T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

19. VE 20. YÜZYILLAR ORYANTALİST RESİM SANATINDA CEZAYİR

MEHMET EMİN ZORBA

İzmir

2025

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

19. VE 20. YÜZYILLAR ORYANTALİST RESİM SANATINDA CEZAYİR

MEHMET EMİN ZORBA

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ

Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ

Prof. Dr. Çınla ŞEKER

JÜRİ ÜYESİ

Dr. Öğr. Üyesi Seda AĞIRBAŞ

İzmir

2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “19. ve 20. Yüzyıllar Oryantalist Resim Sanatında Cezayir” adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

04/09/2025

Mehmet Emin ZORBA

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 02/10/2025

Tez Başlığı:

19. ve 20. Yüzyıllar Oryantalist Resim Sanatında Cezayir

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 164 sayfalık kısmına ilişkin, 02/10/2025 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 12'dir.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum **X**

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □ **Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** x 12

□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, x Kaynakça dâhil, x Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. x **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** □	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Mehmet Emin ZORBA
Öğrenci No : 2022950115
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans x Doktora □

ÖĞRENCİ	**DANIŞMAN**
Mehmet Emin ZORBA	Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
02/10/2025	02/10/2025

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Lisans sürecinden itibaren derslerinden verim aldığım ve Sanat Tarihi'ne olan ilgimin artmasını sağlayan, Yüksek Lisans sürecinde tez konusunun seçiminden tezin sonuçlanmasına kadar desteklerini esirgemeyen, süreç içerisinde bilgisi, tecrübesi, anlayışı ve hoşgörüsüyle bana ışık tutan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatım boyunca beni her zaman destekleyen sevgili aileme, özellikle Annem ve Melek ablama teşekkür ederim.

Bu tez, bilgileriyle ışık tutan hocalarımın ve bana katkı sunan değerli insanların varlığıyla neticelenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ix
ABSTRACT x
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 1
1.2. Amaç ve Önem 1
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri 1
1.4. Sınırlılıklar 2
1.5. Tanımlar 2
BÖLÜM II 4
KAVRAMSAL ÇERÇEVE 4
2.1. 19. ve 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar 4
2.1.1. Neoklasisizm 6
2.1.2. Romantizm 8
2.1.3. Realizm 10
2.1.4. Empresyonizm 10
2.1.5. Fovizm 12
2.1.6. Ekspresyonizm 12
2.2. Oryantalizm 14
2.3. Cezayir'in Tarihi ve Kültürü 19
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR 22
BÖLÜM III 24
YÖNTEM 24
3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni 24
3.2. Evren ve Örneklem 24
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 24

3.4. Verilerin Analizi 24
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği 25
3.6. Araştırmacının Rolü 25
BÖLÜM IV 26
BULGULAR 26
4.1. Avrupalı Oryantalist Ressamlar ve Cezayir Konulu Eserleri 26
4.1.1. Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863) 26
4.1.2. Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) 33
4.1.3. Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) 37
4.1.4. Eugène Louis Gabriel Isabey (1803-1886) 42
4.1.5. Niels Simonsen (1807-1885) 44
4.1.6. Charles-Théodore Frère (1814-1888) 45
4.1.7. Théodore Chassériau (1819-1856) 47
4.1.8. Eugène Fromentin (1820-1876) 49
4.1.9. Gustave Achille Guillaumet (1840-1887) 54
4.1.10. Pierre- Auguste Renoir (1841-1919) 58
4.1.11. Gustavo Simoni (1845-1926) 65
4.1.12. Eugène Alexis Girardet (1853-1907) 66
4.1.13. Anders Leonard Zorn (1860-1920) 69
4.1.14. Alphonse-Étienne Dinet (1861-1929) 73
4.1.15. Henri Matisse (1869-1954) 77
4.1.16. Albert Marquet (1875-1947) 80
4.1.17. Pablo Picasso (1881-1973) 82
4.1.18. Oscar Kokoschka (1886-1980) 85
4.2. Amerikalı Oryantalist Ressamlar ve Cezayir Konulu Eserleri 87
4.2.1. Samuel Colman (1832-1920) 87
4.2.2. John Beasly Greene (1832-1856) 89
4.2.3. Frederick Arthur Bridgman (1847-1928) 93
4.2.4. Denman Waldo Ross (1853-1935) 103
4.2.5. John Singer Sargent (1856-1925) 105
4.2.6. Henry Ossawa Tanner (1859-1937) 108
4.2.7. Elizabeth Nourse (1859-1938) 110
BÖLÜM V 113

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 113

5.1. Tartışma 113

5.2. Sonuç ve Öneriler 113

KAYNAKÇA 116

EK 1. 129

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Horace Vernet, Bône'un Yakalanması, 1835, tuval üzerine yağlıboya, Palace of Versailles, Versailles. 28
Şekil 2. Horace Vernet, Kamplarında Hikâye Dinleyen Araplar, 1833, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 136,5 cm, Musèe Condè, Chantilly. 29
Şekil 3. Horace Vernet, Konstantin Kuşatması, 1838, tuval üzerine yağlıboya, 512 x 518 cm, Musée de l'Histoire de France, Versailles. 31
Şekil 4. Horace Vernet, Habra Muharebesi, Cezayir, 1835, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Histoire de France, Versailles. 32
Şekil 5. Horace Vernet, Abdel Kader'in Smalah'ının Ele Geçirilmesi, 1845, tuval üzerine yağlıboya, Musée National du Château, Versailles. 33
Şekil 6. Jean-Baptiste Camille Corot, Cezayirli, 1871-1873, panel üzerine yağlıboya, 41 x 60 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. 36
Şekil 7. Jean Baptiste Camille Corot, Cezayirli Kadın, 1873, tuval üzerine yağlıboya. 37
Şekil 8. Eugène Delacroix, Cezayirli Kadınlar Dairelerinde, 1834, cam üzerine yağlıboya, 180 x 229 cm, Musèe du Louvre, Paris. 41
Şekil 9. Eugène Louis Gabriel Isabey, Cezayir'in Casbah Caddesi, 1830, tuval üzerine yağlıboya, 29 x 37 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Narbonne..... 43
Şekil 10. Niels Simonsen, Cezayir'in Surlarının Dışından Görünümü, 1838-1842, tuval üzerine yağlıboya, 21,9 x 34,1 cm, Nationalmusuem, Stockholm..... 45
Şekil 11. Charles-Théodore Frère, Cezayir Manzarası, 1838, tuval üzerine yağlıboya, 42 x 56 cm, Museum of Art and History of Narbonne, Narbonne, Fransa. 47
Şekil 12. Théodore Chassériau, Cezayir'deki Balkonda Yahudi Kadınlar, 1849, panel üzerine yağlıboya, 25,3 x 35,7 cm, Musée du Louvre, Paris. 49
Şekil 13. Eugène Fromentin, Balık Avı, Cezayir, 1865, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 142 cm, Musèe Condè, Paris. 52
Şekil 14. Eugène Fromentin, Cezayir'de Şahin Avcılığı: Öldürme, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 162,5 cm, Musèe Orsay, Fransa. 52

Şekil 15. Eugène Fromentin, Kabyle Çobanı, 1861, panel üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania. 53
Şekil 16. Gustave Achille Guillaumet, Bou Saâda'daki Dokumacılar, 1840-1887, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 75,7 cm, Musèe d'Orsay, Paris. 56
Şekil 17. Gustave Achille Guillaumet, Bou-Saâda'daki Dokumacılar, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 94,5 x 111,3 cm Musèe d'Orsay, Paris. 56
Şekil 18. Gustave Achille Guillaumet, Biskra Yakınlarındaki Seguia, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 155,5 cm, Musèe d'Orsay, Paris. 57
Şekil 19. Gustave Achille Guillaumet, Aïn Kerma'daki İncir Ağacının Yanındaki Kaynak, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 105 x 143 cm, Musèe des Beaux-Arts de Pau, Pau. 58
Şekil 20. Pierre-Auguste Renoir, Odalık, 1870, 69 x 123 cm, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington. 62
Şekil 21. Pierre-Auguste Renoir, Arap Festivali, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 73,5 x 92 cm, Musèe d'Orsay, Paris. 63
Şekil 22. Pierre-Auguste Renoir, Muz Ağaçları, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 51,5 x 63,5 cm, Musèe d'Orsay, Paris. 64
Şekil 23. Gustavo Simoni, Cezayir'in Tlemcen Kentinde Bir Pazar Manzarası, c. 1883, tuval üzerine yağlıboya 60 x 87 cm, Özel Koleksiyon. 66
Şekil 24. Eugène Girardet, Burnous Giyen Adam, Cezayir, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 32 x 43cm, Özel Koleksiyon. 67
Şekil 25. Eugène Girardet, Biskra'da Kutlama, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 101 cm, Özel Koleksiyon. 68
Şekil 26. Eugène Girardet, Bou-Saâda'daki İplikçiler, 1894, panel üzerine yağlıboya, 26,2 x 41 cm, Özel Koleksiyon 69
Şekil 27. Anders Zorn, Cezayir'deki Adam ve Oğlan, 1887, tahtaya monte edilmiş kâğıt üzerine suluboya ve guaj, 34,7 x 48,7 cm, Özel Koleksiyon. 72
Şekil 28. Anders Zorn, Cezayir Limanında, 1887, kâğıt üzerine suluboya, Özel Koleksiyon. 73
Şekil 29. Étienne Dinet, Teraslarda. Laghouat'ta Ayışığı, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 46,5 x 72,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Reims, Reims. 74

Şekil 30. Etienne Dinet, Laghout'da Bir Sokak, 1887, ahşap üzerine yağlıboya, 21,3 x 30 cm, Musée d'Orsay, Paris. 76
Şekil 31. Etienne Dinet, Bou-Saâdalı Genç Kız, 1892, ahşap üzerine yağlıboya Musée d'Orsay, Paris 76
Şekil 32. Henri Matisse, Cezayir'in Biskra Kenti'ndeki Bir Sokak, 1906, panel üzerine yağlıboya, 34 x 41 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhag. 79
Şekil 33. Henri Matisse, Cezayirli Kadın, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. 80
Şekil 34. Albert Marquet, Cezayir'deki Bougie Limanı, Güneş Işığında, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 64,7 x 80 cm, Metropolitan Museum of Arts, New York. 82
Şekil 35. Pablo Picasso, Cezayir Kadınları, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 114 x 146,4 cm, Özel Koleksiyon. 84
Şekil 36. Oscar Kokoschka, Col de Sfa, Biskra'da, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 88,7 x 129,8 cm, Özel Koleksiyon. 86
Şekil 37. Samuel Colman, Cezayir, Tlemciem'deki Cami Kalıntıları, 1887, gravür baskı, plaka: 98 x 125 mm, levha: 240 x 314 mm, National Gallery of Art, Washington. 88
Şekil 38. John Beasley Greene, Rhumel Nehri Kıyısı, Konstantin Yakınları Cezayir, yak. 1855-1856, tuzlu kâğıt negatifinden kâğıt baskısı, 9 3/8 x 12 1/8, Metropolitan Museum of Art, New York. 91
Şekil 39. John Beasley Greene, Cezayir Cherchell Müzesi'ndeki Antikalar, 1853-54, tuzlu kâğıt negatifinden baskı, 22,7 x 29,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. 92
Şekil 40. Frederick Arthur Bridgman, Biskra'daki Kafe, Cezayir, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 70,1 x 111,7 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC. 95
Şekil 41. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'de Sokak, 1882, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon. 96
Şekil 42. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'de Öğleden Sonra, tuval üzerine yağlıboya, 77 x 95 cm, Özel Koleksiyon. 97
Şekil 43. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'in Blida Kenti'ndeki Aïssaoui Töreni, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 118,5 x 162 cm, Özel Koleksiyon. 99

Şekil 44. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'deki Rue du Diable'da Bir Sokak Manzarası, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 32,2 x 41,1 cm, Özel Koleksiyon. 100
Şekil 45. Frederick Arthur Bridgman, Bir Taşra Kasabasında Cezayir, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 123 x 163 cm, Özel Koleksiyon. 101
Şekil 46. Frederick Arthur Bridgman, Balkonda Cezayirli Kadın, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 46,5 x 67 cm, Özel Koleksiyon. 102
Şekil 47. Frederick Arthur Bridgman, Akıntıyı Geçmek, Cezayir, c. 1880, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon. 103
Şekil 48. Denman Waldo Ross, Biskra, Cezayir, tuval üzerine yağlıboya, 26,7 x 34,9 cm, Harvard Art Museums, Cambridge. 104
Şekil 49. Denman Waldo Ross, El Kantara, Biskra Yakınında, Cezayir, tuval üzerine yağlıboya, 26 x 34,9 cm, Harvard Art Museums, Cambridge. 105
Şekil 50. John Singer Sargent, Cezayir'de Bir Sokak, 1879-1880, panel üzerine yağlıboya, 25,4 x 34,29 cm, Özel Koleksiyon. 107
Şekil 51. Henry Ossawa Tanner, Cezayir Sahnesi, mukavva üzerine yağlıboya, 21 x 27 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington. 109
Şekil 52. Elizabeth Nourse, Cezayirlinin Başı, 1887-1889, tuval üzerine yağlıboya, 60,3 x 81,2 cm, New Britain Museum of American Art, Connecticut. 112

ÖZET

19. VE 20. YÜZYILLAR ORYANTALİST RESİM SANATINDA CEZAYİR

19. ve 20. yüzyıl Batı sanat ortamında Oryantalizm birçok sanatçının ilgi odağı olmuştur. Sanatçılar farklı akımlar çerçevesinde eserler üretse de oryantalizm, bir tema olarak sanatçıların eserlerindeki ortak bir yönü oluşturmuştur. Oryantalizm, genellikle 19. yüzyıl Avrupa sanatı ile ilişkilendirilmiştir ve Doğu temalarının, figürlerinin ve manzaralarının daha çok romantikleştirilmiş ve egzotikleştirilmiş tasvirlerini içermektedir. Bu tezde 19. ve 20. yüzyıl Batı sanat ortamında, eserlerinde Cezayir ülkesini konu alan Batılı Oryantalist sanatçıların yaşam öyküsü ve eser örneklerine yer verilmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında birçok sanatçı Kuzey Afrika'yı ziyaret etmiştir. En çok ziyaret edilen yerler arasında; Mısır, Tunus, Fas ve Cezayir yer almaktadır. Eugène Delacroix, Théodore Chassériau ve Eugène Fromentin gibi önemli birkaç Avrupalı ressamın yanında Samuel Colman, Frederick Arthur Bridgman ve John Singer Sargent gibi Amerikalı ressamlar da Cezayir'i ziyaret etmiştir. Cezayir'e seyahat eden sanatçılar; oradan çeşitli manzaralar, savaş sahneleri, figürler, yapılar, gündelik yaşam sahneleri gibi konuları eserlerinde işlemişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Cezayir, Egzotizm, Avrupalı Ressamlar, Amerikalı Ressamlar

ABSTRACT

19th AND 20th CENTURY ORIENTALIST ART OF PAINTING

In the 19th and 20th centuries, Western artists focused on Orientalism. Artists from various movements shared this theme. Orientalism, often tied to 19th century European art, featured romanticized and exoticized Eastern scenes, people, and places.

This thesis examines how 19th and 20th century Western Orientalist artists represented Algeria by focusing on their biographies and selected works. In the early 19th century, many artists visited North Africa, most often traveling to Egypt, Tunisia, Morocco, and Algeria. Prominent European painters such as Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, and Eugène Fromentin, as well as American artists including Samuel Colman, Frederick Arthur Bridgman, and John Singer Sargent, traveled to Algeria. These artists depicted landscapes, battle scenes, human figures, architecture, and scenes of daily life in their works.

Keywords: Orientalism, Algeria, Exotism, European Painters, American Painters.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Oryantalizm resim sanatı çerçevesinde birçok ülke ile ilgili yazılmış olan tezler mevcuttur. Ancak Batı resim sanatında Oryantalist üslupla eserler üreten ve Cezayir ülkesini ele alan sanatçılar ve eserleri ile ilgili yazılmış kapsamlı bir teze rastlanmamıştır. Yazılmış olan tezler genellikle bir veya birkaç sanatçı ile sınırlandırılmıştır. Bu tez, Cezayir'e seyahat eden veya etmediği halde çeşitli kaynaklardan faydalanarak 19. ve 20. yüzyıl Batı sanat ortamında Cezayir temasını ele alan Avrupalı ve Amerikalı birçok Oryantalist ressamın kısa yaşam öyküsünü ve eser örneklerini içermektedir.

1.2. Amaç ve Önem

Batı dünyası; Doğulu toplumların yaşayış biçimlerini, dilleri, dinleri ve geleneklerini yüzyıllar boyunca merak etmiştir. 19. yüzyıl, ulaşım koşullarının geliştiği ve doğu seyahatlerinin başladığı en verimli dönem olmuştur. Doğu'ya ait olan kültür, tarih, dil ve topluma ilişkin bilgiler 19. yüzyılda Oryantalist sanatçıların dikkatini çekmiştir. Batılı sanatçıların resimlediği 'Doğu', Türkiye başta olmak üzere Mısır, Suriye, Lübnan, Fas, Tunus, Cezayir, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını, kısaca Müslüman Akdeniz ülkelerini kapsamaktadır. Bu kapsamda Doğu-Batı ilişkilerini anlamak, Batılı ve Amerikalı bazı oryantalist ressamları tanımak, onların eserlerindeki Cezayir betimlemelerini incelemek bu tezin amacını oluşturmaktadır.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

1. Oryantalizm nedir?
2. Oryantalizm nasıl ortaya çıkmıştır?
3. Oryantalist sanat nedir?
4. 19. ve 20. yüzyıllarda Batıda sanat ortamı nasıldır?
5. Cezayir'in tarihi, coğrafyası ve kültürü hakkındaki bilgiler nedir?
6. Cezayir konulu eserler üreten Batılı Oryantalist sanatçılar kimlerdir?
7. Cezayir konulu Oryantalist resimler nelerdir?

