet Akademisi sergi kataloğundaki ana başlığa, “Sanatçı, Aerial’in Harwich’ten ayrıldığı akşam bu fırtınaya yakalandı.” sözlerini de eklemesi kompozisyonun gerçek bir olay anını yansıttığına yönelik güçlü kanıtlar sunmaktadır (Meyer, 1995: 95). Diğer yandan, bu

resmin sadece Turner'ın kendisini fırtınaya tanık olmak için direğe bağlaması geçekliğine değil, aynı zamanda Monet'in "Zambaklar" adlı resminde olduğu gibi özgürce kullanılan boya ve fırça darbeleriyle yaşam hakkında bir fikir ifade etme dürtüsüne de dayanabileceği düşünülmektedir (Jones, 1994: 65). Ayrıca Turner'ın bu çalışmasında görülen girdap biçimli kompozisyonu, Leonardo da Vinci'nin tufan, deniz ve bulut çizimlerinin ritmik yapısını da hatırlatmaktadır (Resim 3.16) (Ritchie, 1956: 21).

Bu romantik manzara, soyutlama ve temsil, biçim ve içerik, gözlem ve iç görü gibi zıtlıklar arasında bir denge kurmaktadır. Turner'ın ilk dönem eserlerinde görülen durgun bulut ve gökyüzü imajları yerini bu çalışmada sis perdelerinin çevrelediği puslu atmosferlere bırakmıştır. Ayrıca karanlık bir yüzeyde bir bütün halinde ritmik hareketlerle dönen kompozisyon, Barok sanatın sınırlarını aşmaktadır (Walker, 1982: 112). Resmin merkezinde, bacasından kahverengi duman yükselen bir gemi deniz üzerinde görülmektedir. Bunun yanında, geminin direğindeki küçük bayrak resmin genelinde görülen karanlık atmosfere ışık yaymaktadır. Resmin solunda, merkezdeki geminin arka kısmında fırtınaya yakalanmış başka bir buharlı gemi daha görülmektedir. Resmin alt kısımlarında, dalgalar ileri geri bir hareket izlenimi çizip sol taraftaki bulutlar ve kar ile kaynaşarak gökyüzüne doğru yükselmektedir (Cumming, 1990: 46).

Çalışma plastik bağlamda değerlendirildiğinde, kompozisyonun solunda renkli kalın alt katmanın üzerine yüzey boyunca düzensiz bir biçimde sürülen kirli beyaz ve krem renkte olan yay biçimindeki hareketler hem palet bıçağı hem de sert domuz kılı fırçalar kullanılarak yapılmıştır. Resmin merkezinde, geminin olduğu bölümde palet bıçağı kullanılarak kalın boya uygulamaları yapılmasına rağmen direk ve bayraktaki detaylar ince samur kılı fırçayla aktarılmıştır. Öte yandan, resmin sağ alt kısmından merkezdeki geminin etrafına doğru saat yönünde yayılan biçimsel hareketler kompozisyonun tümünü kaplamaktadır. Bununla birlikte Turner, bölgesel olarak sergilediği uygulama hususundaki teknik çeşitliliği çalışma yüzeyinin büyük bir bölümüne cila sürerek görsel bağlamda bir bütünlük oluşturma yoluna gitmiştir (Anfam, 2000: 90).



Resim 3.17: William Turner, “Yağmur, Buhar ve Hız – Great Western Demiryolu”, 1844, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91x122 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.

William Turner tarafından 1844 yılında yapılan “Yağmur, Buhar ve Hız – Great Western Demiryolu” adlı çalışma, sanatçının yeni bir biçim duygusu yaratmak için ışığın göz alıcı parlaklığını kullandığı ve renk deneylerinin yoğun bir şekilde uyguladığı bir dönemi simgelemektedir (Ackroyd, 2005: 151). Bunun yanında, Turner’ın sanatının manifestosu ve modern dünyanın geleneksel olanı istilasını olarak kabul edilen bu çalışma, çağını hem temsil eden hem aşan bir eser olarak görülmektedir (Meslay, 2005: 104). Çalışma, 1844 yılında Kraliyet Akademisinde sergilenmiştir (Reynolds, 1969: 214). Akademi sergisinde ünlü İngiliz yazar William Thackeray çalışmayla ilgili “Bay Turner’a gelince o, tüm eski dâhileri geride bıraktı. Dünya bu resim gibisini hiç görmedi.” demiştir (Walker, 1982: 118).

Söylencelere göre John Ruskin’in eski bir arkadaşı olan Lady Simon, Exeter-Londra treninin kompartımanında yaşlı bir beyefendiyle seyahat etmiştir. Tren Maidenhead'den geçerken beyefendi pencereyi indirmek için izin istemiş ve yağmur sağanak halinde yağarken tam dokuz dakika boyunca başını ve omuzlarını fırtınanın tüm şiddetine rağmen dışarıda tutmuştur. Ertesi yıl Lady Simon, Kraliyet Akademisinde

tabloyu gördüğünde yaşlı adamın Turner olduğunu anlamıştır (Lindsay, 1969: 194). Bu anlatıdan hareketle, “Kar Fırtınası” resminde de olduğu gibi bu kompozisyonunda sanatçının kişisel deneyiminin sonucunda ortaya çıktığı düşünülmektedir (Gaunt, 1971: 11).

Bu romantik manzara, sanayi çağındaki doğa görünümünü ve insanların buharlı makinaların ortaya çıkışıyla beraber hıza olan tutkulu tavrını yansıtmaktadır (Resim 3.17). Diğer yandan, Turner hızla ilerleyen trenin önünde korkmuş bir şekilde koşan bir tavşanı ve sağ orta mesafede insan ve dünya arasındaki asırlık ilişkiyi simgeleyen bir çiftçiye kompozisyona dâhil ederek sanayi çağından önceki hız ve hayatın doğal ritmini de vurgulamaktadır (Jones, 1994: 69) Yüksek bakış açısından resmedilen bu çalışma, geniş bir gökyüzü ve sol kısımdaki açık mavi tonlarda aktarılan bir su alanını göstermektedir. İkisini ayıran kara şeridi bir ışık bulanıklığı haline gelirken kompozisyonun ana hatları, yağmur ve bulut tarafından girdap içerisine çekilmektedir. Bunun yanında, köprünün girintili yapısı da treni sisli atmosferden çıkarıp öne doğru getirmektedir (Hardy, 1988: 58). Öte yandan, o dönemde resmin merkezinde yer alan tren gibi mekanik şeylerin katı materyalizmi, duygularla uyumsuz olması sebebiyle plastik sanatlar için uygun bir imge olmadığı düşünülmüştür (Hamerton, 1879: 301). Ancak sanatçı yatay düzlemdeki bu durgun kompozisyonda, trenin biçimsel varlığını vurgulamak yerine çapraz bir biçimde trenin güçlü diyagonal yapısını kullanarak ve gözün hareketini boşluğa doğru çekerek hareket yanılsamasının güçlenmesini sağlamaya çalışmıştır (TG, 1987: 96). Gözlemsel hareketin hızı ve hareketin kendisi, resimde temel bir anlatı unsuru olarak yer alırken Turner’ın doğal gerçekliği yakalama arayışının mantıksal tutarlılığa dayandığına yönelik bir anlayışı da ortaya koymaktadır (Bockemühl, 2000: 74). Bununla birlikte, Turner’ın ışık, renk ve harekete olan ilgisi Batı sanatında tren imgesine sembolik bir statü kazandırmıştır (Meslay, 2005: 107).

Resim plastik açıdan değerlendirildiğinde, genelinde mavi, kahverengi, beyaz ve sarı renklerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Üst kısımlarda, arka planı grimsi-mavi gölgeleme yoluyla koyulaştırılın dağınık veya daha yoğun beyaz tonlar üzerinde sarı ve tonlar arası değişkenleri yer almaktadır (Bockemühl, 2000: 74). Resmin solunda, köprü boyunca çok ince bir boya tabakası ve kıyının birleştiği yerde puslu pembe bir ışık parıltısı görülmektedir. Buna karşın köprüden resmin sağına doğru gidildikçe impasto tekniği paralelinde boya kalınlığının arttığı ve altın renginin yoğun olduğu alanlar göze

çarpmaktadır. Özellikle puslu atmosfer içerisinde, tren ve ön kısımdaki metal baca, çalışmanın en net boyanmış alanı olarak dikkat çekmektedir. Bu kapsamda, sanatçı çalışma yüzeyini oluştururken geç dönem eserlerinde genellikle görülen parmakla boya uygulamalarından, fırçanın iki ucundan, çeşitli kumaşlardan ve palet bıçağından faydalanmıştır (Hardy, 1988: 59-60).



Resim 3.18: Felix Bracquemond, “Lokomotif”, 1873, Gravür, 21.7x26.1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.

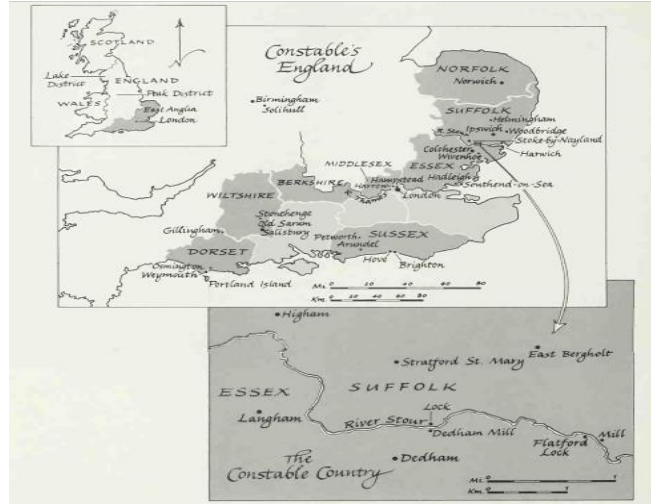
Yaygın olarak "ışığın ressamı" olarak bilinen Turner'ın resimleri izlenimciliğin romantik bir başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Peitcheva, 2016: 4). Özellikle 1874 yılında yapılan ilk izlenimci sergide, Turner'ın “Yağmur, Buhar ve Hız–Great Western Demiryolu” adlı çalışmasının Felix Bracquemond tarafından yapılan bir gravürü sergilenmiştir (Resim 3.18). Bu kapsamda, Turner'ın son dönem resimlerinde görülen doğa yaklaşımlarının izlenimciler üzerinde derin bir etki bıraktığı ve çalışmalarının bir çıkış noktası olarak görüldüğü bilinmektedir (Oxford University Press, 2001: 237).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

JOHN CONSTABLE

4.1. John Constable'ın Hayatı ve Sanatı

John Constable (1776–1837), İngiliz romantik manzara ressamlarının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının Suffolk'ta doğduğu bilinmekte ve esas olarak Dedham Vale görünümünün aktarıldığı manzara resimleriyle tanınmaktadır. Günümüzde Suffolk'ta evinin etrafını çevreleyen bölge "Constable'ın Ülkesi" olarak adlandırılmaktadır (Resim 4.1). En çok bilinen resimleri arasında Wivenhoe Parkı, Dedham Ovası ve Saman Arabası yer almaktadır. Eserleri günümüzde İngiliz sanatının en popüler ve değerlileri olarak kabul görse de Constable yaşadığı dönemde ülkesinde hiçbir zaman finansal olarak başarılı olamamış ve 52 yaşında Kraliyet Akademisine üye olarak kabul edilmiştir. Sanatçı, yaşadığı ve doğasını resmettiği İngiltere'de 19. yy. da çok fazla benimsenmezken Barbizon Okuluna ilham verdiği yer olan Fransa'da renk anlayışı ve manzara resmini ele alışı bakımından yenilikçi olarak görülmektedir (Hallisey, 2017: 5).



Resim 4.1: İngiltere Haritası “Constable’ın Ülkesi”.

İngiltere'nin önde gelen romantik manzara ressamlarından biri olarak kabul edilen Constable'ın manzara resimlerindeki vizyonu, doğanın gerçekliğini plastik düzleme şiirsel bir tavırla aktarmak olmuştur (Resim 4.2). Buradan hareketle, özellikle 19. yy. da

Alman romantik resminde Casper Friedrich David ile beraber görülen yüce kavramının getirdiği yenilikçi tutumun ve William Turner'ın resimlerinde görülen güçlü boya etkilerinin aksine Constable, Sanayi Devrimi'nin getirdiği büyük toplumsal ve çevresel değişimlere tepki olarak çocukluğundan bu yana sıkı sıkıya bağlı olduğu İngiliz kırsalının saf, işlenmemiş ve pastoral atmosferlerini resimlerinde ifade etme yoluna gitmiştir. Bu sebepten ötürü Constable'ın manzaralarının, 19. yy. da idealize edilmiş bir çocukluk vizyonu ile ilişkili olarak ortaya çıkan ütöpik bir kaliteye sahip olduğu düşünülmektedir (Adams, 2014: 68).



Resim 4.2: John Constable, “Otoportre”, 1806, Kara Kalem, 74x58 cm, Londra, İngiltere.

Güneş ışığı huzmeleri, bulutlar ve sonsuzluk hissi uyandıran derin atmosferler Constable'ın hayal gücünü besleyen ve onu resim yapmaya yönlendiren en etkili dış uyaranlar olmuşlardır. Onun çalışmalarında izleyici doğrudan doğruya doğanın kendisiyle yüz yüze gelmektedir. Bunun yanında, sanatçı doğadaki ışığın yansıtılmasında geleneksel manzara ressamlarının aksine farklılıklar ortaya koymaktadır. Onun ışığı, gölgeler ile keskin bir kontrastlık oluşturmaktadır. Çalışmalarındaki atmosferler dingin bir hal hissettirmekle beraber romantik tavrın getirdiği düşsel bir hareketlilik göze çarpmaktadır.

1799 yılına gelindiğinde Constable, Kraliyet Sanat Akademisine öğrenci olarak kabul edilmiştir. Yaşanan bu gelişme, onun profesyonel anlamda sanat kariyerinin başlangıcı olarak görülmektedir. Sanatçı, akademi yıllarında iki yıl boyunca sanat eğitimi üzerine kapsamlı olarak dersler almıştır. Özellikle akademide, resim teorisi ve anatomi üzerine aldığı derslerin Constable’ın sanatsal gelişimi açısından büyük bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir (Michel, 2012: 186). Bununla birlikte, Constable’ın akademideki öğrencilik döneminde aldığı anatomi derslerinin paralelinde oluşturulan ve günümüze kadar ulaşan kara kalem desen çizimleri de bulunmaktadır.



Resim 4.3: John Constable, “Çıplak Bir Erkek Çalışması”, 1800, Kara Kalem 55.5x43.8 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Constable’ın Kraliyet Sanat Akademisinde eğitim görmeye başladıktan yaklaşık bir yıl sonra yaptığı tahmin edilen “Çıplak Bir Erkek Çalışması” adlı model çizimi, kahverengi kâğıt üzerine siyah ve beyaz renkteki tebeşirler kullanılarak yapılmıştır (Resim 4.3). Sanatçının akademide yaptığı desen çalışmaları incelendiğinde, yeteneği ve malzemeye olan hâkimiyeti göze çarpmaktadır. Bu çalışma, sanatçının hem öğrencilik dönemindeki çizim becerisiyle ilgili ipuçları sunarken hem de Kraliyet Akademisindeki anatomi derslerinin işlenişine dair bilgiler vermektedir. Bununla birlikte, sanatçının anatomi derslerinde edindiği çizim becerisi onun ileriki yıllarda icra edeceği manzara

resimlerinin ön hazırlık evresinde yaptığı kara kalem eskizlerinin temelini oluşturmaktadır (Gomez, 2001: 24).

John Constable, sanat yaşamının erken dönemlerinde resimsel olgunluğa ulaşmak ve manzara resimleri ile ilgili yetkinlik kazanmak adına birçok ressamın eserlerini kopyalamıştır. Bu kapsamda, sanatçı özellikle Kraliyet Akademisindeki öğrencilik döneminde Claude Lorient'in manzaralarını detaylı bir şekilde incelemiş ve o ekseninde çalışmalar üretmiştir (Gerlings, 2006: 42).