1.4. Sınırlılıklar

Bu tez, 19. ve 20. yüzyıl Batı sanatında ilgi duyulan bir tema haline gelen Oryantalizm çerçevesinde resimler yapan Oryantalist sanatçılar ve onların Cezayir resimlerini incelemekle sınırlıdır. Çalışmada Eugène Delacroix, Horace Vernet, Eugène Fromentin, Théodore Chassériau gibi Avrupalı ressamların yanı sıra Samuel Colman, Frederick Arthur Bridgman, Henry Ossawa Tanner, John Singer Sargent gibi Amerikalı ressamlar da ele alınmıştır. Bu sebeple tez başlığında Avrupalı yerine Batılı ibaresi kullanılarak bazı Amerikalı ressamlar da teze dâhil olmuştur. Tezde sanatçıların yaşamı, sanatsal pratikleri, kullanmış oldukları teknikler ve eserlerindeki oryantalizm etkisi ele alınmış olup bu tema yalnızca Cezayir ülkesi ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Oryantalizm: Oryantalizm kavramının sözlük anlamına bakıldığında: "Doğu'ya ait olan ya da Doğu'yu hatırlatan her şey" olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan Oryantalizm, Fransızca "Orientalisme" kelimesinden türemiştir. Daha genel anlamıyla Oryantalizm: "Doğu ülkelerinin din, dil, tarih ve medeniyetlerini araştıran ilim dalıdır" (Germaner ve İnankur, 1989, s.9).

Magrip: Mağrip, Kuzeybatı Afrika'nın Fas ve Cezayir'in batısını içine alan kesimini tanımlamakta kullanılan Arapça bir terimdir. Batı dillerinde, bu coğrafyada yaşayan halkları tanımlayan sözcükler (İng. Moor; Fr., Alm. Maure) Fenike dilinden Latince'ye geçmiş olan Maurus'tan kaynaklanmaktadır. Maurus, ilk kez Romalılar tarafından bölgedeki Berberiler için kullanılmış, Maurus bölgesine de Mauretania denmiştir. Sonraları 1610'da İspanya'dan çıkarılmış olan tüm Arap kökenlileri tanımlamak için kullanılan sözcük, 19. yüzyılda bazı Akdeniz limanlarında yaşamlarını sürdüren insanlar için de kullanılmıştır. Türkçede, Arapça temel alınarak "Mağribiler" ya da "Mağripliler" terimleri kullanılmaktadır (Alparslan, 1997).

Cezayir: Cezayir Kuzey Afrika'nın kıyısı boyunca yer almaktadır (McKenna, 2010, s.63). Cezayir yüzölçümü bakımından Afrika kıtasındaki en büyük ülke ve dünyadaki en büyük onuncu ülkedir (Kagda vd., 2018, s.20).

Egzotizm: Egzotizm kelimesi Türk Dil Kurumunda yabancıllık şeklinde açıklanmıştır. Kelimenin anlamı egzotik olma durumu, egzotik olanın niteliği, sanat yapıtında başka ülkelerin doğasını, insanını yansıtma ve konu edinme şeklinde açıklanmıştır (Türk Dil Kurumu).

Neoklasisizm: Neoklasisizm, 18. yüzyılın ortalarında Rokoko ve Geç Barok'un süslemeci tarzlarının reddedilmesiyle oluşmuş olan bir akımdır. Neoklasik sanatçılar adalet, onur ve vatanseverlik gibi ciddi ahlaki fikirleri aktarabilecek bir üslup istemişlerdir. Klasik Yunan ve Roma sanatının sade, ağırbaşlı üslubunu yeniden yaratmayı arzulamışlardır (Beckett, 1997).

Romantizm: 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında, başlangıçta edebiyat akımı olarak ortaya çıkan; daha sonra müzik, felsefe, sanat gibi alanları da etkileyen bir akımdır. Önceki yüzyıllarda baskın olan tutuma karşı duygulara odaklanarak, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat alanına uygulanmasıdır (Hodge, 2011).

Realizm: Realizm veya Gerçekçilik, 19. yüzyılda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Sanatçılardan nesnel bir tutumla hareket etmelerini isteyen realizm, düşsel ve ahlâkçı tablolar dışında, uzun zamandır resimden uzaklaştırılmış olan köylü, işçi gibi konuların yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır (Eroğlu, 2023, s. 37).

Empresyonizm: Empresyonizm veya İzlenimcilik, 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmış; ışık, renk ve an kavramını öne çıkartan, doğadaki görünümlerin sürekli değişim içinde olduğundan herhangi bir zamanın herhangi bir anına denk gelen görünümün bir daha aynı şekilde görünemeyeceği fikrini temel alan sanat akımıdır (Ayaydın, 2015).

Fovizm: 19. yüzyılda Fransız sanatçı Henri Matisse öncülüğünde gelişen, Fransızca'da "fauve" kelimesi "vahşi hayvan" anlamına gelen ve sanatçılarının duygulara da önem vererek rengi doğal yapısından koparark ifadeci bir anlatımı benimsemeleri sonucu ortaya çıkan bir akımdır (Erden, 2020).

Ekspresyonizm: 20. yüzyılda ortaya çıkmış olan bu akımda sanatçılar, kendine özgü bir yaklaşımla biçim bozmacı bir tavır taşımaktadır. Rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden faydalanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri bu akım sanatçılarının ortak noktasını oluşturmaktadır (Antmen, 2019).

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. 19. ve 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar

Avangard resimler ve bağımsız sergi arayışları, 19. yüzyılda sanatın Salon'dan kopma sürecini hızlandıran önemli bir etken olmuştur. İlk olarak 1673 yılında akademiden mezun olan öğrencilerin yapıtlarının sergilenmesi amacıyla düzenlenen Salon sergileri, 1725 yılından itibaren Louvre'da "Paris Salonu" adı altında bazen yıllık bazen iki yıllık dönemler şeklinde gerçekleştirilmiştir. Bu sergiler 1748 yılından itibaren ödüllü akademik sanatçılardan oluşan jüri denetiminde düzenlenmeye başlamış ve Fransız Devrimi'nden sonra da yabancı sanatçıların da katılımına açılmıştır. 19. yüzyılın sonuna kadar dünyadaki oluşturulan en yeni sanat üretimlerinin sergilendiği, iki aylık sürelerle açık kalan ve yüz binlerce izleyicinin ziyaretlerde bulunduğu Salonlar, döneme damgasını vuran başlıca sanat ortamları arasındadır. Burada sanatçılar hem eserleri için alıcı bulmuşlar hem de kendilerini tanıtma fırsatı yakalamışlardır. 19. yüzyıla gelindiğinde artık Salonların etkisi azalmıştır. Sanatta yeni arayışlar içerisine girilmiştir. Mitolojik kaynaklardan belli konuları şablonlaşmış biçimde sunan anıtsal "cilalı yüzey" resimleri, sanata ilgi duymaya başlayan ve en kalabalık izleyici kitlesinden oluşan yeni orta sınıf insanının beğenilerine hitap etmez olmuştur. Gündelik yaşam sahneleri, manzara ve natürmort gibi yani akademik sanat anlayışının hiyerarşik bakımdan en düşük değer atfettiği konular, bu yeni izleyici kitlesinin ilgi odağı haline gelmiştir. Bu yeni izleyici kitlesinin resimlerin konusundan boyutlarına kadar aristokrasiden farklı talepleri olmuş ve bu talepler, 19. yüzyılda yaşanan sanatsal dönüşüme etki etmiştir (Antmen, 2019, s.13-14).

19. yüzyılın ortalarında Fransa, sanatçıların yaşadığı ve modern sanat akımlarının temellerinin atıldığı önemli bir ülke konumundaydı. Geleneksel sanat anlayışına, akademiye tepkiler arttıkça ve klasik resim sanatının kuralları yıkıldıkça Paris, tıpkı 15. yüzyıldaki Floransa ve 16. yüzyıldaki Roma'nın olduğu gibi sanatın kalbinin attığı önemli bir merkez olmuştur. Bu yüzyılda her ne kadar birçok kentte sanat etkinlikleri olsa da Paris, sanatçılar için bambaşka büyüsü olan bir kentti. Bu yüzden resim ve edebiyat alanından yetenekli birçok sanatçı, sanatın beşiği konumundaki bu kentte, önemli ustaların atölyelerinde eğitim alarak, sanat eserleri üreterek ve tüm sanatçıların buluşma yeri olan Montmarte kafelerinde sanat ile ilgili tartışmalar yaparak bu büyülü ortamı solumak istemişlerdir (Alıcı, 2017, s.2981).

19. yüzyılın ikinci yarısı yeni buluşların meydana geldiği bir dönemdir. Endüstri Çağı olarak da adlandırılan bu dönemde bilim, teknoloji ve sanayideki gelişmeler toplum yaşamındaki değişimleri de beraberinde getirmiştir. Hızla gelişen teknoloji, toplumu bunalıma sürüklemiş ve bu konuda Arnold Hauser şunları söylemiştir:

> "Çünkü teknolojinin hızla gelişmesi, moda ve alışkanlıkların daha çabuk değişmesine neden olduğu gibi estetik beğeni değerinde de hızlı değişimlere yol açar. Bu hız genellikle, yenilik için anlamsız, verimsiz ve delice bir istek duymaya ve sırf yenilik olsun diye durmadan yeni olanı isteyip huzursuz bir yaşam sürmeye neden olur" (Hauser, 1984, s.351).

Bu yüzyılda, kapitalist sisteme bağlı olarak ekonomik yaşamda meydana gelen standartlaşma, teknolojinin getirmiş olduğu yeniliklerle birleşince insanın toplum yaşamında görevinin değişmesine yol açmıştır. Bu değişimler sanat ve kültür alanında da daha önceki dönemlere göre daha hızlı bir değişimin yaşanmasına sebep olmuştur. "Böylece felsefeye ve sanatsal olana yönelik değerlendirmelerin değişim hızı da değişen modanın hızına ayak uydurmak zorunda kalır" (Hauser, 1984, s.351).

Tüm bu değişimlere etki eden başka bir etken ise kitle iletişim araçlarının gelişmesidir. Kitle iletişim araçları ve baskı tekniklerinin gelişmesiyle gazete ve dergiler seri şekilde üretilmeye başlamış ve reklam sektöründe gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin etkisiyle 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında art arda yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki hız ve değişim duygusunu ifade eden Empresyonizm (İzlenimcilik) sanat akımıdır. Empresyonizm: "bir izlenimin uyardığı duyumların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemiydi" (Sérullaz, 1991, s.7).

19. yüzyılın ortalarında ressamlar gerçekliğe yeni bir bakış açısıyla bakmaya başlamışlardır. Akademik gelenekler o kadar katılaşmış ve yerleşik hale gelmişti ki, Fransız Realist ressam Gustave Courbet (1817-1877) gibi sanatçılar bunlarda hiçbir anlam görememişlerdir. Köylü yaşamını gerçekte olduğu gibi resmeden Courbet, sanat dünyası düzenini şok etti ve yabancılaştırdı. Bu tepkinin etiketi Gerçekçilikti, ancak sonraki nesil sanatçılar nihayetinde bunu çok maddi bir vizyon olarak buldular. Realistler gibi onlar da idealize edilmiş ve duygusal temaları reddettiler ama çok daha ileri gitmeye çalıştılar. Gerçek dünya dışarıdayken stüdyo resminin kendisi onlara doğal gelmiyordu. Bu yüzden dışarıda, ışığın geçici etkilerini yakalamaya ve geçen bir anın gerçek izlenimini vermeye çalışarak resim yaptılar. Onlar Empresyonistler olarak biliniyordu ve en karakteristik figürleri, burada ve

şimdinin şiirini yakalayan Claude Monet (1840-1926) ve Pierre Auguste Renoir'dı (1841-1919) (Beckett, 1997, s.273).

19. yüzyılın son yıllarında; açıkça yüksek bir ifade gücüne sahip olan eserlerde, renk ve desenin yaratıcı olmayan kullanımıyla egzotik Avrupa dışı sanatlarda daha fazla otorite bulunmuştur (Robb, 1951, s.804).

20. yüzyılın başlarındaki resim sanatının yeni çizgiler boyunca yönlendirilmesinde başlıca rolü oynayan Avrupa dışı sanatlarda ortak olan, hem üslup hem de içeriğe dair belirli unsurlardır. Örneğin, ister heykelin yuvarlak kütlelerinde ister resim ya da tekstil tasarımlarının iki boyutlu düzlemlerinde olsun, geleneksel ya da stilize çizimleriyle dikkat çekerler. Nesnel gerçekliğin yanılsamalarını nadiren de olsa dikkate alan içgüdüsel bir uyumlu ilişkiler duygusu tarafından kontrol edilen desenlerde, güçlü ve yoğun renk kullanımı da ayırt edicidir. İçerik; ister bir Afrika tören maskesi, ister bir Polinezya adak resmi ya da bir Bizans Mozaiği olsun, nesnel ya da entelektüel olmaktan ziyade sezgisel ya da mistiktir. Bu egzotik sanatların öncülleri göz önüne alındığında, bu tür içeriklerin ifade bulduğu biçimlerin soyut olması ya da gündelik gerçeklikten uzaklaştırılması kaçınılmaz olmuştur (Robb, 1951, s.802).

2.1.1. Neoklasisizm

Antik Roma'ya ve nihayetinde Yunan ve Etrüsk sanatı ile toplumuna yönelik gelişen ilgi; sanatta Neoklasik, yani "Yeni Klasik" olarak bilinen yeni bir tarzın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Romantizmin yanı sıra Neoklasisizm de 19. yüzyılın başlarındaki en önemli sanat hareketi olacaktı ancak Romantizm gibi o da bir önceki yüzyılda başlamıştı. Üslubun cazibesi, 18. yüzyıl Avrupa ve Amerika'sında hâkim üslup olan Rokoko'nun ciddiyetsizliğine karşı gösterdiği tepkiydi. Neoklasisizm, Aydınlanma felsefesinin ve demokrasi ilkelerinin bir ifadesi olarak başlamıştır. Fransa'da "Gerçek Stil" olarak adlandırılan Neoklasisizm, ikonografiye ahlâki bir boyut kazandırmış, antik Yunan ve Roma stillerine duyulan biçimsel ilgiden ilham almıştır. Resim ve heykelde Neoklasik Sanatçılar; net kenarları, pürüzsüz boya kullanımını, gerçeğe yakın figürleri ve antik konuları çalışmalarında kullanmışlardır (Adams, 2014).

Neoklasik Dönem'de yaratılan sanat aynı anda hem tarihsel hem modern, hem muhafazakâr hem ilerici, hem geleneksel hem de yeniydi. Neoklasisizm, Avrupa'da 1750'lerde başlayan ve 1830'lara kadar süren klasik sanat ve mimarinin yeniden canlanmasını ifade eder ve Geç Neoklasisizm 1870'lere kadar devam eder. Antikacılık, Avrupa'da giderek artan bir şekilde modern, sosyal, ekonomik ve siyasi kaygıları ele almanın bir yolu olarak

görülmüş ve bu kaygılar genellikle çok ilerici ideallerle sonuçlandığı gibi, neoklasisizm tarzı da Avrupa'daki geleneksel sanat akademilerinin üyeleri tarafından benimsenmiştir. Dolayısıyla Neoklasisizm, görünüşte birbirinden farklı konuları yeni ve kültürel açıdan zengin bir çağda bir araya getiren ancak klasisizm bayrağı altında dikkat çekici bir şekilde birleşen oldukça karmaşık bir harekettir. Bu hareket İtalya ve Fransa'da doğmuş, Avrupa'dan Rusya'ya ve okyanusu aşarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmıştır. Antik Roma, Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Orta Çağ'a ve Roma antikacılığının sanatta üslup ve anlamı domine ettiği Rönesans'a kadar sürekli bir ilgi kaynağı olduğu için, klasik canlanmalar Avrupa'da yeni değildi. Daha sonra Barok ve Rokoko dönemleri klasisizme daha çeşitli bir şekilde yanıt vermiş, alternatif olarak antik idealleri uygularken aynı zamanda değişen sosyal ihtiyaçların belirlediği yeni estetik yaklaşımlara doğru ilerlemiştir. Bununla birlikte, 18. yüzyılın ortalarından itibaren bir dizi olay, antik Yunan ve Roma klasisizminin yeni ve daha kapsamlı bir şekilde incelenmesine yardımcı oldu; bu da, dönemin yeni "aydınlanmış" düşüncesiyle tutarlı bir amaç duygusu ve sanata bir saygınlık sunabilecek bir üslup ve felsefe olarak görülmeye başlandı. Bu nedenle, neoklasisizmin bölgesel varyantları Avrupa'nın her yerinde görülse de, bu dönemde gerçekleşen kapsamlı entelektüel, sanatsal, siyasi, ekonomik alışverişler ve Avrupalıların Avrupa'nın kendisinin en yüksek kültür ve medeniyet seviyesini temsil ettiği fikri göz önüne alındığında, kesinlikle bir Pan-Avrupa hareketi olarak kabul edilebilir (Palmer, 2011).