Resim 4.4: John Constable, “Dedham Ovası”, 1802, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43.5x34.4 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.



Resim 4.5: Claude, “Hacer ve Melek”, 1646, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 52x44 cm, Ulusal Galerî, Londra, İngiltere.

“Dedham Ovası” adlı resim, Constable’ın sanat yaşamının başlarında ürettiği ilk manzara resimlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Resim 4.4). Çalışma, 1802 yılında Kraliyet Akademisi sergisine kabul edilmiş ve Constable’ın deyimiyle “doğal bir ressam olma” arzusunu güçlendirmiştir (Jones, 1994: 8). Sanatçı, çalışmanın yaratım sürecinde kompozisyon bağlamında Claude’un “Hacer ve Melek” adlı çalışmasını referans almıştır (Resim 4.5). Constable, bu çalışmasını kendi ifadesi olan “Yaşadığım yerleri çizmeliyim.” felsefesinden hareketle ortaya koymuş ve Dedham Ovası’nı Claude’un bakış açısından resmetmiştir. Bu hususta, iki resimde de zemin ve gökyüzünün benzer şekilde orantılı bir biçimde konumlandırıldığı görülmektedir. Ancak çalışmalar arasında kompozisyon bağlamında benzerlikler olmasının yanında, materyal kullanımı bakımından farklılıklar olduğu görülmektedir. Bu noktada iki resim arasındaki temel farklılık, Claude kompozisyonunun sol ön kısmında iki figür kullanırken Constable bu figürlerin yerine bitkisel formları tercih etmiştir. Sanatçı, Dedham Ovası’na perspektif olarak yukarıdan bakmaktadır. Bu çalışmanın merkezinde, dikey düzlemde kıvrılarak daralan akarsu imgesi izleyicisinin gözünü Dedham Kilisesine doğru uzanan bir yola yönlendirmektedir. Görüntüyü çevreleyen ağaçlar, yeşilliklerin renk değeri ve ışık, mevsimsel bir bakış açısından incelendiğinde çalışmanın yaz aylarında yapıldığı sonucuna varılmaktadır (Gomez, 2001: 28).

Çalışma teknik açıdan değerlendirildiğinde, renk bağlamında kahverengi ve tonlar arası değişkenlerinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, ön kısımda Thomas Gainsborough’un resimsel metodunu çağrıştıran fırça kullanımındaki detaylı işçilik göze çarparken arka plan ve gökyüzünde daha geniş fırça darbeleriyle yüzeyi kaplamaya yönelik bir yaklaşım ortaya koyulmaktadır (Sunderland, 2001: 36). Diğer yandan, Constable’ın ilk dönem eserlerinde insanın doğadaki varlığı ve yaşamına dair bulguların genellikle ağaçların, yaprakların ve ufkun getirdiği belirsizliğin ardına gizlendiği görülmektedir. Sanatçının doğa gözlemi sonucunda ortaya çıkan zihinsel pratiği ile yaptığı ilk dönem eserlerinde insanın izlerini doğadan silmeye yönelik bir anlayışın sergilendiği hissedilmektedir.

İlerleyen süreçte manzara resimlerine kimlik kazandırmak ve kendi resimsel üslubunu oluşturmak adına özgünlük arayışına giren Constable, Claude ile aynı tarzda eserler üretmekten vazgeçmiş ve şöyle söylemiştir: “Claude’un ceketini giyip onun

çalışmalarının benim olduğunu söylemek ve öyle adlandırmak sahtekârlık olacaktır.” (Gerlings, 2006: 42-43).



Resim 4.6: John Constable, “Dedham Yakınlarındaki Yol”, 1802, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 33.3x42.5 cm, Yale Britanya Sanat Merkezi, Paul Mellon Koleksiyonu, New Haven, ABD.

Constable, 1802 yılında Londra’da üç yıllık sanat eğitimi aldıktan sonra Kraliyet Akademisindeki öğrenciler gibi kendi tarzını oluşturmak yerine, diğer sanatçıların resimlerini taklit etmeyi alışkanlık haline getirdiğini fark etmiştir. Bu farkındalık, sanatçıyı hayatı ve yaşadığı çevre ile ilgili değişim yapmaya yönlendirmiştir. Bunun akabinde sanatçı, 1802 yazında erken dönem eserlerine konu olan Doğu Bergholt’ta yaşamaya karar vermiş ve toplumsal yaşamdan uzaklaşıp kendini "doğadan zahmetli çalışmalar" yapmaya adanmıştır. Aynı yılın Mayıs ayında Constable, yakın arkadaşı olan John Dunthorne’a gönderdiği mektupta bu durumla ilgili “Doğal bir resim için yeterli alan var.” diye söylemiştir. Bu kapsamda sanatçı, açık havada kaynağını doğrudan doğanın kendisinden alarak çalışmalar yapmaya başlamıştır. Constable’ın “Dedham Yakınlarındaki Yol” adlı çalışmasının bu dönemde yapıldığı bilinmektedir (Resim 4.6). Manzaranın ön kısmında iki yönlü olarak yerleştirilen ağaçların çevrelediği kahverengi tonlarda yapılan toprak yol, Doğu Bergholt’dan Flatford’a doğru uzanmaktadır. Sanatçı, manzaradaki yatay unsurları kırmak ve görüntüyü dikey unsurlarla beslemek için ağaç

imgesi ile beraber bu bölgenin resmedildiği çoğu manzarada olduğu gibi Dedham Kilisesinin görüntüsünü gökyüzü ile ufuk çizgisinin kesişim yerinde kullanmıştır (Reynolds, 1983: 32). Gökyüzü ve kilise, Constable'ın birçok resminde kompozisyon bağlamında hemen hemen aynı şekilde konumlandırılmıştır. Bu çerçeveden hareketle, benzer şekilde tekrar eden iki görsel malzeme arasındaki ilişki göz önüne alındığında, tekrarlayan paralel bağının sanatçının dini nitelikli bir yaklaşımının sonucunda yapılmış olabileceği varsayımını kuvvetlendirmektedir.



Resim 4.7: John Constable, “Majestelerinin Gemisi “Zafer”, Yüzbaşı E. Harvey Trafalgar'ın Unutulmaz Savaşında, Hattın Arasındaki İki Fransız Gemisi”, 1806, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 42x58.4 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Constable'ın sanat yaşamı incelendiğinde, sulu boya resimlerinin yağlı boyalarına oranla daha azınlıkta olduğu görülmektedir. Ancak sanatçı, bazı dönemlerinde bu malzemeye ilintili olarak birtakım çalışmalar ortaya koymuştur. Constable'ın 1806 yılında yaptığı “Majestelerinin Gemisi “Zafer”, Yüzbaşı E. Harvey Trafalgar'ın Unutulmaz Savaşında, Hattın Arasındaki İki Fransız Gemisi” adlı resminin, sanatçının kariyerindeki tarih konulu ve deniz tasvirinin yer aldığı nadir sulu boya çalışmalarından biri olduğu bilinmektedir (Resim 4.7). Aynı yıl Kraliyet Akademisinde sergilenen bu çalışmanın, felsefi ve politik göndermeler içerdiği düşünülmektedir. Constable

söylencelere göre görüntüye konu olan hikâyeyi, o dönemde savaşa bizzat katılan Suffolklı bir adamdan dinlemiş ve bu anlatı bağlamında kompozisyonunu oluşturmuştur.

Çalışma görsel unsurlar açısından incelendiğinde, deniz yüzeyindeki gemilerin saldırı için bir hat oluşturduğu ve bu sebepten ötürü sıraya girdiği düşünülmektedir. Bu kompozisyon, örtük bir gerginlik anını tasvir etmektedir. Bunun yanında; sarı, gri ve mavinin etkileşimleriyle ortaya çıkan dumanlı gökyüzünün, savaşın vahametinin iki boyutlu düzlemde hissettirilmesi için yapıldığı düşünülmektedir. Diğer yandan, çalışmanın sağ ve sol kısmına yerleştirilen toplamda altı gemi bulunurken bunlardan sadece resmin merkezindeki geminin savaşın seyrine yönelik bilgiler sunduğu ve direğinde asılı olan bayrağın zaferi ifade ettiği bilinmektedir (Gomez, 2001: 46).

Constable'ın ilk aşkı manzara olmasına karşın 1800'lü yılların başlarında maddi anlamda kazanç sağlamak ve hayatını idame ettirebilmek için portre çalışmalara yönelmiştir. Bununla birlikte, Constable'ın bu dönemde yaptığı portrelerin büyük bir kısmının resim piyasası için yapılmış olduğu bilinse de sanatçının aile üyelerinin suretlerini ölümsüzleştirmek adına da portre çalışmaları resmettiği bilinmektedir (Ritchie, 2013: 22).



Resim 4.8: John Constable, “Mason Ailesinin Hanımefendileri”, 1805-1806, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.5x49.5 cm, Ipswich Müzesi, İngiltere.

Constable, sanat hayatının ilk dönemlerinde resim piyasası ve sipariş verenlerin isteklerini göz önünde bulundurarak bir dizi portre çalışması yapmıştır. “Mason Ailesinin Hanımefendileri” adlı resim, bu amaç hususunda üretilmiştir (Resim 4.8). Portre çalışmasına konu olan, Mason ailesinin kadın üyeleri Gürcü orta sınıfına mensuptur ve bu kapsama yönelik günlük faaliyetlerde bulunmaktadır. Bu faaliyetlerin dikiş yapmak ve kitap okumak olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, sağda dikiş yapan yaşlı kadın figürünün Mason ailesinin annesi ve aynı zamanda Constable’ın kuzeni olduğu bilinmektedir. Ayrıca çalışma resim ve edebiyat ilişkisi hususunda değerlendirildiğinde, bu görüntünün sanat eleştirmenlerinin deyimi ile 19. yy. da yaşamış olan ünlü İngiliz roman yazarı Jane Austen’ın hikâyelerindeki betimlemeleri çağrıştırdığı söylenmektedir (Gayford, Lyles, 2009: 84).



Resim 4.9: John Constable, “Maria Bicknell”, 1816, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30.5x25 cm, Tate Galerisi, London, İngiltere.

Constable 1816 yılında, yaşamı boyunca gerçekleştireceği hiçbir sergide yer almayacak olan “Maria Bicknell” adlı eşinin görüntüsünü yansıtan portre çalışmasını yapmıştır (Resim 4.9). Bu resim, sanatçının evlilik yönünde atacağı adıma yönelik bir

karar anını ifade ederken renk kullanımı bakımından sınırlılık göstermektedir. Bununla birlikte; kestane, kahverengi, beyaz ve siyah renklerin yoğunlukta olduğu ve narin ama keskin fırça darbeleri ile resmedilen bu çalışmada, sanatçı temel olarak Maria'ya duyduğu sevgiyi ortaya koymaktadır (Walker, 1991: 68). Constable, bu çalışmayı evlenmeden yaklaşık iki ay önce yapmıştır ve 10 Ağustos 1816 tarihinde resim ile ilgili Maria'ya gönderdiği mektupta “Dünya için senin portren olmazsa olmazdı. Senin görüntün kısa sürede ruhumu sakinleştiriyor ve her sabah uyandığımda ve geceleri uyumadan önce gördüğüm ilk ve son şeydir.” demiştir (Sunderland, 2001: 60). Çalışma, sanatsal anlamda taşıdığı niteliğin dışında sanatçının yaşamında büyük bir değişimin habercisi olması hususunda önem atfetmektedir.



Resim 4.10: John Constable, “Wivenhoe Park’ı”, 1816, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56.1x101.2 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Widener Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

John Constable, ilerleyen süreçte yaptığı portrelerin yanında topografik bağlamda manzara resimleri yapmıştır. Sanatçı, neredeyse bir fotoğraf görünümünü andıran “Wivenhoe Park’ı” adlı topografik manzara resmini 1816 yılında yapmıştır (Taylor, 1973: 13). Çalışma; renk, kompozisyon ve görsel unsurlar bakımından uyumlu ve rahat bir izlenim ortaya koymaktadır (Resim 4.10). Constable bu resimde; parlak güneş ışığı, gölgenin arazideki yayılım alanları, çitin ve ağaçların dalgalı çizgisi, çayırın ve nehrin güzel dengesi gibi görsel aktarımları doğanın asıl görüntüsüyle kendi yaratıcılığını sentezleyerek yansıtmaya yoluna gitmiştir. Bununla birlikte, insan figürlerinde, ineklerde

ve ördeklerde görülen detaylı bir işçilik göze çarpmaktadır. Diğer yandan, Constable'ın Suffolk doğumlu olduğu bilinmektedir ve sanatçı bu kırsal bölgeye hissettiği bağlılığı çalışmadaki topografik anlatımıyla açık bir biçimde ifade etmektedir. Çalışmada, bulut kütlelerinin hareketi, akarsuların alçak araziler ile kesiştiği alanlar ve ışığın süzülüşü görsel anlamda bir devamlılık hissi yaratmaktadır (Adams, 2016: 12-13).

Constable'ın sanatının gelişim döneminde çalışma metodunun ana eksenini, açık havada anlık görüntülerin resimsel düzlemde yakalanmaya çalışılması oluşturmaktadır. Onun resimleri, izleyicisinde uyandırdığı his bakımından her ne kadar romantik olsa da yaklaşım ve çalışmalarının ön hazırlık aşamasında yaptığı eskizlerde sergilediği anlayış bakımından izlenimci bir tutum ortaya koymaktadır. Sanatçı, belirli bir formül ve çerçeveye bağlı kalmadan çalışmalarını yapmaktadır. Constable'ın kendi sanat felsefesini ifade ettiği, arkadaşı ve sanat eleştirmeni olan Leslie'ye gönderdiği bir mektupta “Dünya geniştir. İki gün birbirine benzemez hatta iki saat bile. Dünyanın yaradılışından bu yana bir ağacın iki yaprağı bile birbirine benzemez ve sanatın da doğada olduğu gibi özgün yapıtları tamamıyla bir diğerinden farklıdır.” demiştir (Hallisey, 2017: 5). Bu perspektiften bakılacak olursa doğanın değişkenleri ile birlikte harmanlanmış, yeşil rengin ağırlıkta olduğu bitkisel formun kapladığı alan, onun resimlerinde önemli bir yer tutmaktadır.



Resim 4.11: John Constable, “Hadleigh Kalesi Eskiz”, 1828-1829, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122x167 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

Constable, sanatının olgunluk döneminde tuvale başlamadan önce kompozisyonu test etmek için çalışmalarına referans olacak alanın farklı açılardan tam ölçekli eskizlerini yapmaktadır (Resim 4.11). Onun yaptığı bu büyük eskizler, yaşadığı dönemde devrim niteliğinde olmuştur ve bu eskizlerde yansıyan doğa aktarımlarının meteorolojik unsurlardan hareketle resmedildiği bilinmektedir. Bu noktada Constable; sanatçıların, bilim adamlarının ve sanatseverlerin odak noktası haline gelmiştir (Hallisey, 2017: 5-6).

Constable, yaşamı boyunca sanat bağlamında ortaya koyduğu pratiklerin yanında, teorik anlamda da gelişim sağlamak için geniş kapsamlı okumalar yapmıştır. Onun kütüphanesinde Cennino Cennini, Leonardo da Vinci, Roger de Piles, Gerard de Lairese, Joshua Reynolds ve Henry Fuseli'nin kitaplarının bulunduğu bilinmektedir (Resim 4.12). Diğer bir taraftan, manzara resmi ile ilgili kütüphanesinde çok az sayıda kitap olmasına karşın çağdaşlarının zihnini meşgul eden estetik tartışmaların bilincinde olmuş ve akademide bizzat bu konuyla ilgili dersler vermiştir. Sanatçı aynı zamanda; tarih, bilim, din ve edebiyat alanlarıyla kapsamlı bir şekilde ilgilenmiş ve çağdaşı Turner gibi kendi kendine kazandığı bu bilgi fonunu resimlerinde kullanmıştır (Venning, 1990: 5).