Neoklasisizm, 18. yüzyılın ortalarında Rokoko ve Geç Barok tarzlarının reddedilmesiyle oluşmuştur. Neoklasik sanatçılar adalet, onur ve vatanseverlik gibi ciddi ahlaki fikirleri aktarabilecek bir üslup istemişlerdir. Klasik Yunan ve Roma sanatının sade, ağırbaşlı üslubunu yeniden yaratmayı arzulamışlardır. Romantizm de aynı dönemde başladı, ancak antik olandan ziyade modern olanla ilgili bir yaklaşımdı. Kontrolden ziyade vahşilik ve ifade ile ilgiliydi. Romantik sanatçıların güzelliğe ya da konuların uygunluğuna ilişkin sabit yasaları yoktu. Bunun yerine, Romantizm yaratıcı bir bakış açısı, bir yaşam biçimiydi. Bu iki bakış açısı arasında büyük bir uçurum vardı ve aralarındaki tartışma uzun ve zaman zaman sertti. Ancak sonunda Romantizm 19. yüzyılın ilk yarısının baskın sanatsal hareketi olarak ortaya çıkmıştır (Beckett, 1997, s.237).

Devrim Çağı'nın arifesinde doğan Neoklasisizm; o dönemin entelektüel, sosyal ve siyasi değişimlerini yansıtmıştır. Fransa ve Amerika'da antik Atina ve Roma demokrasisi gibi klasik ideallere dayanan devrimci hareketlerin ortaya çıkması, Neoklasik sanatı daha da çekici hale getirmiştir. Fransızların dörtte üçünün okuma yazma bilmemesi, sanatın devrimci

coşkuyu uyandırmak için siyasi bir araç haline gelmesi için bir fırsat yaratmıştır. 19. yüzyıl, eskiyle çatışan yeni güçlerin ve yeni fikirlerin mayalandığı bir çalkantı yüzyılı olmuştur. İki büyük fırtına merkezi; siyasi, sosyal ve ekonomik yeniden düzenlemeleri ile Devrim tarafından parçalanmış Fransa ve aynı derecede büyük sosyal ve ekonomik olduğu kadar kültürel sonuçları ile Sanayi Devrimi tarafından dağılmış İngiltere'ydi. Rönesans'ın doğurduğu sorgulama özgürlüğü ve liberal düşünce, 18. yüzyılda Fransa'da, özellikle Ansiklopedistler ve Rousseau'nun çalışmalarında bereketli meyveler vermiştir. Ayrıca sosyal ve ekonomik adaletsizliğe karşı da sesler yükselmiştir. Yüzyılın sonunda bu ifade Fransız Devrimi'nde eyleme dönüşmüştür. Kuzey Amerika'daki On Üç Koloni İngiltere'den ayrılmıştı, ancak Fransa'daki ayaklanma hem Avrupa'da hem de Fransız düşünce ve etkisinin güçlü olduğu Latin Amerika kolonilerinde yankı uyandırdı, öyle ki 19. yüzyılın ortalarından önce İspanya ve Portekiz'in tüm Orta, Orta ve Güney Amerika kolonileri ana ülkeleriyle siyasi bağlarını koparmış ve cumhuriyetler kurmuştu. Avrupa, kralların ve aristokrasinin anayasal monarşiler ya da cumhuriyetler lehine ortadan kaldırılmasına ya da sınırlandırılmasına ve bunun sonucunda burjuvazinin ve alt sınıfların daha önce aristokrasiyle sınırlı olan konumlara yükselmesine ve bunun sonucunda geleneksel kültürün sarsılmasına tanık olmuştur (Charles, 2019).

2.1.2. Romantizm

Romantizm, 18. yüzyılda Ortaçağ edebiyatının ve sanatının yeniden değerlendirilmesi sürecinin bir parçasıydı. Çünkü Romantikler sanat, edebiyat ve müzik eserleri oluştururken belirlenmiş kuralların ötesinde bireyin duyarlığının da ön planda olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu yolda salt kendi içsel rehberliklerini referans almışlar, dışsal bir rehberliğe karşı çıkmışlardır. Romantik sanatçıları Neoklasik sanatçılardan ayıran nokta: Neoklasik sanatçılar evrensel geçerliliğe sahip ve edebi bir gerçekliğin ifadesini yakalamak için bireysellikten uzak berrak bir üslubu benimsemişlerdir. Romantikler ise kendi duygularını, inançlarını ve korkularını çeşitlilikler silsilesi içinde tüm biçimlerde ifade etmek istemişlerdir (Fleming ve Honour, 2016, s.640).

Romantizm; büyük ölçüde Fransız Devrimi'yle başlayan aristokratik yönetime karşı isyanın kalıcı etkilerinden doğan entelektüel bir harekettir, ancak Neoklasisizm'den farklı olarak Romantizm, genel geçerliliğe sahip fikir ve konuların büyük çeşitliliği göz önüne alındığında doğrudan veya tek tip yanıtların mümkün olmadığı gözlemine dayanmaktadır. Romantizm, 1790'larda başlamış ve 1850'lere kadar sürmüştür. Ancak Proto-Romantizm 1750'lerde ortaya çıkmış ve çok sayıda Post-Romantik hareket 19. yüzyılın sonuna ve hatta

ötesine kadar devam etmiştir. Sanatta Romantizm geleneksel olarak kültürel bağlamı, felsefi fikirleri, türleri ve kaynakları açısından anlaşılırken üslubunun karakterize edilmesi zor olmaya devam etmiştir. Genel olarak Romantik üslup, klasik kompozisyonların geometrik düzenlemesinden ve simetrik organizasyonundan kaçınır. Bazı Romantik ressamlar Neoklasik fırça darbelerinin çizgisel sıklığını sürdürürken diğer sanatçılar duygu ve hareketi ifade etmek için daha gevşek, daha ressamca bir üslup kullanmışlardır. Romantik heykeltıraşlar klasik oran sistemlerini, mermer ve bronz kullanımını sürdürdüler, ancak farklı figür tiplerini ve pozlarını keşfettiler. Romantik mimarlar Vitruvius klasisizminin ötesinde daha çeşitli mimari tarzlar keşfettiler. Ancak daha da önemlisi, 19. yüzyıl boyunca dolaşımda olan belirli fikirlerin sanatta uyarlanmasıdır ve bu fikirler Romantizmin temelini oluşturmuştur. Romantizm Avrupa'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmıştır ve en çok Fransa'da François-Renè de Cha-Teaubriand ve Charles Baudelaire, İngiltere'de William Blake ve William Wordsworth, Almanya'da Johann Wolfgang von Goethe ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ralph Waldo Emerson ve Edgar Allan Poe gibi yazarların eserlerinde görüldüğü gibi edebiyatta da bilinir. Bu akımın sanatçıları ve filozofları estetiğe, duygulara, insanları motive eden daha derin duyarlılıklara ve engin, evcilleşmemiş vahşi bir dünya imgesine dayanan yüce kavramına daha incelikli bir anlayış getirmişlerdir (Palmer, 2019).

Romantik resim; bir okuldan çok, her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır. Romantik ressamların çoğu Neo-Klasisizmin uluslararası laboratuvarı olan Roma'da yetiştikleri, Antikite'ye olan tutkuları ve dönemin anlayışına karşı çıkma arzusuyla hemen hemen hepsi, Neo-Klasisizm saflarında resme başlamışlardır. Bu sebeple Romantizm kavramının sınırlarını belirlemek; akımın en ince ayrıntı ve ilintilerini, aldığı etkileri, benimsediği düşünceleri, derin eğilimleri, sanatçıların karşılıklı etkileşim ve savaşımlarını tanımlamak güçleşmiştir. Bununla birlikte sanatçılar, sanatların evrimine özgü sürekli dinamik süreç sebebiyle kendilerine özgü bir anlayış çerçevesinde Neo-Klasisizmin etkilerinden kurtulmuşlardır. Aslında, Romantizmin bir bakıma Neo-Klasisizmin evriminin son evresi olduğu söylenebilir. Tıpkı; Neo-Klasisizmin Barok'a tepki, Barok'un da Rönesans ve Yapmacıkçılık'ın (maniérisme) son evresi olduğu gibi (Claudon vd., 1988, s.35-37).

Avrupa'nın doğusundaki uluslar ve halklar olarak yorumlanan Doğu, Romantikler üzerinde hatırı sayılı bir cazibeye sahip olmuştur. Romanlardan şiirsel romanslara ve şarkı sözlerine, seyyah hikâyelerinden dil ve kültür üzerine akademik çalışmalara kadar Romantizm ağındaki bir dizi yazı, Doğu'ya duyulan köklü bir hayranlığa işaret etmektedir. Romantik çağa

kadar uzanan Batı'nın Doğu temsillerinin kısa ön tarihinde, Said'in (1979) 19. yüzyıl Oryantalizmiyle özdeşleştirdiği, bazen birbirine zıt kaygıların geliştiğini görürüz: Doğu'nun Öteki olarak inşası, bu Öteki'nin görünürdeki mutlak yabancılığını anlama ve belki de bir tür kontrol altına alma arzusuyla gerilim içinde gelişir. Tüm bu yazılarda dikkat çeken şey, sadece Doğu'nun mekânlarına duydukları ilgi değil, etnografik bir yoğunluk, doğruluk ve ayrıntıda önceki yazıları aşma niyetidir (Chaplin ve Faflak, 2011, s.110).

2.1.3. Realizm

Realizm, Klasisizm ve Romantizm'in biçimsel güzellik anlayışına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliğin anlatımında üç yol vardı: "Barbizon Okulu'nun benimsediği manzara gerçekliği", "akademik gerçeklik" ve "sosyal gerçeklik"ti. Sanatçılardan nesnel bir tutumla hareket etmelerini isteyen realizm, düşsel ve ahlâkçı tablolar dışında, uzun zamandır resimden uzaklaştırılmış olan köylü, işçi gibi konuların yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır (Eroğlu, 2023, s. 37).

Realizm, burjuva toplumuna karşı siyasal bir eleştiriyi içeriyordu. Fransız yazar Émile François Zola (1840-1902), Fransız roman yazarı Gustave Flaubert'in (1821-1880) edebiyattaki gerçekçilik kaygılarını; Fransız ressam Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1875), Fransız ressam Honoré Daumier (1808-1879) ve Fransız ressam Jean-François Millet (1814-1875) resim sanatına yansıtmışlardır. Örneğin; Courbet'nin 1851'de sergilenmiş olan üç eserine bakıldığında kendisinin 1848 Devrimi ile birlikte giderek akademik idealizmden koptuğu, gerçekçiliğe meylettiği anlaşılmaktadır. Salon'u ziyaret eden izleyiciler, Courbet'nin eserlerindeki konu ve figür işlenişini gördüklerinde oldukça şaşırmışlardır. Çünkü; konular ve figürlerin işlenişi, o güne kadar süregelen Fransız resim geleneğinden bir hayli aykırıydı. Üslup ve boyut olarak Fransız tarih resmi ve Hollanda portre ve janr resmi geleneğinin bir tür sentezi olan bu resimler, Salon'u ziyaret eden üst sınıf mensuplarına Fransız toplumunda köylülerin ve kasabalıların da yaşadığını tüm gerçekliğiyle sunmuştur (Erden, 2020, s. 20-21).

2.1.4. Empresyonizm

Empresyonizm, resmi olarak 1812'de doğdu. Bu terim o yıl Salon des Refusés'te sergilenen çeşitli sanatçı koleksiyonlarını tanımlamıştır. Koleksiyonun çoğu, eleştirmenleri kızdıran güçlü bir bitmemişlik hissi uyandıran ve nispeten kaba görünümler sergileyen yapıdaydı. Her ne kadar bu sanatçıların hepsi bireyci, farklı fikir ve tutumlara sahip olsalar da, sanatta daha büyük bir natüralizme ulaşma arzusunda birleşiyorlardı ve eserleri yeni bir tazelik ile parlaklık ortaya koyuyordu. Eleştirmenler bağımsız sergicileri, özellikle de Claude Monet

(1840-1926), Berthe Morisot (1841-1895) ve Alfred Sisley (1839-1899) gibi genç sanatçıları kolay bir hedef olarak görmüştür. Bu sanatçılar on yılın sonuna kadar devam eden bir resim tarzı oluşturdular ve ilk sergilerinden sonra bilinçli olarak "İzlenimci" etiketini benimsediler. Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissaro (1830-1903), Edgar Degas (1834-1917) Paul Gauguin (1848-1903) hatta bazı ana akım Salon ressamları da İzlenimci sergilerde yer almıştır (Beckett, 1997, s.294).

Empresyonist sanatçılar resimlerinde yalnızca izlenimi yansıtma amacı gütmüşlerdir. Empresyonistler, nesnelerin sahip olduğu durağan ve kavramsal anlamlarının ötesinde, onların ışığa bağlı olarak anlık değişen görünümlerini izleyiciye sunmak için gerçek biçimi değil, görünen biçimi yakalamaya çalışmışlardır (Ayaydın, 2016, s.12).

Empresyonizmde bilinen öncü sanatçılardan Renoir ve Monet 1860'ların sonlarında birlikte çalışarak popüler nehir tatil beldelerinin ve hareketli Paris'in benzer manzaralarını resmettiler. Renoir, doğası gereği Monet'den daha katıydı ve Monet dikkatini doğanın sürekli değişen desenlerine verirken Renoir özellikle insanların büyüsüne kapılarak sık sık arkadaşlarını ve sevgililerini resmetmiştir. Erken dönem çalışmaları ışığın etkilerine tamamen duyarlı olan titrek bir parlaklığa sahiptir. Renoir, her şeyi potansiyel olarak ilgi çekici görme konusunda yetenekliydi. Empresyonistlerin hepsinden daha fazla, Paris'in modern manzaralarında güzellik ve çekicilik bulmuştur. Gördüğü şeyin özüne inmez ama görünüşünü yakalar, genel özelliklerini kavrar ve bu da izleyicinin anında zevkle karşılık vermesini sağlar (Beckett, 1997, s.298).

Empresyonistlerin resimlerinde, örneğin Millet'nin köylülerinin zahmetli işlerinden eser yoktur. Bunun yerine, Fransız orta sınıfının taşradaki boş zamanlarında ya da Paris'teki kafe ve konserlerde keyifli, samimi sahnelerini tasvir etmişlerdir (Beckett, 1997, s.298).

Empresyonistler, Rönesans sanatçılarının aksine deneme yazmak ve sanatları hakkında birbiriyle uyumlu beyanlarda bulunma ihtiyacı hissetmemişlerdir. Kentli sanatçılardan oluşan ve 19. yüzyılda Avrupa'nın sanat beşiği ve entelektüel merkezi olan Paris'te yaşayan bu grup, yüksek eğitimli olmalarına karşın sanatlarını teorik olarak kurgulama ihtiyacı hissetmemişlerdir (Barasch, 1998).

Bu tarihten itibaren sanat dünyasında yaşanan yeniliklerin ardı arkası kesilmemiştir. Her oluşan yeni akım bir sonraki akıma zemin hazırlamıştır. Her sanatçı grubu sonraki sanatçıların zihnini açtı ve onları cesaretlendirdi. Her tartışılır eser bir sonrakini kendine çekti.

Böylece hem akım, hem sanatçı hem de eser bağlamında yeni arayışlar, yeni buluşlar ve yeni fikirler birbirini takip edip durmuştur (Ayaydın, 2016, s.11).

2.1.5. Fovizm

Fovizm, 1900'lerin başında Paris'te Fransız ressam Henri Matisse (1869-1954) öncülüğünde kurulmuştur. Diğer ressamlar arasında: Fransız ressamlardan oluşan Georges Braque (1882-1963), Charles Camoin (1879-1965), André Derain (1880-1954), Kees van Dongen (1877-1968), Raoul Dufy (1877-1953 Othon Friesz (1879-1949), Henri Charles Manguin (1874-1949), Albert Marquet (1875-1947), Jean Puy (1876-1960), Georges Rouault (1871-1958) ve Maurice de Vlaminck (1876-1958) gibi sanatçılar mevcuttur. Dufy, Friesz ve Braque, Le Havre'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim aldıkları için "Le Havre Grubu" olarak da bilinirler. 1903'ten itibaren çeşitli grup sergileri açan bu sanatçılara fauves (vahşi hayvanlar) adı 1905'te Güz Salonu'nda (Salon d'Automne) açmış oldukları bir sergide verilmiştir. Bu sanatçıların ürettiği eserler doğalcı olmayan renkleri ve kaba sayılabilecek tekniğinden ötürü eleştiriler alsa da sonraları sanat tarihçileri tarafından çağdaş akımların öncüleri olarak nitelendirilmişlerdir. Fovistler, İzlenimciler'in salt görsel algılamalarını yansıtmalarına karşı çıkarak; gözlenenin, kişinin görme duyusunun yanı sıra tüm duygularını da etkilediğini ve aslında eserde yansıtılması gerekenin de bu duygular olduğunu ileri sürmüşlerdir. Duygularını renklerle ifade eden bu sanatçılar, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımından da etkilenmişlerdir. Kaba fırça vuruşları, parlak, canlı ve karşıt renk kullanımıyla geniş renk alanları oluşturmuşlar, figürlerde ise kalın kontur çizgileri kullanmışlardır (Erden, 2020).