Resim 4.12: “John Constable’ın Londra’daki Evi”.

John Constable, manzara alanındaki seleflerinin ve çağdaşlarının aksine, dönemsel eskiz turlarına çıkmamıştır. Sanatçı, yaşadığı kırsalın niteliklerini resmetmeye tamamen kendini adanmış ve bu mütevazı sahneler yapısal olarak kapsamlı bir şekilde eğilmiştir. Resimlerindeki boya kullanımı pitoresk estetiğe uygun olmasına rağmen dağ manzaralarını ve pitoresk tarzın ortaya koyduğu unsurları, resimlerinde icra etmekten her

zaman kaçınmaya çalışmıştır. Diğer yandan sanatçının astronomi üzerine araştırmaları, tarım makineleri ile ilgili kapsamlı bilgiye sahip olması, onun resimlerinin teknik açıdan sağlamlığının oluşmasına imkân vermiştir. Bununla birlikte, araştırmalarına konu olan gökyüzü onun manzaralarında duygunun ve romantik atmosferin yansıtılması bağlamında bir denge unsuru olarak görülmektedir. Bu çerçeveden hareketle, Constable yaptığı romantik eserler ile 19. yy. Batı sanatında tarih konulu resimlerden daha aşağıda görülen manzara resmine ahlaki ve estetik açıdan kimlik kazandırma hususunda katkı sağlamıştır (Hayes, 1992: 28).

4.2. John Constable’ın Manzara Resimlerinde Romantizm



Resim 4.13: John Constable, “Flatford Mill”, 1816-1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.7x127 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

John Constable’ın 1817 yılında Kraliyet Akademisinde sergilenen “Flatford Mill” adlı romantik manzara resmi, “altı ayaklı” olarak adlandırılan serinin en büyük resmi olarak kabul edilmektedir (Gatt, 1968: 29). Bu çalışma, İngiliz kırsalının olgun, bereketli ve anlık bir görüntüsünü yansıtmaktadır. Bunun beraberinde Stour kıyısındaki

otlaklarının taze görünümü ve güneşli gökyüzünün oluşturduğu izlenim çalışmanın yaz aylarında yapıldığı varsayımını kuvvetlendirmektedir (Hind, 1909: 33). Sanatçı, çalışmalarına ilham veren bölge olan Stour Vadisi ile ilgili arkadaşı Leslie'ye gönderdiği bir mektupta, “Stour kıyısındaki her şeyi hep tasasız çocukluğumla ilişkilendiriyorum. Bu manzaralar beni ressam yaptı ve onlara minnettarım.” diye söylemektedir (Leslie, 1845: 93).

Constable, bu çalışmanın yapım sürecine açık havada yaptığı eskizlerle başlamış ancak çalışmayı stüdyoda tamamlamıştır (Resim 4.13). Bu romantik manzara, yüksek bir bakış açısından resmedilmiştir. Arka planda, sanatçının ailesine ait olan değirmen binaları ve onları çevreleyen ağaçların bireysel karakteri ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte, manzaranın sanatçının çocukluk dönemindeki hatıralarına gönderme niteliği taşımasından dolayı romantik izler taşıdığı düşünülmektedir. Diğer yandan, onun ilk dönem eserlerinde görülen detaycı yaklaşımının bu sahnede de incelikli bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Bu kapsamda; özellikle ağaçlar, yapraklar, tozlu yollar, işçilerin faaliyetleri, sağ kısımda kuşların ıslak çimlerden solucan toplaması ve bulutların yağmuru tutan görünümü doğanın anlık bir kaydının detaylı tasvirini ortaya koymaktadır (Gomez, 2001: 94).



Resim 4.14: “Flatford Mill Röntgeni”.

Constable, aslında çalışmayı tamamlamadan önce görüntünün bazı bölümlerinde kısmi değişikliklere gitmiştir. Özellikle sağ kısmında iki ağacın arasına yerleştirilen bir çekme atının olduğu çalışmanın röntgeninde görülmektedir (Resim 4.14). Sanatçı, çalışmanın bitmiş halinde at figürünün üzerini kapatmasına rağmen atın bulunduğu bölgede çıplak gözle fark edilebilen lekeler bırakmıştır (Sunderland, 2001: 66). Bu noktadan hareketle, sanatçının amacı, resmin merkezinden arka plandaki değirmen binalarına doğru devam eden toprak yolun bölünmesini önlemek ve ön kısımda at üzerine yerleştirilmiş olan çocuk figürünü vurgulamak olmuştur.

Resmin ön kısmında üç çocuk figürü bulunmaktadır. Sol kısımda bir mavnanın üzerinde duran ve elinde sopa olan figür, görüntünün devam ettiğine yönelik bir his yaratmaktadır ve onun bakış açısına konumlandırılan eğilmiş halatı çözen çocuk figürü, mavnayı çekme atından ayırmaktadır. Bu doğrultudan hareketle, iki çocuk figürü arasındaki ilişki, bir işin gerçekleştirilmesinin aynı anda birçok farklı unsura bağlı olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır (Walker, 1991: 72). Bunun yanında resmin merkezinde, at üzerinde bulunan çocuk figürünün sanatçının kendisi olduğu ve çocukluğuna açılan bu duygusal pencereye vücudunu yana doğru eğerek tanıklık ettiği düşünülmektedir (Vaughan, 2002: 35).



Resim 4.15: John Constable, “Beyaz At”, 1819, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131x188 cm, Frick Koleksiyonu, New York, ABD.

John Constable'ın 1819 yılında yaptığı “Beyaz At” isimli çalışma, “altı ayaklı” olarak adlandırılan serinin ilk resmi olarak kabul edilmektedir (Parkinson, 1998: 8). Resim sergilendiği dönemde “Stour Nehri üzerinde bir sahne” ismiyle bilinmektedir ancak eserin ilk sahibi olan John Fisher “Beyaz At” ismini vermiştir (Sunderland, 2001: 72). Bu çalışma, aynı yıl Kraliyet Akademisinde sergilenmiş ve sanatçının akademiye üye olarak seçilmesine olanak sağlamıştır (Evans, 2014: 155). Bununla birlikte, sanatçı akademik kariyerinin başlamasına imkân tanınmasından ötürü bu çalışmaya büyük bir önem atfetmektedir ve çalışmayla ilgili arkadaşı Leslie'ye gönderdiği bir mektupta “Gri bir sabahın sakin bir temsili olan büyük ölçekteki en büyük çabalarımın biri.” diye söylemektedir (Leslie, 1845: 82).

Constable, bu çalışmayı açık havada icra ettiği diğer resimlerin aksine farklı dönemlerde çizdiği birçok eskizi bir araya getirerek Londra'daki stüdyosunda tamamlamıştır. Diğer yandan sanatçı, kompozisyona olan hâkimiyetini arttırmak ve çalışmayı ölçeklendirme hususunda karşılaşılabileceği sorunlardan arındırmak adına bitmiş resimle aynı boyutlarda eskiz çizmiştir (Resim 4.16). Sanatçının bu dönemde çizdiği devasa eskizler, sanat çevrelerinde bir devrim etkisi yaratmıştır (Evans, 2014: 133).



Resim 4.16: John Constable, “Beyaz At Eskiz”, 1818-19, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x183 cm, Widener Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Bu romantik manzara, Stour Vadisi'nin sağ yakasından Flatford Lock'a doğru uzanan bölgenin ticari yapısını, nehir taşımacılığını, atlı mavnaların faaliyetlerini, bölgenin tarımsal uygulamalarını ve işçilerin günlük aktivitelerini bir belgesel hassasiyetiyle aktarmaktadır (Venning, 1990: 84). Diğer yandan resim, Stour Vadisi'nin olduğu bölgede nehrin karşısına geçmek için uygun bir köprü olmamasını ve atları nehrin karşısına mavna ile geçirmenin geleneksel bir iş olarak görüldüğu bir dönemi anlatmaktadır. Resmin sol kısmında, mavnanın içerisinde duran ve çalışmaya adını veren beyaz at nehrin karşısına geçirilmek üzere yola çıkarılmaktadır (Walker, 1991: 74). Bunun yanında, beyaz atın solunda öne doğru eğilip ipi çözen, beyaz ve kırmızı ceketli mavnaya ivme kazandıran ve resmin tam ölçekli eskizinde bulunmayıp sanatçının sonradan eklediği en arka kısımda ağızda pipo olan figür ile birlikte toplamda 4 figür bulunmaktadır. Bu figürlerin çalışma alanındaki durumlarının, Endüstri Devrimi ile beraber gelen insan iş gücüne duyulan ihtiyacın azalmasına karşı bir tepki olarak sanatçı tarafından ailesine ait olan bu arazide geleneksel yöntemlerin devamı niteliğinde yapıldığı düşünülmektedir. Constable, resmin odağını beyaz atın bulunduğu kısma çekmek istemektedir. Sanatçı bunu sağlamak için genellikle Hollanda peyzajlarında görülen sahnenin orta kısmından gökyüzünün belirli bir bölümüne kadar yükselen ağaçlar ve öne çıkarmak istediği imgeler arasında renk kontrastlığı oluşturmuştur. Özellikle soldaki ağaçların yapraklarının su üzerindeki yansımaları renk bağlamında uyum ortaya koymaktadır (Hayes, 1992: 33-36). Resmin orta kısmında çiftlik binaları, ahır, saman arabası, kayıkhanesi ve nehre dikey bağlamda konumlandırılan beyaz renkte bir ev göze çarpmaktadır. Ayrıca resim, sağ kısmında nehrin üzerinde ineklerin otlaması bunun öğle arasındaki bir dinlenme saatini çağrıştırdığını düşündürmektedir (Wedmore, 1904: 50).

Çalışma teknik açıdan incelendiğinde, resmin merkezinde bulunan beyaz evin yanındaki ağaçların arasında ve etrafında boya kullanımının ince olmasından dolayı tuval zemininin görüldüğu ancak ahırın bulunduğu bölgede impasto tekniğinin bir yansıması olarak boya kullanımının kalın ve opak olduğu fark edilmektedir. Bunun paralelinde, sanatçının resmin genelinde farklı üslup varyasyonlarını bir arada kullandığı görülmektedir. Bu durum, çalışmada bir belirsizlik oluşturuyor gibi düşünülse de anıtsal boyuttaki bu romantik manzarada parçalar arasındaki yaklaşım değişkenliğinin görsel kavrayıştaki bütünselliğe hizmet ettiği düşünülmektedir. Ayrıca sanatçının gökyüzündeki yaklaşımının günün belirli bir zamansal kesitini yakalamaya yönelik olduğu ve

meteorolojik çalışmalarının başladığı dönemlere denk geldiği bilinmektedir (Rosental, 1983: 115-120).

Bu çalışma, John Constable'ın çocukken birçok kez tanık olduğu bir sahnenin yansıması olarak görülmektedir (Fraser, 1976:107). Bu doğrultudan hareketle, sanatçı kompozisyonunu oluştururken doğanın sunduğu görsel malzemelerle çocukluğundan bu yana zihnine yerleşen olayları örtüştürerek Realizm ve Romantizm arasında bir köprü oluşturma yoluna gitmiştir.

1825 yılına gelindiğinde John Constable çalışmayı Fransa'da sergilemiş ve altın madalya ile ödüllendirilmiştir (Holmes, 1901: 19). Bunun akabinde, sanatçının İngiltere ile sınırlı olan tanınırlığının evrensel çapta genişlediği düşünülmektedir (Windsor, 1903: 70-71).



Resim 4.17: John Constable, “Saman Arabası”, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151x189 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Londra, İngiltere.

John Constable'ın 1821 yılında yaptığı “Saman Arabası” isimli çalışma, 19. yy. resim sanatında Romantizm akımının detaycı bir tasvirini temsil etmektedir (Resim 4.17). Bu çalışma, Stour Vadisi çevresinde resmedilen altı ayaklı olarak adlandırılan serinin üçüncü ve en çok bilinen resmi olarak kabul edilmektedir (Walker, 1991: 82). Sanatçı,

İngiltere'nin doğasına duyduğu hayranlığı kendi duygusal izlerini taşıyan imgelerle süsleyerek yansıtmaktadır ve bu bakış açısı onun resimlerinin romantik yönünü vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, günümüzde çağdaş psikolojik araştırmalar bir sanatçının çalışmalarını zekâsına nazaran duygularının daha iyi açıkladığını öne sürmektedir. Bununla birlikte, araştırma sonucunda ortaya çıkan varsayımdan hareket edecek olursak Constable'ın duygularını ifade edebilmek için görsel bir dil geliştirdiği ve geçmiş yaşantısından beslendiği söylenilebilmektedir (Meyer, 1995: 138). Özellikle, sanatçı çalışmalarını oluştururken duygunun ve geçmiş anıların önemini fark etmiş ve bir yazısında “Değirmen barajlarından akan suyun sesi... Söğütler, yaşlı ve çürümüş tahtalar, yosun tutmuş direkler ve tuğlalar... Bu ayrıntıları çok seviyorum.” diye söylemiştir (Leslie, 1845: 104).

John Constable'ın en ünlü tablosu olarak kabul edilen bu çalışma, 1821 yılında Kraliyet Akademisi sergisinde beğeniye sunulmuştur. Sanatçı çalışmayı ilk olarak sergide “Manzara: Öğlen” başlığıyla adlandırmıştır (Venning, 1990: 92). Bununla birlikte, çalışmanın ilk başlığındaki ifade gönderiminin sanatçının diğer resimlerinde de görülen günün bir noktasını iki boyutlu düzlemde ışık, gölge ve iklimsel durumlara bağlı kalarak olduğu gibi aktarma tutumuna gönderme niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Diğer yandan, altı ayaklı diye adlandırılan serinin ilk resimlerinde de görülen çalışmayla aynı ölçekte eskiz yapma alışkanlığının bu çalışmada da sergilendiği bilinmektedir (Resim 4.18). Günümüzde Victoria ve Albert Müzesinde bulunan çalışmanın tam ölçekli eskizi, sanatçıya kompozisyonun ana hatlarını oluşturma, ışık ve gölge düşüşünü tespit etme, kütlelerin dengesi ve biçimleri sınırlandırma gibi hususlarda uygulama sahası olarak hizmet vermiştir (Sunderland, 2001: 76-77).



Resim 4.18: John Constable, “Saman Arabası Eskizi”, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137x188 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Bu romantik manzara, bir yaz günü öğle vaktinin durgunluğunu, işçilerin eğilimlerini, resmedilen bölgenin mimari ve tarımsal özelliklerini ve sanayileşmemiş toplum izlenimlerini yansıtmaktadır (Cormack, 1984: 201). Çalışmanın genelinde yeşil, kahverengi, mavi ve beyaz renklerin baskın olduğu görülmektedir. Resmin merkezinde, ılık havuzu görünümü hissettiren bir nehir üzerinde hareket halinde olan ve çalışmaya adını veren bir saman arabası yer almaktadır. Bununla birlikte, saman arabasını çeken iki çekme atı ve onlara yön veren iki figür de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle figürlerden birinin saman arabasının gitmesi gereken güzergâhı işaret ettiği görülmektedir. Bu kapsamda, çekme atlarının hareketliliği, figürlerin anlık tutumları, arabanın tekerleklerinin nehirde konumlandırılma biçimi ve ön kısımdaki köpeğin işçileri seyri bir devingenlik yaratmaktadır. Diğer yandan, resmin sağ kısmında, çalılıklar içinde bir erkek figürü ve onun önünde bir tekne yer almaktadır. Bunun yanında, bakış açısı saman arabasının sağına doğru çevrildiğinde nehir üzerinde iki ördek ve kuşlar göze çarpmaktadır. Resmin solunda, Constable’ın birçok resmine de konu olan Lilly Lot’un evi ve önünde çamaşır yıkayan bir kadın figürü görülmektedir. Ayrıca ağaçların, evin, saman arabasının ve özellikle ön plandaki köpeğin gölgeleri güneşin tam tepede olduğunu vurgulamaktadır. Bu perspektiften bakılacak olursa sanatçının amacının doğal dünyanın sürekli değişen bir anını yakalamak olduğu söylenilebilmektedir (Haffernan, 1984: 73-75).