2.1.6. Ekspresyonizm

20. yüzyılın başında Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Fovizm gibi pek çok akım ortaya çıkmıştır. Dışavurumcular, içeriğin baskın unsuru olarak öncelikle his ya da duyguyla ve bunu oluşturmanın başlıca aracı olarak da renkle ilgilenmişlerdir (Robb, 1951, s.806).

Lynton'a göre 20. yüzyılın Dışavurumculuk akımına gelmeden önceki son durak, 19. yüzyılın sonunda görülen Romantik harekettir: Gauguin'in Avrupa'dan ve simgesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor'un (1860-1949) yalnızca ele aldığı konuların değil, tekniğinin de şok edici tavrı; Edward Munch'un (1863-1944) kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ham ve yoğun renkleri; Rodin'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları

vb. Tüm bunlar; Lynton'a göre, 20. yüzyılda Avrupa'da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş kültürel damarlardır (Antmen, 2019, s.33-34).

Ekspresyonizm, yaklaşık 1905'ten itibaren Almanya başta olmak üzere farklı ülkelerde neredeyse eşzamanlı olarak gelişmiştir. Dışavurumculuk; en geniş anlamıyla, nesnel gözlemlerin üzerinde subjektif duyguları yükselten herhangi bir sanatı tanımlamak için kullanılmış olan bir terimdir. Dışavurumculuk akımı 1905'te Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) ve Emil Nolde (1867-1956) gibi Fovist tarzda parlak renkleri tercih eden ama aynı zamanda daha güçlü çizgisel etkiler ve daha sert dış hatlar ekleyen sanatçılar ile başlamıştır (Beckett, 1997, s.340).

Dışavurumcu sanatçıların renkçi tutumları pek çok yerde ortaya çıkmıştır, ancak en karakteristik yönleri genellikle "Fovlar" olarak adlandırılan bir grup Fransız ressamın ve bazı Almanların çalışmalarında görülmektedir. Fauve "vahşi hayvan" anlamına gelir ve Fransız grubunu oluşturan sanatçılara uygulanması, başlangıçta aşağılayıcı bir şekilde kullanılan ancak 1874'te "İzlenimcilik" gibi bir slogan olarak benimsenen ve popüler bir terimin başka bir örneğini oluşturmuştur. Bu terim, 1905 yılında Paris'te düzenlenen Salon d'Automne'da grubun resimlerine ayrılan salonda bir eleştirmen tarafından, vahşi hayvanlarla çevrili olduğunu söylediği geleneksel karakterli küçük bir heykele atıfta bulunularak söylenmiştir. Söz konusu resimler genel olarak güçlü renkler ve grubun önde gelen üyelerinden Henri Matisse'in (1869-1954) eserlerinde de görülen sadeleştirilmiş desenlerle karakterize edilmiştir (Robb, 1951, s.806).

Dışavurumculuk Almanya'da genç sanatçı kuşağının gelenekten kopma ihtiyacı ile doğmuştur. Geleneksel akademik eğitime, Fransa'yı geriden takip eden geç kalmış İzlenimci tarzla ve Romantik anlayışla yapılan manzara resimlerine karşı tepki gösteren sanatçılar, yeni bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Dışavurumculuk terimi ilk kez 1911 yılında Alman yazarlar tarafından, Fransız Fovistlerinin sanatını tanımlamak için kullanılmıştır. Akımın yaklaşımına göre sanatın gayesi sanatçının iç dünyasını çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtmaktır. Buna göre iç dünyayı, duyguları daha güçlü ifade edebilmek amacıyla biçimler deformasyona uğratılabilir ve renkler doğal özelliklerinden koparılabilirdi (Erden, 2016, s.145).

Dışavurumcu sanatçıların tümüyle "kendine özgü" yaklaşımlarına rağmen "biçim bozmacı" bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları, boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri, abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek

mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir (Antmen, 2019, s.34-35).

2.2. Oryantalizm

Oryantalizm (şarkiyatçılık) kavramı, etimolojik açıdan Latince kökenli "Orient (Doğu/Şark)" sözcüğünden türemekte olup yaygın kullanımı itibariyle 'Doğu/ Şark Bilimlerini/ Kültürleri'ni ifade etmektedir. Aynı kelimeden türeyen "oryantalist (şarkiyatçı)" sözcüğü ise, en yalın haliyle bu kültür ve bilimler ile ilgilenenleri tarif etmektedir. "Oryantalist" tabiri, bu itibarla geniş anlamda "Doğu" üzerine araştırma yapan, düşünen, yazan, ders veren herkesi kapsamaktadır (Said, 1998, s. 12-13).

Oryantalizm kavramının sözlük anlamına bakıldığında: "Doğu'ya ait olan ya da Doğu'yu hatırlatan her şey" olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan Oryantalizm, Fransızca "Orientalisme" kelimesinden türemiştir. Daha genel anlamıyla Oryantalizm: "Doğu ülkelerinin din, dil, tarih ve medeniyetlerini araştıran ilim dalıdır" (Germaner ve İnankur, 1989, s.9).

Oryantalizm kavramı ilk kez 19. yüzyıl başlarında Fransızların başlattığı, diğer Batı Avrupalı Sanatçılar arasında hızla yayılan bir resim tarzını, üslubunu ifade etmek için kullanılmıştır. Yine 19. yüzyıl ortalarından itibaren bu sanatsal pratik, edebiyattan müziğe opera ve tiyatrodan mimarlığa birçok alana yayılıp çeşitlilik kazanmıştır. Aynı süreçte kavram tüm bu alanlardaki yapıtların konu ettiği ve Batı'nın "koloni"leştirdiği coğrafyaya ve oradaki toplumlara ilişkin araştırmaları "Doğu uzmanlığı"nı ve uzmanlarını kapsar hale gelmiştir (Coşkun, 2019, s.216).

Oryantalizm başlangıçta, Orta Doğu'yu, Kuzey Afrika'yı ziyaret etmiş, duyduklarını ve gördüklerini veya hayal ettiklerini çoğunlukla romantik ve aşırı bir tarzda resmetmiş, çoğunlukla Batı Avrupalı ressamların oluşturduğu bir resim ekolü anlamında kullanılmıştır. Oxford İngilizce Sözlükte, Doğu toplumlarıyla ilgili karakter, tarz, nitelik, kurumlar, İslam'a bakış, Batı emperyalizminin bir öğesi, düşünce biçimleri, Doğu ve Batı arasındaki ontolojik

ve epistemolojik ayrım olarak ifade edilir. Edward W. Said, oryantalizmi Fransız filozof Michel Foucault (1926-1984)'un bilgi/iktidar ekseninde açıklamıştır. Bilgi, gücü pekiştirir ve oryantalizm alanında Doğu ile Batı arasındaki güç ilişkisini ifade eden oryantalizmin çalışma alanını oluşturur. Oryantalizm, Said'in kullandığı anlamıyla, Batılı toplumları ileri ve gelişmiş olarak kurabilmek için Doğulu kültür ve toplumları geri ve geleneksel olarak temsil eden hegemonik bir kavramdır. Bu nedenle, Doğu değişmez olarak işaretlenmiş ve Batı'dan farklı olarak kurulmuştur (Atasever, 2009, s. 89).

Batı; kendisi dışındaki, Batılı olmayan toplumlara karşı, bir yaşam tarzı veya bir kültür ve medeniyet silsilesi ortaya koymuş ve bunu da oryantalizm adı altında dile getirmeye çalışmıştır. Batı'nın, Doğu'ya yönelik bu bakış açısı, aslında dışlayıcı ve ötekileştirici bir içeriğe sahiptir (Dikici, 2014, s.46).

Doğu ile Batı arasındaki ayrılık Hentch'in ifadesiyle şöyle tanımlanmıştır:

> "Coğrafi anlamda Akdenizli Doğu çok eskilerden beri Avrupa için en yakın ve en çok mücadele edilen bir ötekilik, tam anlamıyla öteki olmuştur; çünkü gerek coğrafi açıdan, gerek hayali olarak hemen bitişiğindedir; zaman zaman gizemli, tehditkâr, baştan çıkartıcı ya da itici, hem ıssız hem mahşer gibi hem barbar hem zarif, kâh şiddet dolu kâh uyuşuk, bir sihir ya da öfke diyarı; ama hep mevcut ve daima öteki olmuştur" (Hentch, 1996, s.75).

Ötekileştirme, kuvvetli olanın kendini "egemen özne" olarak yapılandırmasını, sonra da onu "nesne" durumuna indirgeyerek yönetmesini, kullanmasını, sömürmesini ve sürekli olarak onun "ötekiliğini" tarif edecek bir dil oluşturmasını gerektirmiştir (Parla, 2005, s.11).

Batı'nın Doğu'yu kendisinin zıttı olarak inşa etmesi dışsallık kavramını açığa çıkarmaktadır. Modern şehrin kimliğini yaratan şey dışarıda tutulandır. Batı'nın kendisini düzenin, aklın, edebin, temizliğin, medeniyetin ve iktidarın yeri olarak tanımlaması için akıldışı, düzensiz, kirli, şehevi, barbar ve ezik olanı kendi dışındaymış gibi temsil etmesi gerekir. Dolayısıyla şehrin kendisini ortaya koymak için, kendi benzersiz ve saf kimliğini oluşturabilmek için bir tür "dışarı"ya gereksinim duyması söz konusudur. Şehir, kendisini modern olarak temsil edebilmek için ötekini dışarıda tutan engelleri korumaya mecburdur. Bu bağımlılık, dışarısını, şarklı olanı, paradoksal bir biçimde modern şehrin ayrılmaz bir parçası kılar (Mitchell, 1988).

Batı, kendisini tanımlayabilmek için ötekine ihtiyaç duyar. Çünkü ötekilik olmadan kimlik olmaz. Aidiyet ya da kimlik, başkalık ve ötekilik ile tanımlanır ve anlamlanır. Bütün kimlikler farklılıklarıyla beraber vardır. Kendisinin başkası olmayan hiçbir kültür ya da kültürel kimlik yoktur (Bulut, 2006, s.12).

Oryantalizm'in oluşum sürecine bakacak olursak İngiltere ve Fransa bu anlamda öncü olan iki ülkedir. Fransa ve İngiltere'nin siyasi ve ticari amaçları onların Kuzey Afrika'da sömürgelere sahip olmasına, Yunan Bağımsızlık Savaşı'nın son bulmasına, Mısır'da yarı-özerk bir devletin kurulmasına, Osmanlı İmparatorluğu içinde gerçekleştirilen bazı reformlara, Bağdat Demiryolu ve Süveyş Kanalı gibi büyük yatırımlara yol açmıştır. Endüstri Devrimi sonrasında ulaşım imkânlarının kolaylaşması, Doğu dünyasının çekici bir hammadde kaynağı, ticari bir pazar yeri ve en önemlisi de sömürülebilecek bir ortama sahip olmasının Oryantalizm'in tüm kurumlarıyla birlikte varlık bulmasına ve Oryantalist resimlerin yapılmasına olanak sağlamada payı büyüktür. Bütün bu siyasi olaylarda başrolü oynayan Fransa ve İngiltere anlamlı bir biçimde Oryantalist resimlerin de başlıca üreticisi olmuştur (Gürçağlar, 2018, s.28).

Sanatta önemli bir akım olmasına rağmen, Oryantalizmin resmi bir 'okulu' yoktur. Sanatçılar Oryantalist olarak tanımlanıyor ya da 'oryantal' konuları aracılığıyla bir süre için bu akımla ilişkilendiriliyordu. Tarihsel, kolonyal ve siyasi olaylardan etkilenen ve bu olayların yönlendirdiği sanat ve edebiyatta Oryantalizm, Mısır Seferi (1798-1799), Yunan Bağımsızlık Savaşı (1821-1829), Cezayir'in Fransızlar tarafından fethi (1830), Süveyş Kanalı'nın açılması (1869) ve Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek çöküşü nedeniyle eğilim göstermiştir. Bu siyasi olayların bir sonucu olarak Avrupa sanatı, mimarisi, edebiyatı, müziği, kıyafetleri, yemekleri ve hatta sosyal etkinlikleri, egzotik Doğu'nun cazibesinin popüler kültüründen etkilenen bir tarz kazanmaya başlamıştır. Buna ek olarak, kendi ülkelerindeki sosyal modernleşmelerden duydukları hayal kırıklığı nedeniyle birçok Avrupalı hatta Amerikalı sanatçı Doğu'daki 'ilkel'i aramaya başlamıştır ve böylece Oryantalist türü Avrupa'daki popüler kültürün içine daha da itmiştir (Kelly, 2021).

Sanat, Oryantalizmin kendisini en yoğun olarak gösterdiği alanların başında gelmektedir. Bilim adamları ve siyasiler kadar sanatçıların da, oryantalizmin kazanmış olduğu ivmeden pay çıkardıklarını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda mümkün mertebe Doğu'ya dair imgeleri, yazılı ve görsel olarak eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Yani sanat; dönemsel, sosyopolitik ve sosyokültürel akımların birçoğundan etkilendiği gibi oryantalist kültürel akımlardan da etkilenmiştir (Çelik, 2017).

Cezayir'in 1830'da fethedilmesiyle birlikte, resmi değişimler, misyonlar, geziler çoğaldı ve Oryantalizm'e muazzam bir ivme kazandırdı. Fransız hükûmeti, sanatçıları yıllık Salon'da sergileyecekleri eserler aracılığıyla ülkeyi tanıtmak için oraya seyahat etmeye teşvik etti. 1830'dan itibaren, ilk ressamlar Fransız ordusunun Cezayir'deki savaşlarını ve başarılarını canlı olarak, Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam edecek olan "sanatsal" misyonlar olarak resmettiler (Galoin, 2007).

19. yüzyılın ilk yarısında Cezayir, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau ve Eugène Fromentin gibi birkaç önemli Romantik ressam tarafından ziyaret edildi. Eserleri ve anıları, Cezayir'in masalsı haremler, güneşte kavrulmuş manzaralar ve oryantal atlılarla dolu bir ülke olduğu imajını popülerleştirdi. Sonraki yıllarda Cezayir, Romantikler, Realistler ve Empresyonistler de dâhil olmak üzere çeşitli eğilimleri temsil eden çok sayıda Oryantalist ressam tarafından ziyaret edildi. Sanatçılar, antik kültürlerin kalıntıları, pitoresk şehir manzaraları, olağanüstü çöl manzaraları, yoğun ışık ve doygun renklerin yanı sıra Cezayir sakinleri, kıyafetleri, günlük yaşamları ve geleneklerinden etkilendiler (Cazenave, 2001, s.34).

Batı'nın Doğu'yu resim düzlemindeki temsilinde İslam mimarisine ait görünümler, gerçeklik etkisinin oluşturulmasında önemli unsurlar olmuştur. Mimari ögeler, kimi zaman resmin başlı başına bir konusu kimi zaman ise egzotik temanın bir bütünleyeni olarak Oryantalist konulu resimlerin önemli bir parçası haline gelmiştir (Aslankılıç, 2023).

Cezayir'i: Fransızların yanı sıra İngiliz sanatçılar (William Wyld, Barbara Bodichon, Frederick Leighton, Arthur Melville), genellikle seyahat ve oryantal konulara hayran olan Fransız ustaların öğrencileri (Jean-Léon Gérôme, Jean-Joseph Benjamin-Constant, Gustave Boulanger), Almanlar, Belçikalılar, İsviçreliler, İtalyanlar ve Amerikalı sanatçılar (Frederick Arthur Bridgman, Addison Thomas Millar, Edwin Lord Week) ziyaret etmiştir (Wallet ve Bué, 2003, s.12-14).

1870'lere dek Oryantalist resim Fransız ve İngiliz sanatçıların tekelindedir. Fransa-Prusya Savaşı'ndan sonra Paris, Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların akınına uğramıştır. Bu sanatçıların çoğu ülkelerinde iyi bir eğitim almış, diğerleri ise Paris Güzel Sanatlar Okulu'na, özellikle de Fransız oryantalist ressam Jean-Lèon Gérôme (1824-1904)'un atölyesine kaydolmuşlardır (Thornton, 1983, s. 16).

Fransa'nın Doğu'da önemli bir siyasi ve ticari egemenlik kurması, Paris'i önde gelen Oryantalizm merkezi durumuna sokmuştur. Sanayileşmenin gelişimiyle birlikte Batı kentlerinin sanatçılar için çekiciliğini yitirmesi onları Doğu'ya seyahatler yapmaya

yöneltmiştir. Fransa ve İngiltere devletleri; sanatçıları askeri, diplomatik ve bilimsel görevlerle, Akdeniz, Filistin, Hindistan ve Osmanlı İmparatorluğu'na göndererek Doğu'ya gitme olanaklarını kolaylaştırmışlardır (Gürçağlar, 2018, s.32).

19. yüzyılda, özellikle de orta yıllarda Levant ve Kuzey Afrika'yı ziyaret eden Avrupalı sanatçıların sayısı dikkat çekicidir. 1830 yılında, Fransız tiyatrosunda sahne ressamı olarak işe başlayan Julian Michel Gué'nin (1789-1843) atölyesinin bir üyesi olan Fransız ressam Adrien Dauzats (1804-1868) Mısır, Suriye ve Küçük Asya'yı gezmiştir. 1833 yılında, yine tiyatroda sahne ressamı olarak işe başlayan İskoç ressam David Roberts (1796-1864) ve daha sonra Kahire'de on yıl yaşayacak olan İngiliz ressam John Frederick Lewis (1804-1876) Tanca'yı ziyaret etmiştir. 1837 yılında, Ecole des Beaux-Arts'da profesör olan ve seçkin Fransız ressamların soyundan gelen Horace Vernet (1789-1863), Cezayir'e yaptığı dört ziyaretten ilkini gerçekleştirmiştir. 1840 yılında, Edinburgh Trustees Akademisi ve Londra Kraliyet Akademisi'nde eğitim görmüş olan ve daha sonra Mısır genel Valisi Muhammed Ali'nin önemli bir portresini yapan İskoç ressam David Wilkie (1785-1841), Konstantinopolis, Kudüs ve İskenderiye'yi ziyaret etmiştir. 1842'de İngiliz ressam Richard Dadd (1817-1886), 1854'te Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucu üyesi İngiliz ressam William Holman Hunt (1827-1910) gibi Levant'ı gezmiştir. 1846-53 yıllarında, klasik peyzaj uzmanı Fransız ressam Jean-Charles-Joseph Rémond (1795-1875) tarafından eğitilen Fransız ressam Eugéne Fromentin (1820-1876), Cezayir'in iç kısımlarına üç yolculuk yaptı. 1862'de Ecole des Beaux-Arts'ta eğitim görmüş, tanınmış bir Fransız ressam olan Gustave Achille Guillaumet (1840-1887), birkaç yıllığına orada yaşamaya gitmiştir. 1856-75 yıllarında Ecole des Beaux-Arts'ta etkili bir öğretmen olan Fransız ressam Jean-Léon Gérôme (1824-1904), 1856-75 yılları arasında Mısır'a yedi kez ziyarette bulunmuştur. 1869 yılında, aralarında Charles-Émile Vacher de Tournemine (1812-1872), Gérôme ve Fromentin'in de bulunduğu çok sayıda Fransız sanatçı Süveyş Kanalı'nın açılışına katılmıştır. 1873-74 yıllarında Alman ressam Leopold Carl Müller (1834-1892) Viyana Akademisi'nde eğitim gören ressam; İstanbul, İzmir ve Kahire'yi ziyaret etti. 1880'de ünlü Amerikalı ressam John Singer Sargent Fas'ı ziyaret etmiştir. 1904'te Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) Cezayir ve Tunus'u ziyaret etti; 1906'da ise Fransız ressam Henri Matisse (1869-1954) Cezayir'e gitmiştir. 19. yüzyılda Yakın Doğu ve Kuzey Afrika'yı keşfeden İngiliz ve Fransız sanatçıların çoğu bağımsız olarak seyahat etmiştir, ancak hepsi değil. Birkaç Fransız sanatçının 1830'da Cezayir'i işgal eden Fransız ordusuna eşlik ettiği söylenir. 1832'de Delcroix, Fas'taki Meknes'e giden diplomatik bir görevde Comte de Mornay'a katıldı. Eugéne Flandin 1837-39'da Cezayir'in iç kesimlerinde faaliyet gösteren bir Fransız ordusuna eşlik etmiştir; Adrien Dauzats ise 1839'da

Orleans Dükü'nün Cezayir ile Konstantin arasındaki bölgeyi sakinleştirmek için gönderdiği askeri sefere katılmıştır (Macfie, 2014).

Fransız sanatçılar, Fransız askeri başarılarını kaydetmek ve anmak için kamu komisyonlarını kabul etmekten de kaçınmamışlardır. 1828 yılında, bir yıl kadar İzmir'de yaşamış olan Alexandre-Gabriel Decamps, Fransız hükûmetinden Navarin Savaşı anısına bir resim yapma görevini kabul etmiştir. Dauzats, 1839'da ya da yaklaşık olarak, Kraliyet Müzeleri'nden Cezayir'deki askeri seferlerle ilgili sahnelerin beş sulu boyasını yapmak üzere bir komisyon kabul etti ve daha sonra Salon'da sergilendi; aynı yıl, 'Raphael des cautines' olarak adlandırılan Vernet, Kraliyet Müzeleri'nden bir komisyon kabul etmiştir. Vernet, Autun vatandaşlarından yerli biri olan General Changarnier'nin Somah Savaşı'nda oynadığı rolü anmak üzere bir komisyon aldı. Bu resmin bir kopyası daha sonra, aralarında Abd el Kader'in Smalah'ının Ele Geçirilmesi (1845) de bulunan Vernet'nin diğer on beş resmiyle birlikte Versailles Museum'a asılmıştır. Kısacası, 19. yüzyılda Yakın Doğu ve Kuzey Afrika'yı bağımsız ya da bir görevle keşfeden başta İngiliz ve Fransız ressam olmak üzere birçok Avrupalı ressam eserlerinde 'Doğu' imgesini yansıtmışlardır (Macfie, 2014).

2.3. Cezayir'in Tarihi ve Kültürü

Cezayir, Kuzey Afrika'nın kıyısı boyunca yer almaktadır (McKenna, 2010, s.63). Cezayir, yüzölçümü bakımından Afrika kıtasındaki en büyük ülke ve dünyadaki en büyük onuncu ülkedir (Kagda vd., 2018, s.20). 1962'den beri Cezayir Demokratik Halk Cumhuriyeti olarak bağımsızdır. Ülkenin başkenti Cezayir; ülkenin en kalabalık şehri olup kuzeyde, Akdeniz kıyısında yer almaktadır. 2.381.741km2'lik alana sahiptir (Kadıoğlu, 2020, s.27). İspanya'nın yaklaşık 4 katı büyüklüğünde olan Cezayir'in toprakları %80'in üzerinde çölden oluşmaktadır (McManus, 2012, s.5). 2011'den önce Sudan, Afrika'nın en büyük ülkesiydi ve Cezayir büyüklük açısından ikinci sıradaydı. Ancak 2011'de Sudan'ın bir kısmı ayrıldı ve bağımsızlığını kazanıp Güney Sudan Cumhuriyeti oldu. Bu yeni ülkenin kurulması Sudan'ın yüzölçümünü küçültürken Cezayir'inde Afrika'nın en büyük ülkesi olmasını sağladı (Kagda vd., 2018, s.20). Cezayir'in büyük çoğunluğu çölle kaplı olsa da çok az Cezayir'li güneşte kavrulmuş olan çölde yaşamaktadır. Cezayir, karanın Akdeniz'le birleştiği güzel bir kıyı şeridine sahiptir. Çoğu Cezayirli bu kıyı şeridinde yaşamaktadır. Burada çiftlikler boldur ve geniş şehirler, uydu televizyonu ve internet erişimi gibi modern hizmetlere sahiptir (McManus, 2012, s.5).

Cezayir'in devasa karasal genişliği iki büyük deniz arasında uzanmaktadır. Bunlar kuzey sınırını oluşturan Akdeniz ve güneydeki Sahra Çölü'nün Kum Denizidir. Bu coğrafi uç

koşullar arasında dağlar, verimli otlaklar, yüksek platolar ve ovalar bulunur. Cezayir, Afrika'nın en büyük yüzölçümüne sahip ülkesi olmasına karşın nüfus olarak sadece dokuzuncu en büyük ülkesidir. Cezayir yüzölçümü bakımından dünyanın en büyük onuncu ülkesidir ancak kırk milyon nüfusuyla dünyanın en kalabalık otuz dördüncü ülkesidir. Alan ve nüfus arasındaki eşitsizliğin sebebi ülkenin beşte dördünün çok az kişinin yaşadığı çöl ile kaplı olmasıdır. Bu yaşayanlar göçebe veya çöldeki vahalarda yaşayanlardır. Cezayir nüfusunun büyük bir kısmı kıyısal bölgelerdeki şehirlerde ve kasabalarda yoğunlaşmıştır. Cezayir'in kuzeydoğuda Tunus, doğuda Libya, güneyde Nijer ve Mali, batıda Moritanya, Fas ve Batı Sahra ile sınırı vardır (Kagda vd., 2018, s.20-21).

Cezayir coğrafi, kültürel ve tarihsel olarak büyük zıtlıklar yeridir. Erken Arap kâşifleri orayı Jazīrat al-Maghrib ya da Batı'nın Adası (Kum Denizi arasındaki topraklar) olarak isimlendirdiler. Uzun Akdeniz kıyıları boyunca Cezayir, halkının hem fırsat yeri hem de baskı kaynağı gördüğü Avrupa'ya Kuzey'den (denizin üzerinden) bakıyor. Doğu'ya bakan deniz aynı zamanda Cezayir'i yaklaşık 1300 yıl önce fetheden Levant'a ve Arap dünyasına da bağlar. Güney'e bakan Cezayir'i yerli halkının (göçebe Berberi halkının) anavatanı olan kudretli Sahra Çölü karşılar. Batı'ya doğru Cezayir'in kendisine benzemeyen egzotik bir ülke olan ama aynı zamanda problemli bir ülke olan Fas ile sınırı vardır. Coğrafi olarak Cezayir'in farklılıkları açıktır; Altın Akdeniz sahillerinden, yemyeşil tepelerden ve vadilerden engebeli dağlara ve ay manzaralı platolara, ara sıra görülen palmiye ağacı vahalarıyla geniş çöle kadar. Ülke modern kozmopolit şehirlere, antik Roma kalıntılarına ve sonsuz kırsal köylere sahiptir. Çarpıcı doğal manzaralara ve sıcakkanlı insanlara sahiptir (Kagda vd., 2018). Cezayir'in kuzeyinde 600 mili bulan uzun bir Akdeniz kıyısı mevcutken diğer bölgeler daha çok dağlık ve çöl olarak ifade edilen alanlardan oluşmaktadır (Çelik, 2024, s.91). Cezayir'in coğrafi yapısındaki çeşitlilikler onun üç bölgesel kategoriye ayrılmasını sağlamıştır. Bunlar:

1- Akdeniz ile Tel Atlasları arasında yer alan ve ülkenin en verimli toprakları olan 30-40 kilometre genişliğindeki kıyı şeridinin bulunduğu bölgedir.

2- Tel ile Sahra Atlasları arasında Şat adıyla anılan tuzlu göllerin ve çamurlu bataklıkların oluşturduğu bölgedir. Tel Atlasları ayrıca Doğu ve Batı Atlasları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

3- Bir diğer bölgeyi ise Sahra Atlasları ve güneyinde yer alan çöller bölgesi oluşturmaktadır. Burada doğudan batıya 1.000 kilometrelik mesafeyi aşan dağlar vardır.

Çöller bölgesinde sadece vahalarda yaşanabilmektedir. Sahra Atlaslarının güneyindeki çöllerde sıcaklık 70 dereceye kadar çıkmaktadır (Karakaçan, 2004, s.1).

Cezayir, konumu itibariyle farklı iklimsel ve coğrafik özellikleri bir arada taşıdığı gibi önemli bir jeopolitik konumu da temsil etmektedir. Cebelitarık Boğazı'na yakınlığı ve Akdeniz'e konumu açısından stratejik bir öneme sahip olan Cezayir, her daim dikkatleri üzerine çekmiştir. Söz konusu coğrafi, iklimsel ve jeopolitik nitelikleri taşıyan ve kent oluşumları gösteren Cezayir, demografik açıdan ise nüfusunun çoğunluğunun Müslümanlardan oluştuğu bir Kuzey Afrika ülkesidir. Bu özellikleriyle Berberistan veya Mağrib denen bölgenin orta bölümünde yer alan Cezayir, çoğunlukla İslami değerleri benimsemektedir. Mağrib içerisinde bir ülke olan Cezayir'in Arapça adı El-Cezayir olup adalar anlamına gelmektedir (Çelik, 2024, s.92).

Makdisî'nin; şehirlerinin çokluğu, ikliminin latifliğinden övgüyle bahsettiği, İbn Haldûn'un mutedil iklimler tasnifinde kendine yer bulan Mağrib, ilk coğrafyacıların tanımlamalarıyla Maşrik (doğu) sınırının batısında kalan bölgeyi ifade sadedinde kullanılmıştır. Güneşin doğduğu Maşrik ülkelerine nispet ifadesi olarak, güneşin batış istikametinde yer alan beldeleri ifade etmek maksadıyla da kullanılan Mağrip kavramı, İslâm'ın doğum yeri olan Maşrik bölgesinin mukabili olan coğrafyayı ifade etmektedir (Harputlu, 2023, s.19).

Mağrip, Kuzeybatı Afrika'nın Fas ve Cezayir'in batısını içine alan kesimini tanımlamakta kullanılan Arapça bir terimdir. Batı dillerinde, bu coğrafyada yaşayan halkları tanımlayan sözcükler (İng. Moor; Fr., Alm. Maure) Fenike dilinden Latince'ye geçmiş olan Maurus'tan kaynaklanmaktadır. Maurus, ilk kez Romalılar tarafından bölgedeki Berberiler için kullanılmış, Maurus bölgesine de Mauretania denmiştir. Sonraları 1610'da İspanya'dan çıkarılmış olan tüm Arap kökenlileri tanımlamak için kullanılan sözcük, 19. yüzyılda bazı Akdeniz limanlarında yaşamlarını sürdüren insanlar için de kullanılmıştır. Türkçede, Arapça temel alınarak "Mağribiler" ya da "Mağripliler" terimleri kullanılmaktadır (Alparslan, 1997).

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Said (1978), Oryantalizm adlı kitabında; "Oryantalizm" terimini, Batı dünyasının Doğu dünyasını, yani Doğu'yu genel olarak küçümseyen tasvir ve betimlemesini tanımlamak için eleştirel bir kavram olarak ortaya koymaktadır. Said, bu eserinde; Batı'nın yani Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin, özellikle Ortadoğu ülkeleri ve halklarına, bu bölgelerin ve buradaki insanların asıl gerçekliğini çarpıtan bir mercekten baktığını ileri sürmektedir. Said, Batı'nın Doğu dünyası hakkındaki araştırmaları anlamında Oryantalizm'in, onu üreten emperyalist toplumlarla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğunu ve bu nedenle birçok oryantalist çalışmanın özünde politik ve iktidara köle olduğunu savunmaktadır. Said'in; Batı'nın kendi dışında olana dair algısını analiz ettiği bu eseri, bugüne kadar ki belki de en sistematik ve kapsamlı çalışma oluşuyla 20. yüzyıla damgasını vurmuştur.

Harmon (2012), Algeria (The Evolution of Africa's Major Nations) adlı kitabında Afrika ülkelerinden biri olan Cezayir'i ele almaktadır. Bu kitapta okuyucular; Cezayir'in tarihi, coğrafyası, hükûmeti, ekonomisi, kültürü, topluluğu gibi konularda bilgi sahibi olacaktır.

Yıldız (2007), Oryantalizm Tartışma Metinleri kitabında editör olarak birçok yazarın oryantalizm üzerine söylemlerini derleme şeklinde okuyucuya sunmuştur. Kendi içinde iki bölüme ayrılan derlemede; okuyucuya kolaylık sağlayacağı düşüncesiyle, ilk bölümde ağırlıklı olarak Edward Said ve Oryantalizm odaklı klasik tartışmalara, ikinci bölümde ise daha çok Oryantalizm'den kaynaklı ya da olumlu/olumsuz ondan beslenen yazılara yer verilmiştir. Bu kitapla, oryantalizmle ilgili yeni çalışmaların ve tartışmaların harekete geçmesine katkı sunulmak istenmiştir.

Hosford ve Wojtkowski (2010), French Orientalism Culture, Politics, and the Imagined Other kitabında; Fransız Oryantalizmi kavramının yeniden incelenmesi, araştırma kapsamının genişletilmesi, Fransız Oryantalizminin küresel riskleri ve maddi sonuçları olan bir kavram olarak devam eden evrimini ve önemini ortaya koymaktadır.

MacKenzie, (1995), Orientalism: History, Theory and the Arts kitabında, Oryantalizmin gerçek çeşitliliğini ve değişen karakterini çözme görevi üstlenmektedir. Bunu yaparken de Oryantalist sanat, tiyatro, müzik tasarımı ve mimarinin detaylı bir incelemesini de okuyucuya sunmaktadır.

Keser, (2020), İngiliz Sanatçı Frederick Goodall'un Eserlerinde Doğu Dünyası adlı Yüksek Lisans tezinde, Goodall'un Mısır temalı Oryantalist eserleri incelenirken Oryantalizm kavramı da hem politik hem de sanatsal anlamda irdelenmiştir. İngiltere ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkiler hem politik hem de sanatsal anlamda ele alınmış olup Goodall'un yaşadığı dönemin koşulları da aydınlatılmaya çalışılmıştır. Sanatçının günümüze ulaşan eserleri, konuları bağlamında incelenerek yorumlanmış olup Diğer Oryantalist sanatçılar arasındaki yerine ve önemine değinilmiştir.

Yılmaz, (2023), Oryantalizmle Empresyonizmin Buluşması: Pierre Auguste Renoir'ın Cezayir Resimleri adlı Yüksek Lisans tezinde, Renoir'ın Cezayir seyahatleri öncesinde, seyahatleri sırasında ve sonrasında yaptığı Oryantalist resimler ele alınmıştır. Renoir'ın oryantalizm içindeki yeri, diğer ressamlarla karşılaştırılmalı incelemesi, seyahatleri sonrası Oryantalist portrelerde kimleri model olarak kullandığı, empresyonist üslubuyla Oryantalist konuları kendine özgü şekilde nasıl buluşturduğunun belirlenmesi de bu tezde ele alınan hususlardandır.