Çalışma teknik açıdan ele alındığında, sanatçı güneş ışığının etkisini çarpıcı bir biçimde verebilmek için nehrin üzerinde palet bıçağı kullanmıştır. Özellikle gökyüzündeki bulutları, soldaki evin çatısını ve resmin ön kısmındaki toprak kısmı impasto tekniğinden yararlanarak kalın boya tabakalarıyla resmetmiştir. Resmin ön kısmında başlayarak resmin üst kısımlarına doğru boya yoğunluğunun azaldığı ve bu durumun çalışmanın renk bağlamındaki perspektif doğruluğuna katkıda bulunduğu düşünülmektedir (Rosental, 1983: 131-132).

John Constable, bu çalışmayı 1824 yılında Fransa’da sergilemiş ve altın madalya kazanmıştır (Hind, 1909: 13).



Resim 4.19: John Constable, “Sıçrayan At”, 1825, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 136x180 cm, Kraliyet Sanat Akademisi Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

John Constable tarafından 1825 yılında yapılan “Sıçrayan At” isimli çalışma, “altı ayaklı” olarak adlandırılan serinin sonuncu resmi olarak kabul edilmektedir (Reynolds, 1983: 182). Sanatçının bu büyük ebattaki kanal sahnesi, 1825 yılında Kraliyet Akademisinde sergilenmiştir (Gadney, 1976: 74). Bu dönemde sanatçı, çalışmalarıyla ilgili arkadaşları ile konu ve kompozisyon hususunda sürekli etkileşim halinde olmuştur

ve bu iletişim onun kendi çalışmalarıyla ilgili görüşlerini birinci elden okuma ve anlama fırsatı vermiştir. Bununla birlikte Constable, Francis Darby'ye yazdığı bir mektupta tabloyu “Suffolk'ta seyre elverişli bir nehrin kıyısı, eski bir köprüye sıçrayan mavna atı, nehir bitkileri ve otları, yuvasından çıkmaya korkan bir yaban tavuğu ve hemen çayırlara yakın bir yerde güzel Gotik Dedham Kilisesi bulunuyor.” diye anlatmaktadır (Walker, 1991: 92).



Resim 4.20: John Constable, “Sıçrayan At Eskiz”, 1825, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129x188 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Constable, diğer kanal sahnelerinde de olduğu gibi bu çalışmanın da tam boyutlu eskizini yapmıştır (Resim 4.20). Sanatçı bu çalışmada, aynı dönemde yaptığı manzaralarda da görülen eylem halindeki bir at, eski ahşap dikmeler, su bitkileri, söğüt kütükler, sazlıklar ve eski ağaçlar gibi pitoresk ve topografik ayrıntılara odaklanmış olmasına rağmen çalışmanın eskizinde gerçekçi bir biçimde kompozisyona dahil ettiği görüntüyü ön plandaki söğüt ağacını sola kaydırarak ve Dedham Kilisesini gerçekte görülemeyecek bir noktaya getirerek çalışmanın bitmiş halinde kısmi olarak topografik doğruluktan uzaklaştırmıştır. Bu veriden yola çıkılacak olursa resimlerinin temelini İngiliz kırsalının olduğu gibi aktarımına dayandıran Constable için kısmi olarak topografik doğruluğun dışına çıkma örneği eşine çok az rastlanılan bir durum olarak kayıtlara geçmiştir (Venning, 1990: 35).

Bu romantik peyzaj, kırsal yaşamdaki bir olayı doğrudan ve basit bir şekilde yansıtırken izleyicisinde de duygusal ve algısal bir iştirak sürecini harekete geçirmektedir (Henderson, 1905: 75). Bu noktada, çalışma nehir kıyısını toprak bölüme bağlayan bir açıdan resmedilmiştir. Resmin alt kısmında, eski keresteler, nehrin girişinde su yolunu taşıyan küçük bir köprü, yılan balığı tuzağı, yaban tavuğu, bir ağ, çeşitli bitkiler ve yabancı otlar yer almaktadır. Diğer yandan, resmin merkezinde, çalışmanın ana unsuru olarak görülen sıçrayan bir at sığırların nehre girmemesi için yapılan ahşap bir bariyerin üzerinden atlarken gösterilmektedir. Atın üzerinde bir çocuk figürü ve atın solunda mavnayı kıyıya sabitlemek için elinde ip tutan kırmızı kıyafetli bir erkek figürü göze çarpmaktadır. Resmin solunda, nehrin orta kısmından gökyüzünün bitimine kadar dikey düzlemde uzanan geniş gövdeli bir ağaç ve onun önünde kompozisyonda bulunduğu bölgeyi renk bağlamında aydınlatmak amacıyla yapılan yelkeni indirilmiş açık tonlarda resmedilen bir mavna yer almaktadır. Bununla birlikte, sanatçı çalışmanın merkezinde ve solunda iki farklı eylemi paralel bir kurguyla aktarmaktadır ve çalışmanın ana odağı hususundaki seçimi izleyicisine bırakmaktadır (Bailey, 2006: 161-162). Buna karşın çalışmanın sağ arka bölümünden soluna doğru gidildiğinde Dedham Kilisesi, söğüt ağaçlar, nehir üzerinde bir mavna ve gökyüzüyle arazinin kesim kesişim noktasına konumlandırılan sığır ve inekler doğal yaşamda insanların ve hayvanların uyumlu birlikteliği hususunda somut göndermeler yapmaktadır. Ayrıca çalışma ölçeğinin büyük bir kısmını kaplayan mavi renkteki gökyüzü bir yaz sabahının sıcak ama fırtınayı çağrıştıran bir anını simgelemektedir (Jones, 1994: 60).

Çalışma renk bağlamında bir bütün olarak ele alındığında, sanatçının çalışmayı kahverengi monokrom bir yapı üzerine inşa ettiği görülmektedir. Bu yaklaşım, çalışmanın genelinde görülen yeşil, kahverengi, mavi, kırmızı ve beyaz renklerin arasındaki görsel uyumu güçlendirmektedir (Holmes, 1901: 19-20). Bunun yanında, resmin ön kısmında palet bıçağıyla yapılmış olan boya kazımları ve aynı yöntem ile nehir üzerinde yapılan işlemler sonucunda ortaya çıkan yoğun boya tabakaları duygunun gerçekçi bir pürüzsüzlükle boyandığı bu manzaraya dokusal bir ağırlık katmaktadır.



Resim 4.21: John Constable, “Mısır Tarlası”, 1826, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143x122 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.

John Constable’ın 1826 yılında yaptığı “Mısır Tarlası” isimli romantik manzara sanatçının çocukluğunun geçtiği Suffolk bölgesindeki sıcak bir yaz gününü tasvir etmektedir (Resim 4.21). Bu resim, aynı yıl Kraliyet Akademisinde sergilenmiştir (Tompkins, 1908: 73). Günümüzde Ulusal Galeri’de yer alan çalışma, reproduksiyonlarının üretim derecesine göre değerlendirildiğinde, sanatçının en popüler resmi olarak görülmektedir (Rutter, 1924: 53). Sanatçı, çalışmayla ilgili görüşlerini aktardığı bir yazıda “Hiçbir bölümü yarım bırakılmadı. Üzerinde çalışılmış örneklerinden bile daha iyi ve öğle saatlerinde güzel ve huzurlu bir esintiyle çalkalanır.” diye söylemektedir (Hind, 1909: 23).

Bu romantik manzara, Constable’ın küçükken okula yürüdüğü Doğu Bergholt’tan Dedham’a uzanan bir yolu göstermektedir (Sunderland, 2001: 108). Resmin solunda, çalılıklar arasında kahverengi tonlarda boyanmış ağaçlar sonbahar izlenimi hissettirirken sol ve sağ kısımlarda yapılan yeşil tonlardaki ağaçlar yaz mevsimini çağrıştırmaktadır. Bu ağaçların arasında orta mesafede vadinin daha yeşil çayırlarına doğru eğimli bir mısır

tarlası ve tarlanın içinden güneş ışınları arasında yol boyu ilerleyen birkaç figür görülmektedir. Diğer yandan, nehir ve ağaçların arasında gökyüzüyle neredeyse aynı renklerde resmedilen bir kilise kulesi de bulunmaktadır. Çalışmanın merkezinde, kahverengi tonlarda yapılan toprak yol sağ taraftaki tepenin aşağısına doğru keskin bir viraj almaktadır (Chamberlain, 1909: 60-61). Resmin ön planında, biçimsel gerçekliğine bağlı kalarak incelikle boyanmış bir karaağaç grubunun altında yer alan berrak bir derenin önünde susuzluğunu gidermek için görevini bırakan bir çoban çocuğu ve yolun aşağısında koyunları takip eden siyah renkte bir köpek görülmektedir. Ayrıca yoldaki ağaçların arasında titreşen güneş ışığı, çocuğun parlak teni ve kırmızı yeleği, yol kenarındaki parlak çiçekler ve sarı dalgalı mısır ön planın renk bağlamında sıcaklığına katkıda bulunmaktadır. Diğer yandan, sahnenin genelinde görülen sıcak renklerle şekillendirilmiş formların aksine gökyüzü soğuk renklerde ve fırtınalı bir biçimde yansıtılmaktadır (Windsor, 1903: 126-127).



Resim 4.22: John Constable, “Chain Pier, Brighton”, 1826-1827, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x185 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

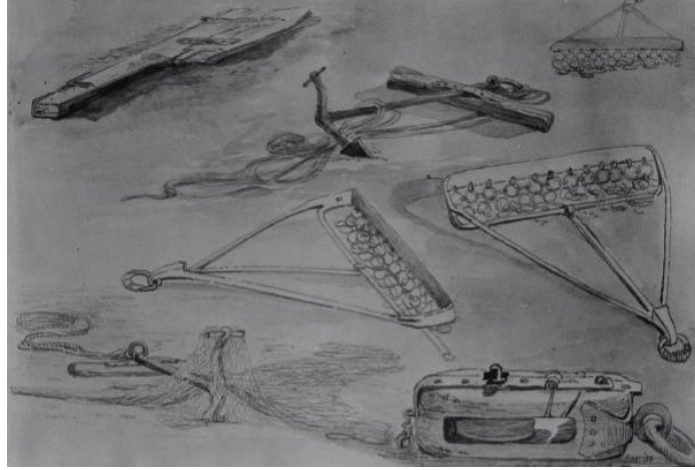
John Constable’ın 1827’de Kraliyet Akademisinde sergilenen “Chain Pier, Brighton” adlı çalışması, eşinin hastalık döneminde Brighton’a sık sık yaptığı ziyaretlerden ortaya çıkan en büyük ve en önemli deniz manzaralarından biri olarak

görülmektedir (Venning, 1990: 114). Buna karşın deniz manzaraları Constable'ın sanatında hiçbir zaman baskın bir tema olmamıştır (Hawes, 1982: 137). Bu sebepten ötürü, alışlagelmiş Stour Vadisi temalı manzaralardan konu ve mekân bağlamında farklı olarak aktarılan ilk eser olarak bilinmektedir (Sunderland, 2001: 112). Constable, bu yeni yaklaşımıyla ilgili arkadaşı John Fisher'a gönderdiği bir mektupta, "Denizin görkemi ve onun sonsuz sesi uğultu tarafından boğuldu ve sahne diğer olguların kargaşasında kayboldu." diye yazmıştır (Jones, 1994: 57).



Resim 4.23: John Constable, “Marine Parade ve Chain Pier, Brighton”, 1826-1827, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 11x42 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Constable, 1826 yılında bu çalışmanın kara kalem eskizini yapmıştır (Resim 4.23). Karmaşık merkezi motife odaklanan bu çizim, daha sonra büyük tuvale aktarılacak olan yapıları, figürleri ve perspektifi doğru bir şekilde yansıtmada hizmet etmektedir. Diğer yandan, çalışmanın bitmiş görünümünde hem gökyüzü hem de ön plandaki alan büyük ölçüde genişletilerek eskizde yer almayan binalar, tekneler ve figürler kompozisyona eklenmiştir (Anfam, 2000: 80). Ayrıca sanatçı çalışmanın ön kısmında bulunan balıkçılık ve tekne ile ilgili işlerde kullanılan malzemeleri aynı yıl yaptığı kara kalem eskizinden referans alarak aktarma yoluna gitmiştir (Resim 4.24). Bu kapsamda, sanatçının çalışmayı oluştururken hem kompozisyonun bütününe içeren eskizlerden hem de çalışmada yer alan imgelerin tekil eskizlerinden faydalandığı ve bu eskizlerin onun çalışmalarının oluşum sürecine ışık tuttuğu görülmektedir (Parkinson, 1998: 99).



Resim 4.24: John Constable, “Chain Pier için Kullanılan Eskiz”, 1826-1827, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 18x26 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Bu çalışma, Constable’ın yaşamında, karısını kaybetmenin beraberinde gelen buhran, yalnızlık ve çaresizlik anını ifade ederken aynı zamanda resimdeki gökyüzünü aktarım biçiminin meteorolojik unsurlara dayandırıldığı bir değişim dönemi de yansıtmaktadır (Resim 4.22). Bununla birlikte, sanatçının çalışmalarının teknik yapısına vurgu yapmak için “Resim bir bilimdir ve doğa yasalarını araştırmak için izlenmelidir.” diye söylediği sözü ve çalışmalarının romantik yönünü açıklayan “Resim benim için duygu ile eş anlamlı bir sözcüktür.” ifadesi onun resimlerinde bilimin ve romantik unsurların bütünleşik olarak yer aldığına yönelik kuvvetli çağrışımlar yapmaktadır (Vaughan, 1978: 203).

Bu romantik peyzaj, açık kahverengi tonlardaki sahile yakın bir mesafeden resmedilmiştir. Çalışmanın ön kısmında, eski ahşap direkler, çapalar, kahverengi yelkenli ve üzeri örtülmüş tekneler, kırmızı bereli ve siyah şapkalı çocuklar, köpekler, balıkçılar, elinde şemsiye tutan kadınlar, sabahlık ve terlik giymiş erkekler, sepetten kumsala dökülen ölü balıklar, deniz üzerindeki tekneleri sahile demirlemeye hazırlanan balıkçılar, bebek arabası ve sahil güvenlik personeli görülmektedir. Çalışmanın arka kısımlarına doğru, koyu yeşil renkte dalgalı bir deniz üzerine konumlandırılan bir köprü ve onun solunda açık sarı renklerde bir tepe üzerinde yer alan oteller göze çarpmaktadır (Fraser, 1976: 141). Ayrıca sanatçının “duygunun baş organı” olarak nitelendirdiği gökyüzü çalışmanın neredeyse üçte ikisini kapsamaktadır (Humphreys, 1989: 41).

Resim teknik bakımından incelendiğinde, çalışmanın pembe renkte monokrom bir yüzey üzerine yapıldığı düşünülmektedir. Çalışmanın genelinde ince fırça işçiliği, ön plana ve suya hareket kazandırmak için narin ve özgür palet bıçağı dokunuşları ve impasto tekniğinin paralelinde gelişen boya birikimleri görülmektedir. Bunun yanında, gökyüzündeki mavi, gri ve kirli beyaz renkler puslu bir görünüm ortaya koyarken resmin solundaki binaların ve ön kısımdaki kumsalın opak renklerde aktarılması bölgesel bir kuru boya izlenimi vermektedir. Bu kapsamda, çalışmanın genel bağlamda renk atmosferini; kahverengi, kırmızı, mavi, beyaz, sarı ve arka plandan yer yer yüzeyde beliren pembe gibi renklerin oluşturduğu görülmektedir (Anfam, 2000: 81).