Aslankılıç, (2023), Resimde Oryantalist Yaklaşımlar ve Mimari Gerçeklik: Kahire adlı Doktora tezinde, İslam mimarisinin oryantalist resimlerdeki rolü ele alınmış olup bu tezdeki odak noktayı ve coğrafi sınırı Kahire oluşturmuştur. Kent mimarisinin yüzyıllar içindeki dönüşümü, kültür ve sanat ortamı, Avrupalı ressamların Kahire'ye ilgisinin ardındaki sebepler ve resmettikleri bölgelerin tespiti bu tezde mevcuttur.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve çözümleme teknikleri verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Araştırmanın problemi ile ilgili verilerin toplanması için ilgili doküman incelemesi (literatür taraması) yapılmıştır. Araştırma konusunun seçilme nedeni, bu konuyla ilgili daha önce kapsamlı bir çalışmanın yer almamasıdır. Araştırılması planlanan konu ile ilgili bilgi içeren yazılı kaynakların analizini kapsamaktadır. Bu araştırmada ağırlıklı olarak betimsel araştırma niteliği kullanılmış olup yanı sıra tarama modelli araştırma modeli de uygulanmıştır. Bu kapsamda; Batılı Oryantalist ressamlardan bazıları seçilerek, yaşamları, sanat pratikleri ve Cezayir konulu eserleri, doküman analizi yöntemi ile sistematik bir şekilde incelenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 19. ve 20. yüzyıl Batı sanatında Oryantalist sanatın gelişimi ve bu süreçte Cezayir konulu eserler üreten Oryantalist ressamlar ile sanatsal yaklaşımları oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, 19. ve 20. yüzyılda Oryantalist üslupla eserler üreten Avrupalı ve Amerikalı ressamlardan seçilmiş olan sanatçılar ve yine onların Cezayir konulu eserlerinden örnekler oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Bu çalışma, 19. ve 20. yüzyıl Batı sanat ortamındaki gelişmeleri, bu gelişmelerin oryantalizme etkilerini, seçilen sanatçıların yaşam öykülerini, sanat anlayışlarını ve Cezayir konulu eserlerini incelemeye yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada; mevcut yazılı kitaplar, makaleler, tezler, ansiklopediler, belgeler, dergiler ve uluslararası veri tabanları gibi çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler kullanılmıştır. İncelenmiş olan dokümanların bir kısmı, çalışmanın İlgili Yayın ve Araştırmalar bölümünde yer almaktadır.

3.4. Verilerin Analizi

Bu çalışma, 19. ve 20. yüzyıl Batı sanat ortamında Oryantist üslupla eserler üreten sanatçılardan seçkilerle, onların sanat pratiklerinin eserleri üzerinden yorumlanmasını içermektedir. Araştırma, sınırlandırılan konu ve örneklemler doğrultusunda, seçilen

ressamların farklı akımlardan olmasına karşın hepsinin Oryantalist üslupla eserler üretmesi ve bu bakımdan eserlerindeki farklı ve ortak yönlerin eser analizi ile ortaya çıkarılmasını amaçlayan bir incelemeyi içermektedir.

Seçilen eserler biçimsel ve içeriksel olarak analiz edilmiş olup, sanatçıların eserlerindeki Oryantalist yaklaşım incelenmiştir. Bu incelemeler yapılırken sanatçıların içerisinde bulundukları dönem ve bu dönem içerisinde gelişen Oryantalizm akımının gelişim süreci de değerlendirilmiştir.

Betimsel içerik analiz yöntemi kullanılarak, eserlerin oluşturulma süreçlerinin yanında, sanatçıların yaşam öykülerine de yer verilmiştir. Ayrıca, sanatçıların eserlerinde değindikleri tema ve ilham kaynakları da detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Kavramsal çerçeve oluşturulurken, farklı alanlardan toplanan kaynaklar kullanılmıştır. Bu kapsamda; uluslararası akademik veri tabanları, sanat tarihi kaynakları, müzelerin web siteleri, sanatçılar adına kurulmuş web siteleri, makaleler, tezler, dergiler, sergi katalogları gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Eserlerin çözümlenmesinde, sanatçılarla ilgili doğrudan ve dolaylı alıntılar kullanılmıştır. Seçilen eserlerin analizi sırasında kaynak ve künye bilgileri değerlendirilmiş, doğrudan alıntılar ve referanslar belirtilerek çalışmanın geçerlik ve güvenirlik düzeyi artırılmıştır.

3.6. Araştırmacının Rolü

Araştırmacı, kuramsal çerçeve ve bulgular kısmında kişisel düşünceler ve yorumlarını uzak tutmaya, nesnel verileri objektif bir biçimde yansıtmaya özen göstermiştir. Oryantalizm konusuyla ilgili yazılmış olan kaynakların büyük bir çoğunluğu yabancı kaynak olduğundan birçok kaynaktan çeviriler yapmıştır. Ayrıca öncü sanatçılar haricindeki birçok sanatçı ve eserleri hakkında kaynak yetersizliği, veri toplama sürecini zorlaştırmış ve bundan dolayı çalışmanın daha uzun süreye yayılmasına neden olmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. Avrupalı Oryantalist Ressamlar ve Cezayir Konulu Eserleri

4.1.1. Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863)

Horace Vernet, Oryantalist üslupta eserler üreten Fransız bir ressamdır. Vernet, 30 Haziran 1789'da Fransa'daki Bastille Baskını'na birkaç gün kala, Fransa için bir dönüm noktasında, kimliğini ve bir sanatçı olarak pratiğini derinden şekillendirecek bir zamanda doğmuştur. Sanat dünyasının sembolik merkezi Louvre'da, devlet tarafından ailesine sağlanan konaklama yerinde doğdu. Zaman zaman dışarıdan biri, bir asker ya da resim yapan bir köylü olduğunu iddia etmeye çalışsa da Vernet, sanat dünyasının içinden gelen, sanatçı ve zanaatkârlardan oluşan bir hanedanın varisiydi. Babası Carle, çeşitli türlerde eser veren başarılı bir ressam ve baskı ustasıydı. Baba tarafından büyükbabası, Vernet altı aylıkken ölen, on sekizinci yüzyılın ünlü denizci ve manzara ressamı Joseph Vernet'ydi. Joseph'in babası Antoine Vernet'de bir ressamdı ve on yedinci yüzyılın sonlarında Provence'da dekoratif çalışmalar yapmıştı. Ailenin diğer tarafında, Vernet'nin anne tarafından büyükbabası gravürcü Jean-Michel Moreau'ydu. Vernet büyürken ailesinin ona sağladığı imkânlardan yararlanmıştır (Harkett ve Hornstein, 2017, s.5).

Vernet, hareketli bir dönemde yaşamış ve hayatın sert gerçekleriyle erken yaşta tanışmıştır. Konsolosluk ve İmparatorluğun görkemli zaferlerinin kahramanları onun tanıdık dostlarıydı; onların hayatlarının yavan tarafıyla tanışması, onu zaferlerle dolu bir seferin görkeminin altında yatan kan dökme ve sefalete karşı keskin bir şekilde canlı kılmıştır. Daha sonraki resimlerindeki gerçekliğin büyük bir kısmının kökeni, bir askerin hayatının acıklı olaylarına, hüzün sahnelerine erken yaşta aşina olmasından kaynaklanmaktadır (Rees, 2007, s.5).

Cezayir'in 1830'da ele geçirilmesi, Fransız yazar Charles Baudelarie (1821-1867) ve Fransız yazar Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) gibi isimlerin "mükemmel askeri ressam" olarak tanımladıkları Vernet'ye cazip gelmiştir. Şehrin ele geçirilmesinden kısa bir süre sonra, Temmuz Devrim'i Vernet'nin en büyük hamisi ve dostu olan Kral Louis-Philippe'i tahta geçirdi ve o da fethi, bir hanedan girişimi olarak sürdürdü. Temmuz Monarşisi sırasında Vernet, Kral'ın kişisel fonlarından finanse edilerek, fethin anısına yapılacak tablolar için malzeme toplamak üzere Cezayir'e gitmiştir. 1833 ile ölümü arasında Cezayir'e en az dokuz

kez seyahat eden sanatçı, Cezayir geleneklerini ve etnik kökenlerini gözlemlemenin yanı sıra askeri eylemlerin topografik ortamlarını da belge niteliğinde kaydetmiştir (Watts ve Guyon, 2014, s.169).

Koloni, Vernet'nin kendi deyimiyle "çuvalını sanatsal hazineyle doldurmasını" sağladı. Bu sadece insanları ve yerleri kâğıda kaydetmek anlamına gelmiyordu, aynı zamanda eleştirmen Olivier Merson'a (1846- 1920) göre:

> "Bir anlamda beyninde figürlerin, manzara desenlerinin, yerel hayvanların, ülkelerin, sayısız kılık kıyafet, fizyonomi, tip ve ırk çeşitliliğiyle nüfusların fotoğraflarını çekiyordu. […] Tüm benzerlikleri, geniş çizgileriyle ve ayrıntılarıyla, şekilleriyle ve renkleriyle korudu; ve zihninin bölmelerine bir kez yerleştirdiği her şey, ilk izlenimin tazeliğini sonsuza dek korudu" (Sessions, 2020, s.158).

Vernet'nin Kuzey Afrika'daki Fransız kolonizasyonuyla kişisel özdeşleşmesi derinlere uzanıyordu: eşi Louise'in isteklerine rağmen, 1833'te orada toprak satın alarak fethe desteğini erken göstermiştir. Aynı yıl Villa Medici'deki bir odanın tamamını ilk seyahatinden getirdiği Tunus çinileriyle dekore etmiştir. Vernet, halkın tüketimi için kıyafet sunumunu dikkatle hazırlamaya yönelik daha önceki ilgisine uygun olarak, seyahatleri sırasında ve hatta Fransa'ya döndüğünde Cezayir kıyafetleri giymesiyle de tanınıyordu. Vernet, 1845'teki ziyaretleri sırasında konuk Arap şeflerini atölyesinde ağırlamasıyla ünlüydü ve bu toplantı basında yer almıştır. Sanatçının Cezayir'e sık sık gidip gelmesi 19. yüzyıl gazeteleri tarafından iyi bir şekilde duyurulmuş, bu da Vernet'nin Cezayir'le ilgili eserlerinin otantik olduğu ve ayrıcalıklı bilgi ve görgü tanıklığı deneyimine dayandığı fikrinin yaygınlaşmasına yardımcı olmuştur. Vernet'nin resimlerinin sadık belgeler olduğuna dair bu anlayış, askeri resimlerinin alımlanmasını da şekillendirmiştir, zira sanatçı sivil statüsüne rağmen bir ordu mensubu kişiliği geliştirmiştir (Harkett ve Hornstein, 2017, s.13).

Vernet, 1839-40 yıllarında Orta Doğu'da altı ay süren ve çok ses getiren bir yolculuk yapmıştır. Özünde göçebe olan sanatçı, hem yazışmalarında hem de otoportrelerinde kendisini, ziyaret ettiği Doğu topraklarının bir uzmanı olarak tanıttı. Vernet, 1833'te Cezayir'e yaptığı ilk yolculuktan heyecan duymuştu. O zaman savaş bakanı olan General Athalin'e şöyle yazmıştır:

> "O kadar çok yeni ve güzel şey gördüm ki kafam patlayacak sandım."

Vernet, Fransız cesaretini kutlayan üç konu hakkındaki fikirlerini açıklayabildiği için bu ilk yolculuk verimli geçmişti. Bunlardan biri, Louis Philippe tarafından Tuileries Sarayı'ndaki Salle du Conseil d'Etat için sipariş edilen 27 Mart 1832 tarihli "Bône'un Yakalanması" eseridir **(Şekil 1)** (1835, Musèe National du Château de Versailles). Vernet'nin Cezayir konulu bu ilk savaş resmi; arka plandaki cami, egzotik palmiye ağacı gibi unsurları da içerisinde barındırarak Oryantalist üslupta bir eser niteliğini de beraberinde taşımaktadır (Watts ve Guyon, 2014, s.170).



Şekil 1. Horace Vernet, Bône'un Yakalanması, 1835, tuval üzerine yağlıboya, Palace of Versailles, Versailles.

Vernet'nin Fransız hükûmetiyle olan yakın bağı onun Cezayir'e ilk ziyaretini kolaylaştırdı, zira tartışmalı bölge sivillerin yanlarında bir silah olmadan seyahat etmeleri için tehlikeliydi. Vernet hükûmet destekli seyahatlerinde askeri resimler haricinde tür ve dini konulu resimler de yapmıştır. Cezayir'de geçirdiği zamana dayanan savaş resmi harici yaptığı ilk büyük resmi; resmi bir tablo değil, XII. Pembroke Kont'u için yaptığı bir tür resmiydi: "Kamplarında Hikâye Dinleyen Araplar" (1833) (Harkett ve Hornstein, 2017, s.12).

Bu resim **(Şekil 2**), Vernet tarafından Cezayir'e yaptığı ilk ziyaretten hemen sonra Roma'da resmedilmiştir. Sanatçı'nın Paris Salonu'nda ve başka yerlerde sergilediği, Ortadoğu, Asya ve Kuzey Afrika yaşamının gerçek veya hayali yönlerini tasvir eden birçok resimden biridir. XII. Pembroke Kont'u için oluşturulan kompozisyonda sağ ön plandaki figüre bakıldığında masalcı gri ve çizgili bir burnouse (Kuzey Afrika'daki Arap ve Berberi erkekler tarafından giyilen uzun bir kıyafet) giydiği anlaşılmaktadır. Kompozisyon, Delacroix'nın 1834 Paris Salonu'nda sergilenen ünlü tablosu "Cezayirli Kadınlar" (**Şekil: 8)** ile paralellikler taşımaktadır.



Şekil 2. Horace Vernet, Kamplarında Hikâye Dinleyen Araplar, 1833, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 136,5 cm, Musèe Condè, Chantilly.

Cezayir'deki dramatik savaş olayları birçok ressam gibi Vernet'yi de etkilemiştir. Kuzey Afrika'nın fethi, Kral I. Louis Philippe tarafından kullanılan önde gelen propaganda motiflerinden biri haline gelmiştir. Hükümdar, Versay'da sergilenmek üzere Fransız tarihinden bir dizi savaş sahnesi üretmeleri için ünlü sanatçılarla anlaşmıştır. Afrika'daki mücadelelerin resimleri Konstantin Odası'nı süslemiştir. Bunlar, Cezayir'i 1833, 1837 ve daha sonra 1850'lerde ziyaret eden Vernet tarafından yapılmıştır (Lemaire, 2008, s.156).

Direnişi kıran Cezayir seferindeki önemli bir an, Prens d'Aumale'nin Fransızların şiddetli rakibi Abdülkadir'i yakalamasıyla geldi. Bu olay Vernet tarafından yirmi metreden

büyük devasa bir tuvalde tasvir edilmiştir. Cezayir fethine ait savaş sahneleri 20. Yüzyılın başlarında Fransız ressamların (Denis Auguste Raffet, Hippolyte Bellangé, Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, Alphonse Chigot, Jules Monge, Édouard Detaille) eserlerinde de yer almıştır (Thornton, 1994, s.55).

1838'de Louis-Philippe'nin, Vernet'den Versay Tarih Müzesi için istediği Cezayir Seferi'nin başlıca zaferlerine adanmış resimlerden birisi "Konstantin'in Yakalanması" (**Şekil: 3**) adlı eserdir. Vernet'nin üç farklı karede betimlediği Konstantin Kuşatması eserleri, Fransız ordusunun ilerleyişini takip etmektedir. 10 Ekim 1837'de Fransız ordusu şehre çok yaklaşmıştı. Ancak Cezayir direniş ordusu düşmanı Coudiat-Ati mezarlığının tepelerinden geri püskürtmüştür. Resmin ön planındaki açık mezarlar bu mezarlığı belirtmek için yapılmıştır. 13 Ekim sabahı, şehrin eteklerinde, Fransız ordusu hareket etmeye başladı ve gün boyunca surlar ele geçirilerek ordu Konstantin'e girmiştir. Gürültü ve öfkenin hâkim olduğu eserde çatışma, bir savaş sahnesinde olması gereken öğelerin birçoğunu içerisinde barındırıyor. Figürlerin yoğun bir şekilde yan yana getirilmesi, sahnelerin çoğaltılması ve kurbanların tasviri, askeri liderleri ve Afrika ordusunu ön plana çıkaran Cezayir destanının jestini sabitlerken dramatik bir gerilim yaratmaya katkıda bulunuyor. Aynı sahnenin (farklı resimlerde, ancak bazen aynı eser içinde) tekrar tekrar kullanıldığını göreceğiz: Kolu açık, kılıcını, şapkasını veya bayrağını sallayan bir subay, vücudu savaşa doğru uzanmış ancak başı adamlarına dönük, onları harekete geçmeye teşvik ediyor gibi görünüyor. Bu, kahramanlığı temsil eden basmakalıp bir pozdur: İlk olarak Gros tarafından Arcole Köprüsü'nde Bonaparte'ı tasvir ederken kullanılmış, ardından İtalyan seferinin tüm ikonografisinde kullanılmıştır; ardından Üç Şanlı Gün'ün çeşitli temsillerinde birçok kez tekrarlanmıştır. Vernet'nin resimlerinde bunu bulmak, savaşların temsilinde bir klasik haline gelen bu sahnenin başarısını açıkça göstermektedir. Ayrıca çağdaşlarının bu resimlerle Napolyon destanının veya hatta Temmuz 1830'daki halkın zaferinin temsilleri arasında bağlantı kurmasına olanak sağlamıştır (Histoire-image.org).



Şekil 3. Horace Vernet, Konstantin Kuşatması, 1838, tuval üzerine yağlıboya, 512 x 518 cm, Musée de l'Histoire de France, Versailles.