Resim 4.25: John Constable, “Çayırdan Salisbury Katedrali”, 1831, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151.8x189 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

John Constable’ın 1831’de yaptığı “Çayırdan Salisbury Katedrali” isimli çalışması, içerisinde siyasi göndermeler barındıran Salisbury sahnelerinin en görkemlisi ve onun sanat yaşamının sonlarında yaptığı en büyük çalışması olarak görülmektedir (Reynolds, 1983: 182). Sanatçı, 1829 yılında İngiliz parlamentosunda kiliselerin özgürlük alanını kısıtlayan bir karara karşı çıkarak çalışmasını bu metaforik göndermeler hususunda

oluşturmuştur. Diğer yandan, bu çalışmanın sadece siyasi unsurlardan değil, sanatçının karısını kaybettikten sonra girmiş olduğu melankolik ruh halinin de sonucunda ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir. Bu paralelde Constable, hem siyasi hem de duygusal izlenimlerini çağrıştırmaya neticesinde önem atfedilen bu çalışmayla ilgili sanat eleştirmeni Leslie'ye gönderdiği bir mektupta, “Gelecekte muhtemelen iyi çalışmam olarak görülecek.” diye söylemiştir (Venning, 1990: 126).



Resim 4.26: John Constable, “Çayırdan Salisbury Katedrali Eski”, 1829, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 36.5 x 51 cm, Tate Galeri, Londra, İngiltere.

Constable’ın bu peyzajı, 1829 yılında Salisbury’e yaptığı gezi esnasında oluşturduğu bir eskize dayandırılmaktadır (Resim 4.26). Sanatçı, ölçeklendirme ve imgelerin kompozisyon bağlamındaki aktarımı konusunda eskize bağlı bir tutum ortaya koysa da bitmiş resimde bazı küçük değişiklikler yapmıştır. Bu noktada, sanatçı resmin merkezinde bulunun Salisbury Katedralinin üzerine bir gökkuşağı eklerken resmin solundaki köpek ve erkek figürünün görüntüdeki yerini değiştirmiştir (Peacock, 1965: 147).

1831 yılında Kraliyet Akademisinde sergilenen bu romantik manzara; mavi, kahverengi, beyaz ve yeşil renklerin yoğunlukta olduğu Avon Nehri ile Salisbury Katedrali arasındaki bir bölgeyi yansıtmaktadır (Resim 4.25). Resmin ön kısmında, çalışmanın dörtte birini kaplayan toprak alan, Avon Nehri’nin sığ suları ve nehir üzerinde bir at arabası görülmektedir. Resmin solunda, kırmızı kıyafetli bir erkek figürü, su

çeşmesi, nehirden gökyüzüne kadar yükselen ağaçlar ve onları çevreleyen çalılıklar yer almaktadır. Resmin sağında, bir söğüt ağacı, ufuk çizgisine kadar yatay düzlemde uzanan yeşil renkte bir toprak alan ve geri planda farklı büyüklükte yana yana sıralanmış yuvarlak biçimde ağaçlar göze çarpmaktadır (Fraser, 1976: 196). Resmin merkezinde, fırtınalı bir gökyüzü altında beliren Salisbury Katedrali ve sağında bir gökkuşağı görülmektedir (Smith, 1981: 82). Bununla birlikte, fırtınalı gökyüzünün Constable'ın yaşamında karşılaştığı hayal kırıklıklarını tasvir ettiği, gökyüzünde yükselen gökkuşağının ise Hristiyanlık inancında Nuh Tufanı sonrasında ortaya çıkan gökkuşağına gönderme niteliği taşıdığı ve umudu çağrıştırdığı düşünülmektedir (Vaughan, 2002: 66). Ayrıca Batı sanatında konu bağlamında önemli bir yer tutan Nuh Tufanı; Rubens, Michalengo, Jan Bruegel, Castiglione ve Dali gibi birçok sanatçının da resimlerinde yer almıştır (Gögebakan, 2017: 126).

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ

Tez kapsamında yapılan çalışmalarda, İngiliz Romantik manzara resminin öncüleri olarak kabul edilen Turner ile Constable'ın sanatsal yaklaşımının ana hatlarını belirleyen düşünsel pratiklerin, renk kullanımının ve impasto tekniğinin izlerine rastlanırken kompozisyon ve imge kullanımı bakımından benzerlikler görülmemektedir. Bunun yanında, Batı sanatında sanatçıların çalışmalarının Romantizm akımının en önemli örneklerini temsil etmesinden dolayı tez kapsamında yapılan çalışmalar için esin kaynağı olmuştur.

Öncelikle Turner'ın çalışmaları; renk kullanımı, plastik bağlamdaki teknik çeşitlilik, boyayı aktarırken kullandığı malzeme, boyanın yoğun miktarda tiner kullanılarak inceltilmesi, impasto tekniğinden faydalanılması ve boyanın yüzey üzerinde karıştırılarak ıslak bir biçimde sürülmesi bakımından tez kapsamında yapılan çalışmalara örnek teşkil etmiştir. Ayrıca Turner'ın doğal unsurların bozulmasına yönelik duyduğu kaygı ile tez kapsamında yapılan resimlerde, insanın doğadaki varlığına yönelik izlere yer verilmemesi benzeşik bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Diğer yandan, Turner'ın sanat felsefesinin temelini oluşturan “ışığın renk, rengin de ışık” olarak görüldüğü anlayış, tez hususunda ortaya konulan çalışmalardaki ışık ve ton nüanslarının oluşumuna zemin hazırlarken aynı zamanda ışığın ressamı olarak nitelendirilen sanatçının yaşamının son döneminde rengin bilimsel boyutuna yönelik yaptığı araştırmalar da tezdeki çalışmaların oluşum sürecinde önemli rol oynamıştır.

Constable'ın resimleri, farklı kompozisyonlarda benzer imge kullanımının bölgesel olarak aynı şekilde tekrar etmesi, merkeziyetçi ışık anlayışı, aynı rengin farklı tonlarının yan yana kullanılması ve monokrom arka plan tercihi açısından tez kapsamında yapılan çalışmalarda örnek alınmıştır. Bunun yanında, tez çerçevesinde yapılan çalışmalarda gökyüzündeki hareketli yapıların anlık izlenimlerinin aktarılması, Constable'ın günün belirli bir noktasını yansıtmaya anlayışına gönderme yapmaktadır.

Araştırmacının lisans döneminden itibaren doğaya karşı duymuş olduğu hassasiyetin bir neticesi olarak manzara resmine yönelmesi, Turner ve Constable'ın

resimlerine ilgi duymasına sebebiyet vermiştir. Bu ilgi, araştırmacının Romantik anlayış çerçevesinde manzara görünümü üzerine her türlü resim tekniğini kullanarak ürünler ortaya koymasına olanak sağlamıştır. Özellikle Turner'ın resimlerindeki belli belirsiz doğa görünümü, araştırmacının resimlerinin ana yapısını oluşturmuştur. Her ne kadar çalışmalarda kullanılan imgelerde farklılıklar olsa da resimlerde ortak bir mistik hava kendini göstermektedir.

5.1. Manzara I



Resim 5.1: “Manzara I”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.

Yatay dikdörtgen biçiminde bir yüzey üzerine konumlandırılan bu manzara, tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılarak 120x150 cm boyutlarında yapılmış ve orta ölçekte bir bakış açısından resmedilmiştir. Çalışmanın ön kısmında, toprağın dokusal yapısını vurgulamak adına yatay, dikey ve resmin yüzeyine eğik biçimde düşen çizgilerin oluşturduğu bir zemin üzerinde sağ kısımdan ön kısma doğru kıvrılarak gelen beyaz bir

yol, yuvarlak formda çeşitli büyüklüklerde aktarılan ağaçlar, dal parçaları ve bitkisel formlar göze çarpmaktadır. Çalışmanın sol kısmında, orta mesafeden gökyüzünün bitimine kadar uzanan biçimsel bağlamda sınırları ve yapısı netleştirilmemiş kalın gövdeli bir ağaç, gökyüzüyle ağacın hemen yanında yarım daire formunda birbiriyle kesişen dağ ve tepe görünümleri, orman izlenimi hissettirmek için yapılan dikey çizgiler ve sisli bir atmosfer içerisinde yer yer nokta biçiminde tasvir edilen ağaçlar yer almaktadır. Çalışmanın merkezinde, kurumuş ağaçları temsil eden ince dal aktarımları, gökyüzünün sisle kaplı yapısı altında izleyicinin odağını bulunduğu bölgeye çeken ve atmosfer üzerinde kısmi olarak beliren dört yuvarlak formlu ağaç, yüzey üzerinde kendiliğinden oluştuğuna dair görsel bir yanılsama ortaya koyan beyaz yol ve iç içe geçmiş döngüsel hareketler görülmektedir. Resmin sağında, sahnenin üst kısmından alt kısmına doğru yaklaşık olarak kırk beş derecelik açıyla düşen bir tepe ve tepenin üzerinde dizgesel bir biçimde yerleştirilen yuvarlak ve çizgisel olarak yansıtılan ağaçlar yer almaktadır. Ayrıca tepenin alt kısımlarında, farklı büyüklüklerde aktarılan ağaç görünümleri ve kompozisyondaki bütünsel yaklaşımı güçlendirmek adına yapılan yatay çizgiler göze çarpmaktadır. Resmin üst kısımlarında, sahnedeki gökyüzü imajını ön plana çıkarmak için aktarılan girdap biçimli hareketler, çalışmanın ön planındaki görünümleri vurgulamak adına bırakılan boş alanlar ve şekil bağlamında kütsel yoğunluğu hafifletilip dağınık bir biçimde yansıtılan bulutlar yer almaktadır.

Çalışma plastik bağlamda değerlendirildiğinde, sahne gri monokrom bir yüzey üzerine inşa edilirken atmosferin geneline mavi, yeşil, gri, beyaz, kahverengi, siyah gibi renklerin ve tonlar arası değişenlerinin hâkim olduğu görülmektedir. Bu kapsamda, kompozisyonun tek renkli bir alt boyama üzerine yapılması atmosferde farklı tonlarda yapılan görümlerin görsel bağlamda bütünlüklü bir şekilde algılanmasına imkân vermektedir. Resmin üst kısımlarında; kalın boya uygulamaları, palet bıçağıyla yapılan boya kazımları, yüzeyi kaplamaya yönelik geniş fırça darbeleri ve yarı saydam kirli beyaz tonlarında yapıldığı görülen bulutlar göze çarpmaktadır. Bunun yanında, resimdeki ışığın temel kaynağı olarak görülen yeşil, gri ve beyaz renklerin yoğunlukta olduğu geniş alt boyama üzerine açık tonlarda yansıtılan gökyüzü tasviri, manzaranın alt kısımlarındaki koyu tonlarla aktarılan görünümlerin ön plana çıkmasına olanak sağlamıştır. Özellikle sahnenin renk hususunda en koyu alanını temsil eden sol orta mesafedeki bölüm ile sağdaki tepenin uç kısımlarındaki bitkisel formlarda kullanılan

tonların örtüştürülmesi, çalışmada görsel bağlamda bir bütünlüğün oluşmasına imkân vermiştir. Bunun yanında, yüzey üzerinde gölgelerle keskin bir kontrastlık oluşturan ışığın karakteristik dağılımı ve ışığın atmosferin her alanında aynı düzlemde tekrar ettirilmesi, bir devamlılık hissi yaratmak yaratmaktadır. Resmin sağ alt kısmında, kahverengi tonlarda yapılan lekesel ifadeler ve atmosferin geneline hâkim olan renklerle bütünlüştürülen bir yaklaşım ortaya koyan mavi tonlar, soğuk renklerin çevrelediği bu çalışmaya plastik bağlamda ortaya çıkan kısmi bir gerginlik izlenimi vermektedir. Bu kapsamda, çalışmanın genelindeki plastik uygulamalar fırça ve palet bıçağı gibi sanatsal malzemelerle yapılırken boyanın yüzey üzerindeki dengeli dağılımını sağlama noktasında da çeşitli kumaşlardan, kâğıt parçalarından ve süngerden de faydalanılmıştır. Öte yandan, sünger ve kumaş parçaları gibi malzemelerin boya aktarımı için kullanılması; çizgisel, lekesel ve daire biçiminde dokuların oluşmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca çalışmadaki perspektif, koyu ve açık tonların kontrastlığı temelinde oluşturulurken aynı zamanda kompozisyona düzlemsel ya da sıralı biçimde yerleştirilmeyen farklı büyüklükteki ağaç, dal ve yol görünümünün ön plandan arka plan dizisine doğru kademeli olarak ölçeklendirilmesiyle de güçlendirilmiştir.

5.2. Manzara II



Resim 5.2: “Manzara II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.

Bu çalışma, yatay dikdörtgen biçiminde tasarlanmış ve 120x150 cm ölçülerindeki bir tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resmin ön kısmında; ince dal görünüşleri, ıslak bir zemin izlemine yaratan katmanlı yüzey uygulamaları, resmin merkezinden ön kısmına doğru gelen beyaz bir yol, öbek biçiminde çeşitli uzunluklarda yapılan otlar, zemine derinlik katma bağlamında uygulanan çatlaklar ve dalgalı çizgiler göze çarpmaktadır. Resmin sağında, kompozisyonun dikey düzlemde yaklaşık dörtte ikisini kaplayan bir tepe, gökyüzünden yansıyan ışık huzmeleri altında aktarılmaktadır. Tepenin alt kısımlarında, farklı boyutlarda ifade edilen kurumuş dallar, yuvarlak biçimde bir ağaç ve resmin merkezine doğru renk karmaşası içerisinde uzanarak görüntünün devam ettiğine yönelik görsel bir yanılsama ortaya koyan puslu yapılar görülmektedir. Ayrıca tepenin üst kısmında, orta mesafeden uç kısımlara doğru sıralı bir şekilde yerleştirilen zeytin yaprağı formunda ağaçlar ve tepenin oval formunu dikey unsurlarla