Vernet'nin "Habra Muharebesi, Cezayir" eseri (**Şekil: 4**) kaosu ustalıkla düzenleyen bir resimdir. Kompozisyon, ön planda ani çatışmaların yaşandığı karmaşık bir figür ve manzara düzenlemesidir. Vernet'nin renk kullanımı adeta eserde dramatik bir hava yaratmaya hizmet etmektedir. Fransız üniformalarının parlak kırmızı ve mavileri, Cezayirli savaşçıların daha topraksı tonlarıyla tezat oluşturarak çatışmayı vurgulayan görsel bir ikilik yaratır. Fırça darbeleri gevşek ve enerjiktir, bu da bir hareket ve yakınlık hissi verir. Ancak, daha geniş tarihsel bağlama bakarsak, resmin aynı zamanda sömürge gücünün bir sembolü olarak da işlev gördüğünü görebiliriz. Fransızlar örgütlü ve kararlı olarak tasvir edilirken, Cezayirliler daha kaotik ve daha az disiplinli bir güç olarak görünür. Bu karşıtlık, sömürge sanatında yaygın bir klişe olan Avrupa üstünlüğü anlatısını güçlendirir. Sonuç olarak, resmin dinamik

kompozisyonu ve zıt renkleri gibi biçimsel nitelikleri yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda daha geniş bir güç ve temsil söylemi içinde işlev görür.



Şekil 4. Horace Vernet, Habra Muharebesi, Cezayir, 1835, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Histoire de France, Versailles.

Smala Muharebesi (Şekil: 5), 1843 yılında Cezayir'in Fransızlar tarafından fethi sırasında Fransa ile Cezayirli direnişçiler arasında gerçekleşmiştir. Aumale dükü Henri d'Orléans liderliğindeki Fransızlar, 16 Mayıs 1843'te, El-Kadir'in baskın seferinde bulunmadığı bir sırada, Cezayir direniş lideri Abdülkadir'in kampına (smala veya zmelah olarak bilinir) baskın düzenledi. 500 Fransız süvarisi, kamp savunucularını şaşırttı ve tek bir yaylım ateşi açtıktan sonra dağıldılar. El-Kadir'in 30.000 kişilik kamp nüfusundan 3000'den fazla takipçisi, sonrasında 2500 kişi daha, savaş sandığı ve bir kütüphane de dâhil olmak üzere birçok eşyası ele geçirilmiştir (Web Gallery of Art).



Şekil 5. Horace Vernet, Abdel Kader'in Smalah'ının Ele Geçirilmesi, 1845, tuval üzerine yağlıboya, Musée National du Château, Versailles.

4.1.2. Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875)

Camille Corot, 17 Temmuz 1796 yılında Paris'te kumaş ticareti ile uğraşan zengin bir çiftin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Corot'nun çocukluk yılları resim sanatından uzak geçti. Resme karşı ilgisi yoktu ve her ne kadar çeşitli karalamalar yapsa da yeteneği henüz fark edilmemişti. Daha çok aile şirketinde kumaşlarla uğraşıyor ve ailesi onu ticari kariyer için hazırlıyordu. Corot'nun babası, onun resim yapmak yerine aile şirketine devam etmesini istiyordu. Zamanla Corot'nun kırlarda yapmış olduğu geziler neticesinde sanatsal yeteneği ortaya çıkmıştır (Arte, 2020, s.217).

Corot, resim hayatına 19 yaşında başladı. 1817 yılında 21 yaşındayken Paris yakınlarında Ville d'Avray'da bir kır evine taşındılar. Corot, bu evin çatı katını atölyeye çevirip bu bölgeyi birçok kez resmetmiştir. Yirmili yaşların ortalarında artık Corot, ailesinin

kendisine çizmiş olduğu ticari kariyeri reddederek resim sanatına yoğunlaşma kararı aldı. Ailesi de Corot'nun kararına saygı duydu ve babası ona sanatsal ihtiyaçları için ödenek ayırdı (Arte, 2020, 218-219).

Şehirli bir genç olan Corot'nun içinde hep bir manzara resmi çizme hayali vardı. Yirmi altı yaşına kadar resim yapma hevesi içinde kalan Corot, babasının da desteğiyle Fransız manzara ressamı Achille Etna Michallon (1796-1822) ile Fransız manzara ressamı Jean-Victor Bertin'den (1767-1842) resim dersleri almaya başlamıştır (Eroğlu, 2023, s.40). İlk öğretmeni Michallon'du ve onun eğitimi altında doğadan gerçekçi ve özgün çalışmalar yapmaya başladı. Bir sonraki öğretmeni Bertin'di ve ondan özenli yapı, doğru çizim ve ışığın belirgin etkilerine vurgu yapan klasik manzara sanatını öğrendi (Sterling, 1966, s.45).

Corot, 1825 yılında İtalya'ya gitmiştir. Orada birçok ressamla tanışan Corot, üç yıl boyunca Roma çevresinde ve Orta İtalya'da çalıştı. Büyük özgünlüğünü ortaya koyan çok sayıda çalışma yaptı. Bunların çoğu başyapıt olarak kabul edilse de Corot'nun kendisi, zamanının akademik kavramlarından etkilenerek bunları resmî manzara kompozisyonlarına dönüştürülecek malzemeler olarak görmüştür. Bu türden birkaç gelenekçi manzara 1827 ve 1831 Salonlarına gönderildiğinde ilgi çekti ve 1833 Salonu'nda bir madalya kazandı. İtalya'ya 1834'te ikinci ve 1843'te üçüncü kez gezi yapan Corot; Ayrıca İngiltere, Hollanda ve İsviçre'ye de giderek çok sayıda manzara resmi yapmıştır. Ancak çoğunlukla Fransa taşralarında seyahat etti, ailesinin Paris yakınlarındaki Ville d' Avray'deki evine, kuzey kasabalarına ve Fontainebleau'ya tekrar tekrar ziyaretlerde bulundu (Sterling, 1966, s.45).

Corot, kendisini Romantik bir ressam olarak görmezdi. Sanatsal bağlılığı her zaman ilk etapta 17. ve 18. yüzyıllardaki Neoklasik tarzdaki ressamlar olmuştur. Bununla birlikte, 19. yüzyılın başlarında İngiliz Romantik manzara ressamı Richard Parkes Bonington (1802-1828) ve İngiliz Romantik manzara ressamı John Constable (1776-1837) gibi sanatçılara ilgi duymuştur. Onların; gördüklerini resmetmeye kararlı olan ve manzaralarını stüdyoda ustaca düzenlemek yerine, genellikle yerinde resmeden sanatçılar tarafından yapılan daha gerçekçi, doğal manzara tarzına da hayranlık duymuştur (Murray, 2013, s.219).

Corot, manzara resmi ekolünün lideri olarak kabul görmüş ve ölümünden önce uzun yıllar boyunca, ünlü olmuş ya da olacak birçok ressam üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Corot, uzun bir süre boyunca sadece sanatçılar ve az sayıda yüksek eğitimli amatör ve tüccar tarafından bilinen bir ressamken zaman geçtikçe eserleri Fransa'da olduğu kadar

İngiltere, İskoçya, ve Amerika'da da en popüler olan ressamlardan biri haline gelmiştir (Freitag, 2013, s.182).

Jean-François Millet (1814-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) ve Díaz (1807-1876); Fontainebleau Ormanı'nın sınırlarında, Paris'e birkaç saatlik tren yolculuğu mesafesinde küçük bir köy olan Barbizon'da yaşamış, Corot ve Daubigny (1817-1878) ile birlikte bu ressamlar zamanla Barbizon ekolünün ustaları olarak anılmaya başlanmışlardır. Tüm bu ressamların sanatı neredeyse birbirine yakındır ve Fransızların gurur duydukları bir sanatçı zümresi oluşturur. Bu ressamların etkisi sanat dünyasının her alanında kendini göstermiştir ve Amerika da Avrupa ile birlikte bu büyük sanatçılar için övgü dolu sözler söylemiştir. Fransa bu ressamların eserleriyle şiirsel manzara sanatının öncülüğünü yaptığına inanmıştır ve genç sanatçıların birçoğu Barbizon ekolünün geliştirdiği yolları takip etmiştir (Freitag, 2013, s.182).

Yaklaşık 1850'den itibaren Corot'nun üslubu, genellikle Romantizmden giderek daha açık ifadeli realizme doğru ilerleyen çoğu manzara ressamının aksine, klasik bir yapıdan daha lirik bir yoruma doğru aşamalı olarak evrilmiştir. Bu zamana kadar doğrudan doğadan yaptığı oldukça kesin çalışmalarına bağlı olmasına rağmen, son yirmi yılında bir yerin görünümüne ilişkin gerçekçi tarzı terk ederek, şiirsel ve edebi bir etki veren hayali, oldukça belirsiz motifleri kullanmaya başlamıştır (Sterling, 1996, s.46).

Corot'nun "Cezayirli" adlı eserine **(Şekil: 6**) baktığımızda adeta şiirsel bir ifadeye ulaşmış bir biçim anlayışı hissetmekteyiz. Gerçekçilik ile Romantik üslubun bir tür sentezleşmiş halini bizlere sunmaktadır. Corot, birçok Oryantalist ressamın görüneni olduğu gibi bir tür belge niteliğinde sunmasının ötesinde eserlerinde rüya gibi bir atmosfer oluşturarak izleyiciye şiirsel bir ifadeci anlayışa ulaşmış kompozisyonlar sunmaktadır.



Şekil 6. Jean-Baptiste Camille Corot, Cezayirli, 1871-1873, panel üzerine yağlıboya, 41 x 60 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Corot'nun "Cezayirli Kadın" adlı eserine (**Şekil: 7**) baktığımızda, yumuşak fırça darbeleri ve soğuk renklerin kullanıldığını görmekteyiz. Bu biçimsel yaklaşım figüre neredeyse rüya gibi bir nitelik kazandırmaktadır. Eserdeki ışık, narin kumaşı ve kadının dingin ifadesini vurgulayarak öznenin üzerinden süzülüyor gibi görünmektedir. Corot'nun biçimsel yaklaşımı burada Gerçekçilik ve Romantik bir duyarlılığı dengelemektedir. Kompozisyon, merkezi figürü ve dağınık arka planıyla dikkatimizi kadının yüzüne ve giysilerinin dokularına odaklamaktadır. Işık ve gölgenin incelikli kullanımı derinlik katıyor, ancak aynı zamanda kesin ayrıntıları bulanıklaştırarak basit temsilin ötesine geçen bir okumayı davet etmektedir. Bu estetik, o dönemde yaygın olan egzotik ve pitoresk olana yönelik daha geniş bir ilgiyle uyumludur, ayrıca yabancı yerlerin ve insanların özünü keşfetmeye ve yakalamaya yönelik kültürel bir arzuyu da yansıtır. Ancak Corot'nun çalışmaları ışık, doku ve duygusal rezonansın karşılıklı etkileşimine odaklanarak salt oryantalizmin önüne geçmektedir. Resim izleyicileri

kadının hikâyesi ve onunla karşılaşmamızı şekillendiren sanatsal seçimler üzerine düşünmeye bırakan bir biçim ve duygu çalışması haline gelmektedir.



Şekil 7. Jean Baptiste Camille Corot, Cezayirli Kadın, 1873, tuval üzerine yağlıboya.

4.1.3. Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863)

Eugène Delacroix, 19. yüzyıl Romantizm sanat akımında oldukça etkiliydi ve birçok sanat tarihçisi tarafından Romantik ressamların en önemlisi olarak kabul edilir (Delacroix ve Russell, 2016, s.13).

Delacroix, 26 Nisan 1798'de Paris yakınlarında Charenton-Saint Maurice'de doğdu. Fransız Devrimi'ne katılmış ve bir ara Dışişleri Bakanlığı yapmış olan Charles Constant Delacroix'nın oğludur. Delacroix, 1816'da Fransız ressam Pierre-Narcisse Guérin'in (1774-1833) atölyesine girmiş, o dönemde henüz yeni gelişim gösteren Romantik anlayışa bağlı sanatçıların da bulunduğu bu atölyede Romantik akımın öncülerinden olan Fransız ressam Théodore Géricault'nun (1791-1824) öğrencisi olmuştur. Delacroix, Louvre Müzesi'ndeki eski ustaların, özellikle de Hollandalı Barok ressam Peter Paul Rubens (1577-1640) ve Venedikli Maniyerist ressam Paolo Veronese'nin (1528-1588) yapıtlarını kopya etmiş,

müzedeki yapıtlarla Venedik Okulu'nu tanımıştır. İngiliz ressam Richard Parkes Bonington (1802-1828) ile arkadaş olan Delacroix, onun sayesinde İngiliz renkçiliği, özellikle suluboya resim anlayışıyla tanışmıştır (Tükel, 1997, s. 438).

1832'de Delacroix, Fransa'nın Cezayir'i almasının ardından Fas'a giden diplomatik bir misyonunun parçası olarak Kuzey Afrika ve İspanya'ya seyahat etmiştir. Bu seyahatler ona sanatsal ilham bulmasında ve Paris'in boğucu ortamından kaçması için fırsat sunmuştur. Delacroix, yeni bir enerji ve sanat yaratacağı konular bulmak için kendisini sosyal ve fiziksel olarak daha ilkel bir ortama sokmak istemiştir. Fas'taki deneyimleri neticesinde 100'den fazla eser üreten sanatçı, sanatta Oryantalizm adı verilen bir akımı da ilerletmiştir (Alston, 2014, s.10).

Delacroix, 1832 yılında Fas'a Fransız diplomat Comte de Mornay'in davetlisi olarak gitmiştir. Fransızlar 1830'da Cezayir'i ele geçirmişlerdi ve Cezayir'in komşusu, o sırada Sultan Müley-abd-el-Rahman tarafından yönetilen Fas ile dostane ilişkiler kurmak istiyorlardı. Fas'a yaptığı altı aylık yolculuk, sanatçının gelişimi açısından çok önemli bir aşama olacaktı. Fransa'ya sekiz çizim albümü ve açıklamalı eskizlerle döndü. Gösterişli, doğulu ve egzotik konuların ressamı olarak kendini kanıtlamış olan Delacroix, yine de klasik ilham kaynaklarına bağlılığını göstermeye hevesliydi. Fas'a yaptığı yolculuk, renk ve ışığın yeni, canlı etkileriyle ilk elden karşılaşmasını sağladı. Aynı zamanda, yerel insanların örtülerinde, pozlarında ve hatlarında fark ettiği antik sadeliğe olan sevgisini de pekiştirmiştir (Donnachie ve Lavin, 2004, s.369).

Kuzey Afrika seyahatlerinin sonuna doğru, 25-28 Haziran 1832 tarihleri arasında Delacroix, Cezayir'de birkaç gün geçirdi ve bu süre zarfında hareme erişim sağlayarak gelecekteki tablosunun eskizlerini yaptı. Yolculuğu boyunca Delacroix, kadınların bulunduğu bir Müslüman evini ziyaret edememişti ve Cezayir'de bunu gerçekleştirme fırsatı yakalamıştır. Bir Hristiyan erkeğin hareme girmesine izin vermek Müslüman yasalarına aykırı olduğundan bu kısmın anlatımları bir şekilde ihtilaflı kalmıştır (Boime, 2004, s.360).

Delacroix'nın hareme girişine dair kanıtlar dolaylıdır ve çoğunlukla Cezayir Liman İdaresi için çalışan ve Delacroix'nın harem ziyaretini kolaylaştırmasıyla övünen inşaat mühendisi Victor Poirel'in tanıklığına dayanmaktadır. Delacroix'nın yakın arkadaşı ve eski bir Cezayir sakini olan ve Nancy'deki Musèe Lorrain'in küratörü olarak görev yapan Charles Cournault, kendisinin emrinde çalışan bir kâtip ve icra memuru olan Poirel'den büyük bir

baskı sonucu Delacroix'nın, haremine gizlice girmesine izin vermeyi kabul ettiğini öğrendiğini iddia etmiştir (Boime, 2004, s. 360-361).

Kuzey Afrika kültürünün insanları ve giysileri Delacroix'nın büyük ilgisini çekmiş ve yaşamı boyunca resimlerinde etkili bir rol oynamaya devam etmiştir. "Cezayirli Kadınlar Dairelerinde" eseri, Delacroix'nın Kuzey Afrika'da bulunduğu dönemde, 1834 yılında tamamlanmıştır. Resim şu anda Musèe du Louvre'da sergilenmektedir (Alston, 2014, s.10).

Daha sonraki Empresyonist, Post-Empresyonist ve hatta Modernist ressamlar bu eserden çok ilham aldılar. Örneğin Pablo Picasso bu tema üzerine 15 kadar varyasyon üretmiştir. Hatta bu resim onun çok sevilen "Avignonlu Kızlar" eserine ilham kaynağı olmuştur (Alston, 2014, s.10).

Son yıllarda, "Cezayirli Kadınlar Dairelerinde" eserinin (**Şekil: 8**) neredeyse 200 yıl önce Cezayir hareminin nasıl göründüğünden oldukça farklı olduğu belirtilmiştir. Delacroix, kadınları zengin kumaşlar arasında lüks ve tembel tembel uzanırken resmetmiştir; oysa gerçekte çocuklar ve çok daha fazla hareketlilik sahnede yer alırdı. Görünüşe göre Delacroix, Doğu ve egzotik "bilinmeyen" ile ilgili Avrupalı duyarlılıklara hitap etmek amacıyla sahneyi romantikleştirmiştir (Alston, 2014, s.10).