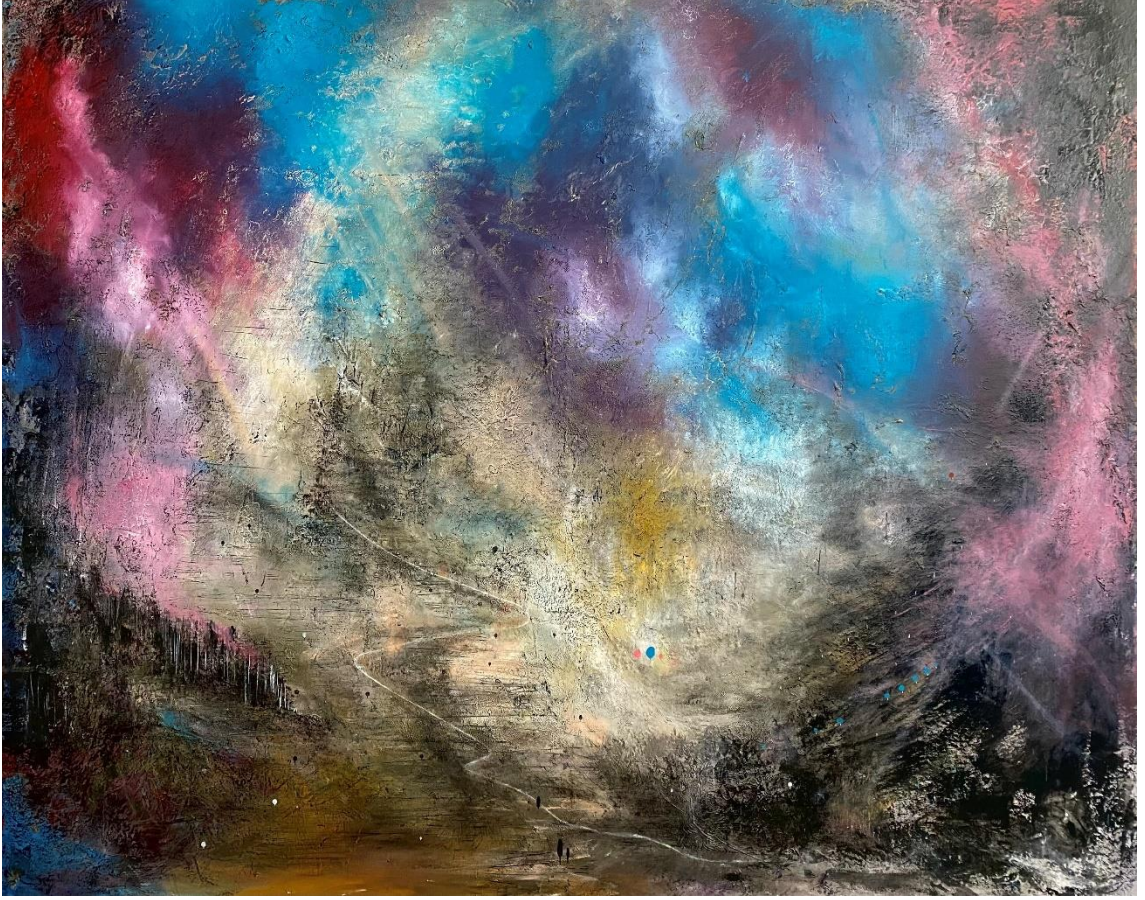
beslemek adına yapılan yapraksız dal görünümeleri yer almaktadır. Bu doğrultuda, resmin sağındaki çizgisel dal görünümünün ritmik bir biçimde ve farklı boyutlarda aksettirilmesi kompozisyondaki devingenliğin ortaya çıkmasına olanak sağlarken aynı zamanda çalışmanın diğer kısımlarında da bu görünümün bölgesel olarak aynı şekilde konumlandırılması sahnenin dengeli yapısının oluşmasına da imkân vermiştir. Resmin solunda, yüzeyini dağınık yatay formadaki çizgisel yapıların oluşturduğu ve üst kısımlarının ise oval ancak merkeze doğru yatay bir şekilde açıldığı görülen bir tepe yer almaktadır. Ayrıca tepenin üzerinde, dış hatları arka planın sisli yapısıyla bütünleşik bir görünüm ortaya koyan iki yuvarlak ve üç dikey formda olmak üzere toplamda beş ağaç göze çarpmaktadır. Bu noktada, kompozisyonun ana motiflerini simgeleyen yuvarlak ve dikey formda yapılan ağaçlar, görsel bağlamda odağı bulunduğu bölgeye çekerken resmin genelinde görülen belirsiz yapılar arasındaki en net alanı da temsil etmektedir. Diğer yandan, tepenin kompozisyon hususunda sınırlarını çizen ve kümülatif bir biçimde aktarılan otların oluşturduğu bir görünüm de yer almaktadır. Resmin merkezinde, biçime boyut kazandırmak için dikey çizgi uygulamalarıyla betimlenen üçgen biçiminde bir dağ, dağın ön kısmında sisli oluşumlar ve bitkisel formlar göze çarpmaktadır. Resmin üst kısmında, farklı geometrik biçimlerde tasvir edilen dağlar ve gökyüzü bulunmaktadır. Bu doğrultuda, gökyüzünden resmin yüzeyine asimetric bir biçimde düşen ışık huzmeleri altında sıralı bir şekilde aktarılan üçgen ve oval dağ görünümünün bulunduğu alan, ışık bağlamında sahnenin en aydınlık alanını temsil ederken aynı zamanda kompozisyonun orta ve alt kısımlarındaki görünümün ön plana çıkmasına da olanak sağlamıştır.

Çalışma plastik unsurlar bakımından incelendiğinde; sahnenin genelinde kahverengi, mavi, sarı, pembe ile yeşil renklerin yoğunlukta olduğu ve çalışmanın lacivert monokrom bir arka plan üzerine yapıldığı görülmektedir. Resmin ön kısmındaki yeşil, sarı ve gri renklerin oluşturduğu yarı saydam görünümündeki zemin, arka planın çizgisel formu kahverengi ve kırmızı tonlarıyla bütünleştirilerek bölgesel olarak beliren kısmi bir espas izleniminin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bunun yanında, ön planda kullanılan boyanın tinerle yoğun bir şekilde inceltilmesi, yüzeydeki plastiğin dalgalı görünümünün ortaya çıkmasını sağlarken aynı zamanda resmin ön planından arka planına doğru devam eden bir hareketlilik algısını da güçlendirmiştir. Resmin solunda, lacivert tonlarda aktarılan öbek biçimindeki ot tasvirleri, çalışmanın genelinde görülen sisli ve belirsiz plastik uygulamalarla bir kontrastlık yaratmış ve bu görünümle de derinlik

oluşturulmaya çalışılmıştır. Özellikle soldaki tepenin orta bölümlerinin pembe, yeşil, mor ve tonlar arası varyasyonlarıyla yapıp palet bıçağıyla da çizgi eksenli dokusal bir görünüm kazandırılarak aktarılması ve bunun yanında da bu tonların kompozisyonun sağındaki tepenin alt kısımlarında yer alan renkler ile de görsel bağlamda benzeştirilmesi sahnenin renk hususunda bir bütün halinde algılanmasına imkân vermiştir. Öte yandan, resmin sağındaki üst kısımları oval biçimli tepe, yüzeyinde bulunan ve yatay fırça dokunuşlarıyla yapılan sarı tonlardaki ışığı ön plana doğru yaymaktadır. Bu noktada, ışığın aynı anda sağdan, soldan ve merkezden ön plana doğru gelmesi görümlerin dış hatlarındaki keskinliği benzer oranda hafifletirken aynı zamanda kompozisyon bağlamında alanları birbirinden ayırmaktadır. Öte yandan, kompozisyonun ön kısımlarında boya katmanlarının ince üst kısımdaki boya katmalarının da kalın olması plastik bağlamda meydana gelen perspektif ifadesini ortaya çıkarmıştır. Resmin merkezinde; üçgen formunda aktarılan kahverengi tonlardaki dağ görünümü, parmakla boya uygulamaları ve çeşit kumaşlar kullanılarak yapılırken yüzeyde belirgin bir şekilde ifade edilen tonlarla arka planın koyu tonları da iç içe geçirilip biçime boyut kazandırılmaya çalışılmıştır.

Bu romantik manzara, plastik uygulamalardaki naif, sade ve sakin ifade biçimleriyle doğanın insan eylemlerinden arındırılmış bir anını simgelemektedir. Diğer yandan; sahnede dağ, tepe, ağaç ve kurumuş dallar gibi doğanın iç dinamiğinde kendiliğinden meydana gelen görünüm yer almasına rağmen kompozisyona geri plandan ön plana doğru kıvrılarak yerleştirilen beyaz yol görünümüyle de insan izlerinin doğadaki varlığına dair göndermeler yapılmıştır. Bu kapsamda, kompozisyon hususunda farklı yerlerde konumlandırılan iki yol aktarımı, doğa ve insan arasındaki bağı vurgulamak adına algısal bir perspektifte oluşturulan düşsel bir köprü kurmaktadır.

5.3. Manzara III



Resim 5.3: “Manzara III”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.

Bu çalışma, yatay dikdörtgen biçimindeki bir tuval üzerine 120x150 cm boyutlarında ölçeklendirilerek ve yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Resmin ön kısmında, yatay çizgilerle oluşturulan katmanlı yüzey üzerinde orta mesafede dikey formda yapılan ağaçlar, dikenli bitkisel formları andıran görünüm, yuvarlak şekilde aktarılan ağaçlar, resmin sağından ön kısma doğru yer yer sisli bir yapı içerisinde uzanan beyaz renkte bir yol, sahnedeki tekil görünüm, vurgulamak için bırakılan boş alanlar ve yolun sağında, solunda ve üzerinde nokta biçiminde tasvir edilen ağaçlar göze çarpmaktadır. Resmin solunda, yatay unsurları kırmak adına dikey çizgilerle yapılan otlar, su birikintileri, merdiven izlenimi yaratan çizgisel ifadeler, biçimsel bağlamda sınırları belirlenmemiş bir tepe, tepenin önünde oval bir hat üzerine eşit aralıklarla yerleştirilen yuvarlak ağaçlar, asimetrik bir şekilde aktarılan ayırık otlar ve bulutlar arasından zemin üzerine yansıyan ışık huzmeleri yer almaktadır. Resmin sağında,

kompozisyonda biçimsel olarak en geniş alanı kaplayarak üst kısımdan alt kısma doğru toprak birikintisi formunda aktarılan bir tepe, tepenin üst kısımlarıyla gökyüzünün kesişim noktasında bulunduğu bölgeyi aydınlatan eğik formdaki ışık yansımaları, ışık yansımaları altında beliren gövdesi çizgisel bir biçimde aktarılan yuvarlak bir ağaç, orta mesafeden sağ alt bölüme doğru sahneye hareketlilik algısı kazandırmak ve gökyüzü ile çalışmanın ön kısımları arasında görsel bağlamda bir bağlantı kurmak adına yapılan kalın çizgisel görünüm, tepenin eteklerine sıralı bir şekilde yerleştirilen farklı büyüklükteki yuvarlak formda ağaçlar, zemin algısını kısmi olarak ortadan kaldıran ve gökyüzündeki bulutların biçimleriyle benzerlik ortaya koyan saydam yapılar, sisle kaplı alanlar ve yatay, dikey ve oval biçimlerde uygulanan çizgiler görülmektedir. Öte yandan, gökyüzündeki stratus bulutları, atmosferin genelini çevrelerken bu bulutların oval biçimlerde yan yana konumlandırılması da girdap biçimli bir kompozisyonun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Çalışma renk bağlamında değerlendirildiğinde; atmosferin geneline sarı, siyah, pembe, kırmızı, mor ve turkuaz gibi renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Resmin ön kısmında; kahverengi, siyah ve gri renklerin oluşturduğu koyu alanlar üzerine beyaz renkte ağaçların uygulanması ve açık tonlardaki yüzeylerin üzerine de siyah renkteki ağaç görünümünün yerleştirilmesi, ön kısımdaki renk karmaşası içerisinde biçimlerin ayırt edilmesini sağlarken aynı zamanda bu görünümün sahnenin genelindeki en koyu ve en açık ton aralığını temsil ettiği de görülmektedir. Ayrıca fırçanın arka tarafı ve palet bıçağıyla yapılan çizgisel boya kazmaları, yüzeye doku hususunda zenginlik kazandırırken yüzeyde görülen boya çatlakları ise doku bağlamında bir çeşitlilik ortaya koymaktadır. Diğer yandan; bulutların ritmik hareketliliği, ışık huzmelerinin gökyüzündeki asimetrik dağılımı, dikey bir biçimde çizgisel olarak tasvir edilen yapraksız ağaçların düzensiz konumlandırılması ve yol görüşünün kıvrımlı yapısı çalışmada devingenlik meydana getirmektedir. Bunun yanında, çalışmanın ön kısmının durgun, üst kısımlarının ise ivme halindeki görünümünden oluşması, kompozisyon bağlamında ikiye bölünmüşlük izlenimi yaratırken çalışmanın dört köşesindeki siyah renklerin yoğunlukta olduğu alanlar da atmosferi çerçeve içine almaktadır. Çalışmadaki perspektif, görünümün ön plandan geri plana doğru farklı ölçülerde yapılması ve aktarımların biçimsel olarak netliğini kaybetmesi temelinde oluşturulmuştur.

5.4. Manzara IV



Resim 5.4: “Manzara IV”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x150 cm, 2020.

Bu çalışma, yatay dikdörtgen biçimindeki 120x150 cm boyutlarında bir tuval üzerine yapılmış ve yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Resmin ön kısmında, yatay düzlemde uzanan bitki örtülerinin kapladığı geniş bir alan, bu alanın üzerinde yuvarlak biçimli gövdesi çizgilerle aktarılan farklı ölçeklerdeki ağaçlar, dal görünümleri ve kompozisyonun sol üst kısmından ön plana açılarak gelen bir yol göze çarpmaktadır. Resmin solunda, orta mesafeden alt kısma doğru uzanan biçimi belirginleştirilmemiş çizgisel ifadelerin oluşturduğu bir tepe, tepenin sınırlarını vurgulayan gazete parçaları, yuvarlak ağaçlar, yolun üzerinde sıralı bir şekilde yerleştirilen dikey formu ağaçlar, toprağın insan eylemleri yoluyla işlenmiş olan yapısına çağrışımında bulunan eğimli çizgiler, sol üst mesafede yolun başlangıç noktasını tasvir eden bir alan, üçgen biçiminde bir tepe ve bulutlar yer almaktadır. Çalışmanın merkezinde, ana hatları oval çizgilerle vurgulanan iki tepe görünümü, ışık yansımaları, çeşitli geometrik biçimlerde yapılan ağaç

ifadeleri ve puslu alanlar bulunmaktadır. Resmin üst kısımlarında, gökyüzünün puslu görünümü altında yan yana sıralanmış oval biçimlerle tasvir edilen kütsel yoğunluktan arındırılmış çizgisel dağlar ve atmosfere fırtınalı bir izlenim veren hava hareketleri görülmektedir. Bu noktada, gökyüzündeki hareketli yapının çalışmanın geneline yayılması, bir dinamizm yaratmaktadır.

Bu manzarada; yeşil, gri, turuncu, siyah ile sarı ve tonlar arası değişkenlerinin etkileri görülmektedir. Öte yandan, resmin sol üst kısmından asimetrik bir biçimde orta mesafeye doğru yayılan sis oluşumları, kompozisyondaki görünümün biçimlerini bozmuş ve sahnedeki belirsizlik algısını da güçlendirmiştir. Belirsiz yapıların hâkim olduğu bu çalışma, renklerin tek başına imgeleri temsiliyeti noktasında soyut bir ifade biçimi ortaya koyarken kompozisyonun farklı bölümlerine çeşitli büyüklüklerde yerleştirilen yuvarlak ağaçlarla da biçime bağlılık konusunda görsel kanıtlar sunmaktadır. Ayrıca beyaz yol üzerindeki ağaç görünümünün farklı aralıklarla sıralanması ritmik bir görünüm ortaya koymaktadır.

5.5. Meke Gölü



Resim 5.5: “Meke Gölü”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x150 cm, 2021.

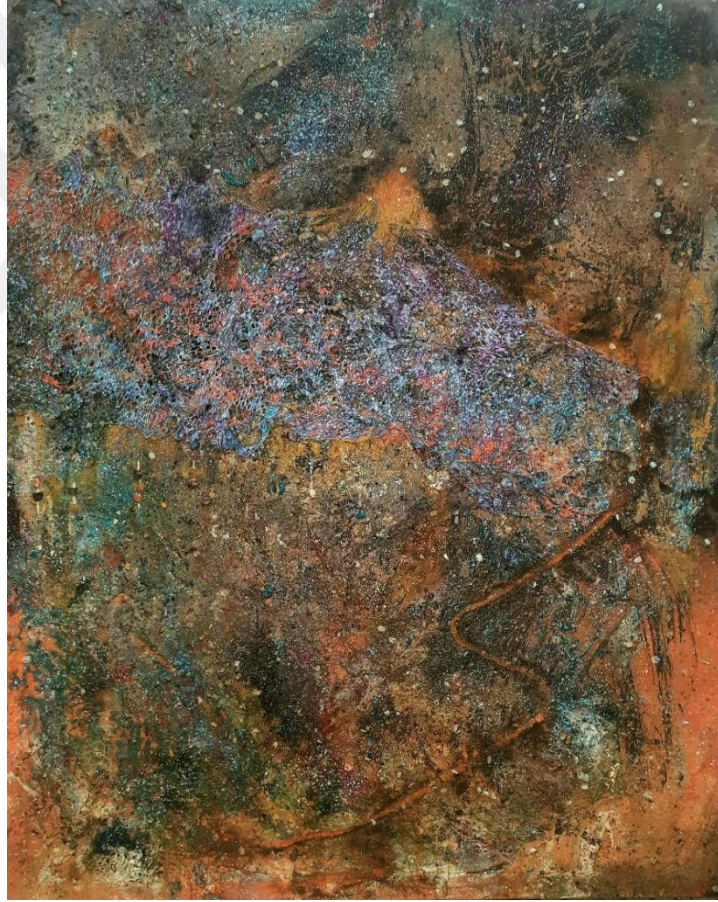
Tepeden bir bakış açısıyla resmedilen bu çalışma, yatay dikdörtgen biçimindeki 120x150 cm boyutlarında bir tuval üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Resmin ön kısmında, plastik malzemelerin eritilmesiyle oluşturulan yüzey üzerinde dikey ve yuvarlak formda iki ağaç, ince dal aktarımları ve sahneye doku hususunda zenginlik kazandırmak adına yapılan formlar yer almaktadır. Resmin merkezinde, Konya ilinin Karapınar ilçesinde yer alan ve çalışmanın ana motifini temsil eden Meke Gölü'nün, resimsel yüzeyde plastik uygulamalarla yapılan çağrışımsal tasviri görülmektedir. Bu kapsamda, merkezde Meke Gölü'ne atıfta bulunan görünümün orta kısmındaki yuvarlak alan, toprak izlenimi yaratırken toprak bölümünün etrafına yan yana yerleştirilmiş küçük karelerden oluşan bölüm ise su alanını temsil etmektedir. Resmin sağında, yatay düzlemde sağ alt kısımdan merkezdeki motife doğru uzanan bir yol, dokuların yoğunlukta olduğu sahnede yol görünümünü biçimsel olarak ön plana çıkarmak için yapılan dikey formda bir ağaç, yolun alt kısmında yuvarlak formunda yapılan küçük ölçekli ve dış hatlarının üçgen biçimini oluşturduğu ağaçlar ve ızgara formunu andıran plastik parçalar göze çarpmaktadır. Ayrıca sağ orta mesafede kıvrımlı bir yol ve yolun üzerinde ağaçlar bulunmaktadır. Resmin solunda, toprağın yapısını vurgulamak için yüzeye yerleştirilen taş parçaları, yol görünümü ve kompozisyonun merkezinde bulunan göl aktarımını ortaya çıkarmak için bırakılan boş alanlar görülmektedir.

Çalışma renk bağlamında değerlendirildiğinde, sahnenin gri monokrom bir zemin üzerine yapıldığı görülmektedir. Mavi, turuncu, gri ve kırmızı renklerin hâkim olduğu bu çalışmada, çeşitli plastik malzemelerin eritilmesiyle ve taşların yüzey üzerine yerleştirilmesiyle doku bağlamında zenginlik verilirken kompozisyonun soluna, sağına ve üst kısmına konumlandırılan beyaz yol görünümüyle de hareket algısı kazandırılmıştır. Resmin genelinde, arka plandaki gri tonların plastik yüzeyler arasından belirmesi bir espas görünümü ortaya koymuş ve yüzey üzerindeki doku uygulamalarının görsel kavrayışta bir bütün olarak algılanmasını sağlamıştır. Bunun yanında, sağ alt kısımda kırmızının tonlarında yapılan küçük ağaçlar ritim yaratırken aynı zamanda resmin merkezindeki göl aktarımının etrafındaki kırmızı lekesele görünümle de bu ağaçların ton bağlamında örtüştürülmesi devamlılık ortaya koymaktadır. Özellikle kompozisyonun sol ve üst kısımlarındaki turuncunun tonlarında yapılan bölümler, çalışmadaki ışığın kaynağını temsil etmektedir. Bu kapsamda; çalışma yüzeyini oluştururken fırça, palet bıçağı, plastik malzemeler ve plastiğin eritilmesi için pürmüzden

yararlanılmıştır. Ayrıca boyanın pürmüzle yakılması neticesinde renklerin koyulaştırılması sahnedeki gölgelerin oluşmasına da imkân vermiştir.

Bu kapsamda, içsel devinimi sekteye uğratılan doğa, zorunlu yapaylıkla kendi kimyasından uzaklaştırılmıştır. “Dünya’nın Nazar Boncuğu” olarak adlandırılan Meke Gölü, tıpkı bu sebeple tahrip olmaya başlamış ve yanlış onarım süreci sonucunda var olan kimliğini kaybetme tehlikesiyle yüz yüze gelmiştir. Meke Gölü’nün bu serüvenini anlatmak için çalışmanın genelinde gölün tahribatına sebep olan endüstriyel ürün kimliği taşıyan plastikler kullanılarak ironik bir söylem oluşturulmuştur.

5.6. Manzara V



Resim 5.6: “Manzara V”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x120 cm, 2021.

Bu çalışma, dikey dikdörtgen biçimindeki 150x120 cm boyutlarında bir tuval üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Resmin ön kısmında, kıvrılarak gelen bir yol, çeşitli büyüklüklerde ağaçlar ve bitkisel formlar görülmektedir. Resmin üst kısmında,

plastik malzemelerle yapılan ve dikey düzlemdeki bu çalışmanın görsel görünümünde en büyük alanını kaplayan bir dağ, dağın uç kısmında alev topunu andıran ve yanardağ yanılısaması oluşturan üçgen biçiminde bir aktarım, dağın alt kısmına yatay düzlemde sıralı bir şekilde konumlandırılan ağaçlar ve gökyüzünde kasırga formunu hissettirmek için yapılan yüzey uygulamaları görülmektedir. Ayrıca resmin sağında, plastik ve dokularla oluşturulan yüzeyin dışında bırakılan alanlar da göze çarpmaktadır.

Çalışma plastik unsurlar hususunda değerlendirildiğinde, atmosferin geneline turuncu, kahverengi, mavi, mor ve sarı renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Resmin sağında, arka plan dizisinden ön plana doğru gelen turuncu rengi ile boyanan yol görünümü, bir dinamizm katmaktadır. Resmin üst kısmındaki biçimler, yüzeye uygulanan boyanın ıslak haldeyken yakılması neticesinde elde edilmiştir. Ayrıca dağın olduğu kısım, plastik malzemelerle oluşturulmuş ve mavi, mor, turkuaz ve turuncunun tonlarıyla aktarılmıştır. Öte yandan, gökyüzündeki tonların genel hatlarıyla koyu olmasına karşın resmin orta ve alt kısımlarındaki tonların açık olması, derinlik ve perspektif ifadesini de güçlendirmektedir. Bu kapsamda, çalışmanın genelinde kullanılan plastik malzemeler, hem biçimlerin oluşmasına imkân verirken hem de çalışmanın doku bağlamında zenginliğinin oluşmasına da olanak sağlamıştır.

5.7. Manzara VI



Resim 5.7: “Manzara VI”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x120 cm (3 Adet), 2021.

Bu çalışma, yatay dikdörtgen biçiminde tasarlanmış ve yağlı boya tekniği kullanılarak 3 adet 150x120 boyutlarındaki tuval üzerine resmedilmiştir.



Resim 5.8: “Manzara VI” Detay A.

Çalışmanın sağ kısmında, orta mesafeden üst bölümlere doğru dikey düzlemde yükselen bir dağ, dağın alt kısımlarında bütünleşik bir biçimde aktarılan bulut görünüşleri, sahneye dağınık bir biçimde yerleştirilen ve farklı boyutlarda yapılan dikey ve yuvarlak ağaçlar, sis biçimindeki tasvirler ve gökyüzünden kompozisyonun alt kısımlarına doğru eğik bir biçimde düşen ışık yansıması görülmektedir (Resim 5.8).



Resim 5.9: “Manzara VI” Detay B.

Çalışmanın orta kısmında, sağ alt bölümden gökyüzüne doğru yükselen hava hareketleri, yuvarlak formda kütleli yoğunluğu korunmuş bulut aktarımları, bulutların

arasından alt kısımlara doğru uzanan bir yol, alt kısımda çeşitli büyüklüklerde sis oluşumları altında resmedilen ağaç görünümleri, yüzeyin dokusunu vurgulamak adına yapılan çizgisel ifadeler ve üçgen formunda dağlar göze çarpmaktadır (Resim 5.9).



Resim 5.10: “Manzara VI” Detay C.

Çalışmanın sol kısmında, lekesele ifade biçimleri altında yansıtılan yuvarlak ve dikey formlu ağaçlar, kurumuş dalları tasvir eden çizgisel dal görünümleri, yüzey üzerindeki dokular neticesinde ortaya çıkan küçük tepeler, gökyüzünden orta mesafeye doğru oval şekilde yayılan bulutlar, merkezdeki bulutlar ile toprak alanın kesişim yerinde dikey formda ön kısma yayılan sis biçimini andıran görünümler yer almaktadır (Resim 5.10).

Bu çalışma, renk bağlamında bir bütün halinde ele alındığında, sahnede mavi, kırmızı, lacivert, beyaz, sarı ve turuncu renklerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Özellikle mavi monokrom bir arka plan üzerine inşa edilen bu manzara, alt kısımlarda yeşil renklerin yer alması, orta mesafede ise lacivert ve tonlar arası varyasyonlarının bulunması ve gökyüzünün açık mavi tonlarda aktarılması neticesinde kompozisyon hususunda üç kısma ayrılmıştır. Bu doğrultuda, orta mesafedeki bulut görünümleri, dalgalı yapısı ile bir devingenlik ortaya koyarken tonların arasındaki keskin kontrastlık da bir gerginlik izlenimi vermektedir. Ayrıca bulut aktarımlarının oval bir şekilde alt kısımlara doğru düşmesi ve sahnenin genelini yuvarlak formlarıyla çevrelemesi görsel bağlamda bir devingenlik de yaratmaktadır. Bunun yanında, gökyüzündeki ışık huzmeleri

ve kasırğa şeklini andıran koyu tonlardaki aktarımlar da kompozisyonun geneline bir dinamizm kazandırmıştır.



SONUÇ

“Turner ve Constable’ın Manzara Resimlerindeki Romantizm ve Bu Kapsamda Yapılan Doğa Çözümlemeleri” adlı çalışmada, Romantizm sanat akımının tanımından yola çıkılarak farklı ülkelerdeki yaklaşımlara değinilmiş ve duygusal pratiklerin sanat yapan bireyi ne ölçüde etkilediğine dair görsel ve düşünsel izlenimler ortaya konulmuştur. Bu noktada, Romantizm, temel bağlamda bireyin ön plana çıktığı özgürlük, coşku ve heyecan gibi kavramları içerisinde barındıran bir sanat akımıdır. Birey, bu sanat akımı ile iç dünyasını dış dünyaya yansıtma fırsatı bulmuştur. Ayrıca Romantizm, insanın yaradılışından itibaren doğa ile kurduğu bağın da güçlenmesine olanak sağlamıştır. Özellikle Fransız Devrimi’nin getirdiği özgürlükçü düşünce, romantizm akımının temel dayanağını oluşturmuştur.

Turner romantik manzaralarında konu bağlamında; doğal felaketler, insanın finansal açgözlülüğü, deniz tasvirleri ve tarih konulu sahneler yer vermiştir. Sanatçının konu ve kompozisyon hususundaki çeşitliliği manzara resminin her olası varyasyonunu kapsarken aynı zamanda sanatçının toplumsal konuları ele alan duygusal yapısını da açığa çıkarmıştır. Bunun yanında sanatçı, renk üzerine yaptığı çalışmalar ile ilerleyen dönemde izlenimciliğin ortaya çıkmasına olanak sağlarken girdap biçimli kompozisyonlarıyla da dönemin sanat anlayışını derinden etkilemiştir; ancak sanatçının kariyerinin ilk dönemlerinde, Kraliyet Akademisinde aldığı eğitim paralelinde ortaya çıkan geleneksel anlayışla uygulamalar yapması, sanatçının yenilik ve geleneği sentezleyerek eserler ürettiğine yönelik güçlü ipuçları sunmuştur. Öte yandan, Turner’ın ilk dönem eserleri ile sanatının son dönemlerindeki eserlerin tarihsel bir anlayışla irdelenmesi plastik bağlamdaki değişimlerin ve sanatçının gelişiminin anlaşılmasına imkân vermiştir. Bu kapsamda, Turner’ın manzara resimleri ile romantik sanatın gücünü gerçekçilik algısı neticesinde beliren doğanın basit bir kaydının çok daha ötesine taşıdığı sonucuna varılmıştır.

John Constable manzaralarında, İngiltere’nin doğasına duyduğu hayranlığı topografik doğruluktaki biçimsel gerçeklikle bütünleştirerek yansıtmıştır. Sanatçının resimlerinin, 19. yy. da İngiltere’deki sanat anlayışının aksine Fransa’daki Barbizon Okulunu etkilediği ve Paris’de derin yankılar uyandırdığı gözlemlenmiştir. Bunun

yanında çalışmaları, farklı kompozisyon temelinde oluşurken benzer imge kullanımına imkân vermiştir. Özellikle Constable'ın sanat yaşamının son döneminde yaptığı eserlerde, benzer imge algısının alegorik çağrışımları temsil ettiği ve Sanayi Devrimi'yle doğanın bozulması hususundaki olgulara göndermeler yaptığı görülmektedir. Bu noktada Constable'ın görsel bağlamda oluşturduğu pratiklerinde, duygunun yoğunlukta olduğu yapısal formlar korunmuş, biçim algısıyla da güçlendirilerek yansıtma yoluna gitmiştir.

Tez kapsamında 9 adet tuval üzerine yağlı boya ve karışık teknikte çalışma yapılmış ve bu çalışmalar, renk kullanımı, kompozisyon, ışık-gölge ve doku gibi unsurlar bakımından incelenmiş ve bunlar çözümlemeleri ile birlikte aktarılmıştır. Bunun yanında, romantik manzara resmine öncülük eden Turner ile Constable'ın resimlerinin arka planında yer alan Sanayi Devrimi'yle beraberinde gelen doğanın kendi iç dinamiklerindeki tahribatın oluşturduğu düşünsel alt yapı noktasından hareketle, tez kapsamında yapılan bazı çalışmalarda, plastik malzemeler eritilerek kullanılmıştır.

Yapılan çalışmalarda genel anlamda mistik dağ manzaraları resmedilmiştir. Bu resmedilme esnasında yüzeylerde bir belirsizlik söz konusu iken bazı küçük ve basit imgelerle yüzeyler üzerindeki nesnellik ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Nitekim farklı form, renk ve tonlarda kullanılan uzunlu kısıklı ağaç görünüşleri bu belirginliği sağlayan en önemli unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Çalışmaların genelinde, gri ve kahverenginin farklı tonları gibi nötr renklerle; mavi, kırmızı, mor, sarı ve yeşil gibi canlı renkler birlikte kullanılmıştır. Bu birliktelik, resimlerin yüzeyinde zengin bir görünüm oluşturmaya sebebiyet vermiştir. Fırça darbelerinin farklı kullanımlarıyla ve kalın boya tabakalarıyla yüzeyler üzerinde bir doku arayışına gidilmiş, taş, ahşap ve plastik malzemelerin eritilmesiyle yüzeyler üzerinde bu dokular daha da zengin hale getirilmeye çalışılmıştır.

Netice olarak sanatçıların yaşadıkları dönemlerdeki olayların, sanatçının duygusal yapısının ve yaşadığı doğal çevrenin ortaya çıkan sanat eserinin şekillenmesinde önemli rol oynadığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ackroyd, P., (2006), Turner, Publisher Vintage, London, England.
- Adams, A., (2016), John Constable: His Palette, Publisher By Arron Adams.
- Adams, L., (2014), Nineteenth-Century Art: A Beginner's Guide, (1st Edition), Oneworld Publications, London, England.
- Anfam, D., (2000), Techniques of the Great Masters of Art, Publisher Quantum Books, London, England.
- Bailey, A., (2006), John Constable: A Kingdom of His Own, (1st Edition), Published by Chatto & Windus, London, England.
- Bietoletti, S., (2009), Neoclassicism and Romanticism 1770-1840, Sterling Publishing, New York, USA.
- Bockemühl, M., (2007), J.M.W. Turner, 1775-1851: The World of Light and Colour, Publisher Taschen, Köln, Germany.
- Branin, L., (1997), Great Artists of the World, Smithmark Publishing, New York, USA.
- Brion, M., (1966), Art of the Romantic Era: Romanticism, Classicism, Realism, Publisher Thames and Hudson, London, England.
- Chamberlain, A. B., (1909), John Constable, Publisher George Bell & Sons, London, England.
- Chignell, R., (1902), J.M.W. Turner, Publisher Wentworth Press, London, England.
- Claudon, F., (1988), Romantizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Özdemir İnce, (1. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Clay, J., (1981), Romanticism, Publisher Chartwell Books, New Jersey, USA.
- Cormack, M., (1986), Constable, (1st Edition), Phaidon Press Limited, Oxford, England.
- Cumming, R., (1990), Discovering Turner, Tate Gallery, London, England.

- Cumming, R., (2008), Görsel Rehberler Sanatlar, çev. Ayşe Işın Önal, (1. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Evans, M., (2014), John Constable: The Making of a Master, (1st Edition), V&A Publishing, London, England.
- Finberg, A. J., (1961), The Life of J.M.W. Turner, Oxford at The Clarendon Press, London, England.
- Finke, U., (1975), German Painting from Romanticism to Expressionism, Publisher Westview Press, USA.
- Fitzwilliam Museum (FM), (1975), J. M. W. Turner, R.A., 1775-1851: A Catalogue of Drawings and Watercolours (Watercolors) in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, (1st Edition), Cambridge University Press, New York, USA.
- Fraser, J. L., (1976), John Constable, 1776-1837: The Man and His Mistress, (1st Edition), Hutchinson, London, England.
- Gadney, R., (1976), Constable and His World, Norton Company, New York.
- Gatt, G., (1968), Constable: The Life and Work of the Artist Illustrated with 80 Colour Plates, Thames & Hudson, London, England.
- Gaunt, W., (1971), Turner, Publisher Encyclopaedia Britannica, London, England.
- Gayford, M., ve Lyles, A., (2009), Constable Portraits: The Painter and His Circle, National Portrait Gallery Publications, London, England.
- Gerlings, C., (2006), 100 Great Artists: A Visual Journey from Fra Angelico to Andy Warhol, Arcturus Publishing, London, England.
- Gomez, M., (2001), Essential Constable, (2st Edition), Parragon Publishing, Bath, England.
- Göğebakan, Y., “Ortak Mitolojik Unsurların Çok Kültürlü Yapının Oluşmasına Etkisi ve Bunun Sanatsal Yansımaları”, *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 2017/1, (1), 121-136.

- Haffernan, J., (1984), *The Re-creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*, Dartmouth College Press, London, England.
- Hallisey, A., (2017), *John Constable: Selected Painting*, (1st Edition), Publisher s13381.
- Hamerton, P. G., (1879), *The Life of J.M.W. Turner, R.A*, Publisher Seeley, Jackson and Halliday, London, England.
- Hardy, W., (1988), *Turner (The History and Techniques of the Great Masters)*, Publisher Chartwell, New Jersey, USA.
- Hawes, L., (1982), *Presences of Nature: British Landscape 1780-1830*, Publisher Yale Center for British Art, New Haven.
- Hayes, J., (1992), *British Paintings of the Sixteenth Through Nineteenth Centuries*, National Gallery of Art, Washington, USA.
- Henderson, S., (1905), *John Constable*, Duckworth Corporation, London, England.
- Herrmann, L., (2007), *J.M.W. Turner*, Oxford University Press, New York, USA.
- Hind, C. L., (1909), *Masterpieces In Colour: Constable*, (1st Edition), Publisher TC & EC Jack, London, England.
- Holmes, C. J., (1901), *Constable*, (1st Edition), The Unicorn Press Publishing, London, England.
- Humphreys, R., (1989), *The British Landscape: Through the Eyes of the Great Artists*, Publisher St Michael & Tate Gallery, London, England.
- Jones, C., (1994), *The Life and Works of Constable*, (1st Edition), Parragon Publishing, London, England.
- Jones, C., (1994), *The Life and Works of Turner*, (1st Edition), Parragon Publishing, England.
- Kallen, S. A., (2007), *Romanticism*, (1st Edition), Publisher Lucent Books, Detroit, USA.
- Kenner, R., (1995), *J.M.W. Turner*, Publisher H.N. Abrams, New York, USA.
- Koch, H., (1988), *Joseph Mallord William Turner*, Publisher Artline Editions, England.

- Koerner, J. L., (1990), *Caspar David Friedrich and The Subject of Landscape*, Yale University Press, New Haven, USA.
- Köster, T., (2006), *50 Artists You Should Know*, Publisher Prestel, Munich, Berlin, London, New York.
- Krausse, A-C., (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Kroeber, K., (1986), *British Romantic Art*, (1st Edition), University of California Press, USA.
- Leslie, C. R., (1845), *Memoirs of the Life of John Constable*, Publisher Longman, Brown, Green and Longmans, London, England.
- Lindsay, J., (1966), *JMW Turner His Life and Work A Critical Biography*, New York Graphic Society, New York, USA.
- Mauclair, C., (1939), *Turner*, Publisher Hyperion Press, Paris, French.
- Meslay, O., (2005), *Turner: Life and Landscape (Discoveries)*, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Meyer, L., (1995), *Masters of English Landscape: Among Others, Gainsborough, Stubbs, Turner, Constable, Whistler, Kokoschka*, Publisher Terrail, Italy.
- Michel, É., (2012), *Landscapes*, Parkstone International, New York, USA.
- Moyle, F., (2016), *Turner: The Extraordinary Life and Momentous Times of J.M.W. Turner*, (1st Edition), Penguin Press, New York, USA.
- Neret, G., (2000), *Eugene Delacroix: 1798-1863: The Prince Of Romanticism: KA (Basic Art)*, Publisher Taschen, New York, USA.
- Noon, P. J., (2003), *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*, Publisher Tate Gallery, London, England.
- Oxford University Press (OUP), (2001), *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, (1st Edition), Publisher Oxford, New York, USA.

- Özmutlu, G., (2015), 19. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Edebi Konulu Resimler, (1. Baskı), Gece Kitaplığı, İstanbul.
- Parkinson, R., (1998), John Constable: The Man and His Art, (1st Edition), V&A Publishing, London, England.
- Parramón Ediciones (PE), (2000), Romanticism, (1st Edition), Publisher Barron's, New York, USA.
- Peacock, C., (1965), John Constable: The Man and His Work, Publisher Waterlow & Sons, London, England.
- Peitcheva, M., (2016), J. M. W. Turner Drawings: Colour Plates, (1st Edition), CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Pickeral, T., (2005), Turner, Whistler, Monet (World's Greatest Art), Flame Tree Publishing, London, England.
- Pool, P., (1970), Delacroix, Publisher Colour Library of Art Hamlyn, London, New York, Sydney, Toronto.
- Quantum Books (QB), (2003), The Great Masters, Publisher Quantum Books, London, England.
- Random House Value (RHV), (1995), Gramercy Great Masters: Delacroix, (1st Edition), Publisher Gramercy, New York, USA.
- Rewald, S., (2001), Caspar David Friedrich: Moonwatchers, Publisher Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Reynolds, G., (1965), The Natural Painter, (1st Edition), Cory, Adams & Mackay, London, England.
- Reynolds, G., (1969), Turner, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Reynolds, G., (1983), Constable's England, (1st Edition), The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Ritchie, A., (2013), Masters of British Painting, 1800-1950, (1st Edition), Literary Licensing, LLC, USA.

- Rosental, M., (1983), *Constable, The Painter and His Landscape*, (1st Edition), Yale University Press, New Haven and London.
- Ruskin, J., (1851), *Modern Painters. Volume 1. Of General Principles, and of Truth*, Publisher Smith, Elder and Co., London, England.
- Rutter, F., (1924), *John Constable, 1776-1837*, (1st Edition), Publisher Funk & Wagnalls Company, New York, USA.
- Sarıca, M., (1981), *100 Soruda Fransız İhtilali*, (2. Baskı), Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Selz, J., (1975), *Turner*, Crown Publishers, New York, USA.
- Smiles, S., (2000), *J.M.W. Turner*, Publisher Princeton University Press, New Jersey, USA.
- Smith, P. D., (1981), *Constable*, Crown Publishers, New York, ABD.
- Sunderland, J., (2001), *Constable (Colour Library)*, (11st Edition), Phaidon Press, New York, USA.
- Swaine, S. A., (1885), *Turner The Artist*, Publisher Cassell Company, London, England.
- Şenyapılı, Ö., (2004), *The Art Millennium Romantizm*, (1. Baskı), Boyut Yayın, İstanbul.
- Tate Gallery (TG), (1987), *The Turner Collection in the Clore Gallery*, (2st Edition), Tate Gallery Publications, London, England.
- Taylor, B., (1973), *Constable Paintings, Drawings and Watercolours*, (1st Edition), Phaidon, London, England.
- Thornbury, W., (1897), *The Life Of J. M. W. Turner, R. A.: Founded On Letters And Papers Furnished By His Friends And Fellow Academicians*, Publisher Chatto & Windus, Londonn, England.
- Tompkins, H., (1908), *Little Books on Art: Constable*, Publisher Methuen, London, England.
- Vaughan, W., (1972), *Caspar David Friedrich, 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden: (catalogue of an exhibition held at the Tate Gallery, London, 6 September-16 October, 1972)*, Publisher Tate Gallery, London, England.

- Vaughan, W., (1978), *Romantic Art*, Oxford University Press, New York, USA.
- Vaughan, W., (2002), *John Constable*, Tate Publishing, Milbank, London, England.
- Venning, B., (1990), *Constable*, Studio Edition Ltd, London, England.
- Venning, B., (2003), *Turner*, Publisher Phaidon, London, England.
- Walker, J., (1976), *Joseph Mallord William Turner*, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Walker, J., (1982), *Joseph Mallord William Turner*, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Walker, J., (1991), *John Constable (Masters of Art Series)*, (1st Edition), Publisher Harry N Abrams Inc, New York, USA.
- Wedmore, F., (1904), *Constable: Lucas: With a Descriptive Catalogue of the Prints They Did Between Them*, (1st Edition), Publisher P. & D. Colnagh, London, England.
- Wilton, A., (1980), *Turner and The Sublime*, Published by British Museum Publications for The Art Gallery of Ontario, The Yale Center for British Art, The Trustees of The British Museum, London, England.
- Windsor, L., (1903), *John Constable*, (1st Edition), Walter Scott Publishing, New York, USA.
- Wolf, N., (1999), *Painting of the Romantic Era*, (1st Edition), Publisher Taschen, London, England.
- Wyllie, W. L., (1905), *J.M.W. Turner*, Publisher George Bell and Sons, London, England.

RESİM KAYNAKÇASI

- Resim 2.1:** Kallen, S. A., (2007), Romanticism, (1st Edition), Publisher Lucent Books, Detroit, USA.
- Resim 2.2:** Rewald, S., (2001), Caspar David Friedrich: Moonwatchers, Publisher Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Resim 2.3:** Bietoletti, S., (2009), Neoclassicism and Romanticism 1770-1840, Sterling Publishing, New York, USA.
- Resim 2.4:** Wolf, N., (1999), Painting of the Romantic Era, (1st Edition), Publisher Taschen, London, England.
- Resim 3.1:** <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558> (22.11.2021).
- Resim 3.2:** <http://collection.imamuseum.org/artwork/49351/> (22.12.2021).
- Resim 3.3:** Walker, J., (1976), Joseph Mallord William Turner, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA
- Resim 3.4:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>
- Resim 3.5:** Walker, J., (1982), Joseph Mallord William Turner, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Resim 3.6:** <https://collections.lacma.org/node/172401> (23.10.2021).
- Resim 3.7:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-bridge-of-sighs-ducal-palace-and-custom-house-venice-canaletti-painting-n00370> (17.09.2021).
- Resim 3.8:** Matthaei, R., (1971), Goethe's Colour Theory, Publisher Studio Vista, London, England.
- Resim 3.9:** Walker, J., (1982), Joseph Mallord William Turner, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Resim 3.10:** <https://artuk.org/discover/artworks/the-shipwreck-202302> (13.06.2021).

- Resim 3.11:** https://media.tate.org.uk/art/images/work/D/D05/D05391_9.jpg
(09.09.2021).
- Resim 3.12:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490> (09.09.2021).
- Resim 3.13:** <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/rococo-neoclassicism/neo-classicism/a/david-napoleon-crossing-the-alps> (09.09.2021).
- Resim 3.14:** Walker, J., (1982), Joseph Mallord William Turner, Publisher Harry N. Abrams, New York, USA.
- Resim 3.15:** <https://www.williamturner.org/snow-storm/> (09.08.2021).
- Resim 3.16:** Robert, J., (1987), Italian Master Drawings: Leonardo to Canaletto, from the British Royal Collection, Publisher Collins Harvill, London, England.
- Resim 3.17:** <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway> (07.08.2021).
- Resim 3.18:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384852> (07.08.2021).
- Resim 4.1:** Reynolds, G., (1983), Constable's England, (1st Edition), The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Resim 4.2:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-self-portrait-t03899>
(06.08.2021).
- Resim 4.3:** Gomez, M., (2001), Essential Constable, (2st Edition), Parragon Publishing, Bath, England.
- Resim 4.4:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O69881/dedham-vale-oil-painting-constable-john-ra/> (06.11.2021).
- Resim 4.5:** <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-landscape-with-hagar-and-the-angel> (06.08.2021).
- Resim 4.6:** <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:641> (06.05.2022).

- Resim 4.7:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O126155/his-majestys-ship-victory-capt-watercolour-constable-john-ra/> (06.05.2022).
- Resim 4.8:** <http://www.artnet.com/artists/john-constable/ladies-from-the-family-of-mr-william-mason-of-4SwEQ50nP6OrAtgSkR-QIQ2> (06.05.2022).
- Resim 4.9:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-maria-bicknell-mrs-john-constable-n02655> (06.05.2022).
- Resim 4.10:** <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1147.html> (06.08.2022).
- Resim 4.11:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-sketch-for-hadleigh-castle-n04810> (06.05.2022).
- Resim 4.12:** <https://cdn.thespaces.com/wp-content/uploads/2018/03/40-Well-Walk-fpz203575-17-1024x683.jpg> (06.05.2022).
- Resim 4.13:** <https://artuk.org/discover/artworks/flatford-mill-scene-on-a-navigable-river-117681> (06.05.2022).
- Resim 4.14:** Ritchie, A., (2013), *Masters of British Painting, 1800-1950*, (1st Edition), Literary Licensing, LLC, USA.
- Resim 4.15:** <https://collections.frick.org/objects/80> (07.05.2022).
- Resim 4.16:** <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1146.html> (08.05.2022).
- Resim 4.17:** <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain> (08.05.2022).
- Resim 4.18:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O81405/full-scale-study-for-ithe-oil-painting-constable-john-ra/> (08.05.2022).
- Resim 4.19:** <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-leaping-horse> (08.05.2022).
- Resim 4.20:** Venning, B., (1990), *Constable*, Studio Edition Ltd, London, England.
- Resim 4.21:** <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-cornfield> (08.05.2022).

Resim 4.22: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-chain-pier-brighton-n05957> (08.05.2022).

Resim 4.23: Parkinson, R., (1998), John Constable: The Man and His Art, (1st Edition), V&A Publishing, London, England.

Resim 4.24: Parkinson, R., (1998), John Constable: The Man and His Art, (1st Edition), V&A Publishing, London, England.

Resim 4.25: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-salisbury-cathedral-from-the-meadows-t13896> (08.05.2022).

Resim 4.26: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-salisbury-cathedral-from-the-meadows-n01814> (08.05.2022).