Delacroix'nın bu eseri, Renoir'dan Matisse'e kadar pek çok sanatçıyı etkiledi. Doğu izlenimleri, yüksek renklilik ve Delacroix'nın kahverengimsi tonları parlatma biçimi onları etkilemiştir. Işığın kullanımı, odaya dolan ışığın çeşitli nesnelerin farklı doku yüzeylerini yüksek oranda aydınlattığı, gölgedeki alanların ise daha derin ve yoğun bir renkliliğe sahip olduğu ve gölge ile ışık arasındaki derecelendirme, atmosferde çok zengin malzeme çeşitliliği ile çok çeşitli renk ve yanılsamalar sonraki kuşak sanatçıları etkilemiştir (Suckale, 2002, s.433).

"Cezayirli Kadınlar Dairelerinde" 1834 Salonu'nda sergilendiğinde; yumuşak erotik atmosferi, sıcak bir şekilde parlayan renkleri ve anlamlı bir şekilde sakin tasarımı, hem halk hem de eleştirmenler tarafından coşkuyla karşılandı. Fransız yazar Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) şöyle diyordu:

"Zarifliği, gölge ve ışık oyunlarıyla bu resim Venedik'in en iyi eserlerine eşittir."

Delacroix'nın eski rakibi Fransız ressam Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) bile teslim olmak zorunda kaldı ve şöyle dedi:

"Bu eserde figürlerde, örtülerde ve nesnelerde öyle bir ışık dağılımı ve uyumlu bir ton seçimi var ki, sanatçının başka niteliklerini de kabul etmeliyiz."

Yıllar sonra, 1846 Salon için yazdığı bir makalede Fransız şair, deneme yazarı ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire (1821-1867) şu yorumu yapmıştır:

"Aynı melankoli, Delacroix'nın en büyüleyici ve gösterişli tablosu olan Cezayirli Kadınlar'da da kendini gösterir. Huzur ve sessizlikle dolup taşan, görkemli kumaşlar ve süslü ıvır zıvırlara dolu bir iç mekânın bu değerli şiiri, bizi keşfedilmemiş bölgelere doğru götüren şüpheli bir şöhretin baş döndürücü parfümünü yayar." (Gramercy Books, 1995, s.25).

Kuzey Afrika'ya yaptığı yolculuk Delacroix'ya yaşamı boyunca geliştirip detaylandıracağı bir tema repertuarı sağlamıştır (Boime, 2004, s.360).

Delacroix, 1833'te Salon'da Yahudi Ailesi, Fas Kostümleri adlı bir suluboya sergisi düzenledi. Bu sergi, seyahatlerinin sonuçlarının ilk halka açık sergisiydi ve Fas'taki Yahudi topluluğuyla karşılaşmasının önemini doğruluyordu. Delacroix; bir sonraki Salon'da, üç oturan kadını ve siyah hizmetçilerini bir haremin içinde tasvir eden "Cezayirli Kadınlar Dairelerinde" adlı eseriyle Oryantalist bir ressam olarak iz bırakmıştır (Boime, 2004, s.360).

Delacroix'nın "Cezayirli Kadınlar Dairelerinde" eserinde ev içi huzur ve inziva sahnesinin Cezayirli kadınların dairelerinin özel bir alanında tasvir edilerek sağlandığını görmekteyiz. Desenli tekstil ürünlerinin ve karmaşık detayların bulunduğu odada üç kadın ve bir hizmetçi, zengin ve ayrıntılı bir ifadesel biçimle betimlenmiştir.

Eserin etkileyici biçimi, bir eylemle canlandırılmış bir tarih resmini çağrıştırıyor olsa da, başlığı (ve dolayısıyla konusu) bir tür sahnesidir. Bununla birlikte, bu özel Doğu sahnesi tüm pitoresklikten kaçınır. Delacroix, Salon programının girişinde, sanki konusunun ima ettiği egzotizmi reddediyormuş gibi kültürel mesafeyi en aza indirmeye çalışıyormuşçasına "Harem" yerine Batılı "Apartman" kelimesini kullanmaya özen göstermiştir. (Fabre vd., 2018, s.79).

Cezayirli Kadınlar'ı ilk bakışta sadece bir tür çalışması gibi görünse de, içinde genelleyici izler bulunabilir. Tür çalışması ile genelleyici izler arasındaki karşıtlık, tür sahneleri ile tarih resmi arasındaki gerilimi ifade eder. Delacroix, bunun farkındaydı; aslında, Doğu deneyimine bu gerilim hakim olmuş gibi görünmektedir (Fabre vd., 2018, s.79).



Şekil 8. Eugène Delacroix, Cezayirli Kadınlar Dairelerinde, 1834, cam üzerine yağlıboya, 180 x 229 cm, Musèe du Louvre, Paris.

Arkadaşı Pierret'ye yazdığı 1832 tarihli bir mektupta şöyle diyordu: "Dostum, Konsüller-Katolar-Brütüsler gibi figürleri güneşin altında yatarken, sokaklarda yürürken, eski ayakkabıları tamir ederken görmenin nasıl bir şey olduğunu hayal et." Ressam böylece Mağrib'e gözleri batı kültürüyle dolu olarak ve Cezayir ile Fas'ta aradığı "yaşayan antikliği" bulduğuna inanarak geldi (Fabre vd., 2018, s.79).

Her yerde Catos'ları, Brütüs'leri, Çiçerolar'ı gördü ama onları güneşin altında ayaklık ederken ya da ayakkabı tamir ederken buldu. Zamanın Yunanlılara ve Romalılara bahşettiği kahramanlıktan çok uzaktaydılar. "Düşünsene dostum, ne olurdu" cümlesi şaşkınlığını ve bir tür hayranlığını ifade eder. Delacroix devam etti: "Eğer resim okulu, İlham perilerinin çocuklarına Priam ve Atreus ailesini konu olarak önermekte ısrar ederse, ben ikna oldum ve siz de aynı fikirde olacaksınız ki, Roma'nın klasik topraklarını daha fazla yıpratmaktansa, Berberi Sahili'ne giden ilk gemiye tayfa olarak gönderilmeleri çok daha iyi olacaktır" (Fabre vd., 2018, s.79).

Delacroix, Doğu'dan esinlendiği tuvallerde, gerçek resmi oluşturan ideali yeniden tesis etmek için pitoreskten, çekici betimlemenin yüzeyselliğinden kaçmak istemiştir. Güneşin altında yatan Catos'u çağrıştırdığında, bu ifade dikkate alınmalıdır. Bir eserin büyüklüğü

yalnızca konusunun asaletiyle değil, bu konunun işlenişindeki asaletle de ölçülür. Delacroix, tarihsel konunun özü olan kronolojik mesafeye coğrafi mesafeyi de eklemiştir. Onun için "görülen şey" birçok benzer sanatçının yaptığı gibi gerçekçi bir temsil biçiminde değil, belleğin idealize edici çalışmasına dayanan şiirsel bir yeniden kompozisyonla doruğa ulaşır (Fabre vd., 2018, s.79).

Delacroix, Oryantalist gelenek çerçevesinde çalışmalar yaparken belirgin duyarlılıkları, yani Kuzey Afrikalıların ilkelliğine olan hayranlığı, bilinçli veya bilinçsiz olarak çalışmalarına nüfuz etmiştir. Ayrıca Delacroix; Kuzey Afrika'yı sanatsal olarak benimsemesine rağmen dünyanın bu bölgesindeki ülkelerin ciddi bir sosyal ve siyasi reforma ihtiyaç duyduğuna inandığını belirtmiştir. Kuzey Afrika'da yaşayan insanların baskı altında olduğunu ve Avrupalılar ile Amerikalıların kabul ettiği bazı temel insan haklarından yoksun olduğunu düşünüyordu. İslam dininin katı kuralları nedeniyle Delacroix, başta kadınlar olmak üzere konularını gözlemlemek için alışılmadık yollar bulmak zorunda kalmıştır (Alston, 2014, s.10).

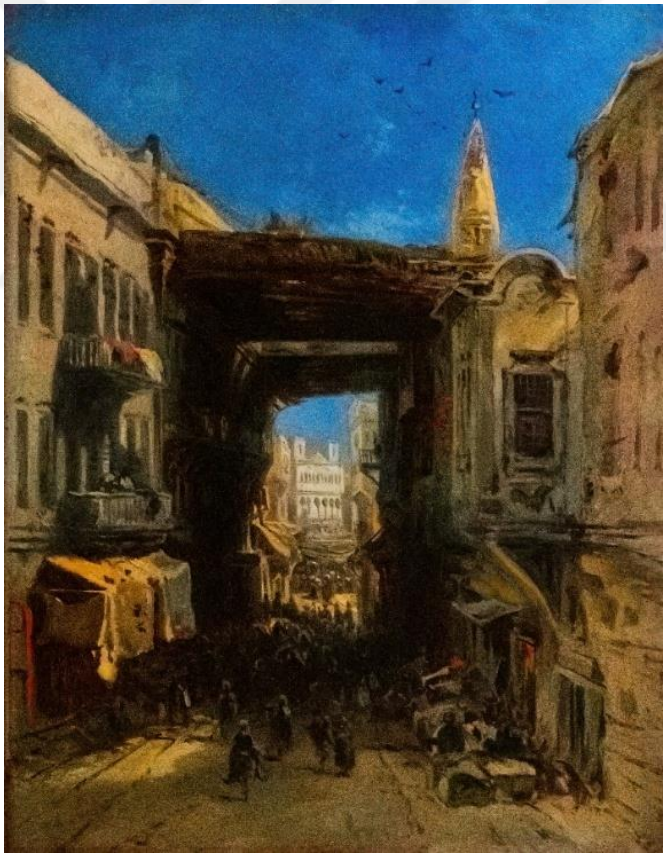
4.1.4. Eugène Louis Gabriel Isabey (1803-1886)

Eugène Louis Gabriel Isabey, 1803'te Paris'te doğdu, 1886'da Paris yakınlarındaki Lagny'de ölmüştür. Isabey'in babası ünlü minyatürcü Jean Baptiste Isabey'dir. Genç Isabey, başlangıçta denizci olmak istiyordu, ancak Le Havre'de denizle ilgili bazı resimler yaptıktan sonra kaderinde sanatçı olmak olduğunu anladı. İlk kez 1824 yılında Salon'da parlak bir başarı göstererek birinci sınıf madalya aldı. Louis Philippe döneminin resmî ressamlarından biri oldu ve "Napolyon'un Küllerinin Geri Getirilmesi" ile "Qucen Victoria'nın Fransa Gezisi" gibi tarihi ve diplomatik olayları resimlerinde tasvir etmiştir. Geçmişin günlük yaşamından sahnelerde, renk kullanımında Delacroix'nın etkisini gösteren Romantik ressamların en iyilerinden biri oldu. Manzara ve deniz resimlerinde Bonington'dan çok şey almış, onun etkisini Boudin ve Jongkind'e aktarmıştır (Charles ve Salinger, 1966, s.34).

1831'de Salon'da Tür resimleri ve Normandiya manzaralarıyla bir kez daha sahneye çıktı. 1832'de Légion d'Honneur Şövalyesi yapıldı ve 21 Ocak 1852'de Croix d'Officier ile ödüllendirildi. Son olarak 1855 Exposition Universelle'de birincilik alan Isabey, 1878'e kadar Paris sergilerine katılmaya devam etmiştir (Benezit, Dictionary of Artists, Gründ, 2006).

İngiltere ve Cezayir'e yaptığı seyahatlerden, Fransa'da Louis-Philippe'in resmi saray ressamı olarak atanmasına kadar uzanan geniş bir coğrafyaya yayılan bir kariyere sahip olmuştur (Sotheby's).

Isabey, bu eserinde (**Şekil: 9**) Cezayir'in kıyı kenti Casbah'ta bir sokağı tasvir etmektedir. Ahşap kapılı, pencereli ve balkonlu geleneksel evler görülebilmektedir. Sokakta bankta oturan, yürüyen ve çalışan insanlar mevcut. Isabey, sıcak ve canlı bir atmosfer oluşturmak için rengi usatlıkla kullanmıştır. Evlerin beyaz, bej ve sarı tonları, sokak boyunca büyüyen bitki ve çalıların yeşil dokunuşlarıyla tezat oluşturmaktadır. Bu eser, Isabey'in günlük yaşamdan sahneleri tasvir etme sanatının güzel bir örneği olup, egzotik ve yabancı bir yerin özünü ve ambiyansını yakalama yeteneğini de gözler önüne sermektedir.



Şekil 9. Eugène Louis Gabriel Isabey, Cezayir'in Casbah Caddesi, 1830, tuval üzerine yağlıboya, 29 x 37 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Narbonne.

4.1.5. Niels Simonsen (1807-1885)

Simonsen, 1807 yılında Danimarka'nın Kopenhag kentinde doğmuştur. Simnon Rasmusson ve Bolette Nielsdatter'ın oğludur. Ailesi esnaftı. Simonsen, on dört yaşındayken usta bir dekoratif ressamın yanında çıraklık yaptı ve Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim dersleri almaya başlamıştır. Daha sonra Danimarkalı ressam Johan Ludwig Lund'dan (1777-1867) özel ders almıştır (Artvee).

Simonsen daha sonra on yılını Münih'te geçirerek buradaki Akademi'de eğitimine devam etti ve ardından Güney Almanya, Avusturya Tirol bölgesi, İtalya ve İsveç'i kapsayan seyahatlere çıkmıştır. Çoğunlukla dağ ve sahil manzaraları ile oldukça etkileyici yakın çekim portrelerle dolu bir şekilde evine dönmüştür. Başarısını Danimarka'da, 1848 ve 1864 yıllarında Danimarka düklükleri ile Prusya arasındaki çatışmaları da içeren Schleswig Savaşları'ndan önemli muharebeleri resmederek elde etmiştir. 1840'ta Cezayir'de birkaç ay kaldıktan sonra, son on yıldır Fransız egemenliği altında olan bir ülkeyi keşfetti. Cezayir ve çevresinin topografik olarak yeterince doğru birçok manzarasını ve Arapların pitoresk tasvirlerini yapmıştır. Bu dönemde Fransa Kralı Louis-Philippe, Vernet'den başkent Cezayir'in ve ardından ülkenin tamamının fethine yol açan savaşları gösteren bir dizi resim sipariş etti: Doğrudan sahada yapılmış etnografik eskizlere dayanan en saf propaganda. Böyle bir siyasi yükümlülükle bağlı olmayan Simonsen, askeri meselelerle ve güç kullanımıyla ilgilenmiyordu; daha ziyade şehrin şeklini ve özünü, ışığını ve havasının berraklığını yakalamakla ilgileniyordu. Ustalığı ve cilası göz önüne alındığında "Cezayir'in Surlarının Dışından Görünümü" (**Şekil: 10**), stüdyoda açık havada yapılmış eskizlerden yararlanılarak yapılmıştır. Bu ve gözlemsel çalışmalarının diğer örneklerinde ince bir renk birliği vardır; bu eserler çoğu durumda, güçlü bir şekilde aydınlatılmış beyaz binaların iç içe geçmişliğini, başlı başına bir natürmort gibi ele alınan, çoğunlukla kaktüs ve agavdan oluşan gür bir bitkisel parçayla birleştirmektedir. Simonsen'in Cezayir manzaraları, onu nadir görülen bir fenomen olan Danimarka Oryantalist resminin başlıca temsilcilerinden biri yapmıştır (Galerie Michel Descours).



Şekil 10. Niels Simonsen, Cezayir'in Surlarının Dışından Görünümü, 1838-1842, tuval üzerine yağlıboya, 21,9 x 34,1 cm, Nationalmusuem, Stockholm.

4.1.6. Charles-Théodore Frère (1814-1888)

Frère, Fransız bir oryantalist ressamdır. École des Beaux-Arts'da Jules Coignet (1798-1860) ve Camille Roqueplan'dan (?-1855) eğitim almıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra Fransa'yı gezerek Alsace, Auvergne ve Normandiya'yı ziyaret etmiştir. Paris'e döndükten sonra, 1834 Paris Salonu'nda "Vue des Environs de Strasbourg" adlı eserini sergilemiştir. Sonraki yıllarda Salon'da sergilediği eserlerin neredeyse tamamı, Afrika ve Yakın Doğu'ya yaptığı çeşitli seyahatlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan Oryantalist resimlerden oluşmuştur (Artvee).

Frère, 1836 ve 1838 yılları arasında Cezayir'e ilk yolculuğuna çıkmıştır. Cezayir manzarası ve insanlarının görüntüleri, 1850'ye kadar Salon'da sergilediği eserlerin neredeyse her birinde mevcuttur. Clarence Cook, "Zamanımızın Sanatı ve Sanatçıları" (1888) adlı kitabında şunları belirtmiştir:

> "Frère, onu neyin etkilediğini söylemiyor; Salon'da kendi resminin de bulunduğu, bazı Doğu manzaralarından etkilenmiş olması yeterli; ancak her ne olursa olsun,

> yalnızca güneşten çok etkilendiğini ve onu aramak için Cezayir'e gittiğini söylemiştir."

Frère; Doğu'nun kültürel pratiklerini, günlük yaşamını, mimarisini ve iklimini vurgulayarak tasvirini içeren Oryantalizm olarak bilinen harekete katkıda bulunmaya başlamıştır. Bazı sanatçılar Oryantalizmi bir etnografya biçimi olarak uygularken, diğerleri sömürgeci bir tavrı somutlaştıran zararlı klişelere başvurmuştur. Ancak Frère, ilk yaklaşıma daha yakın sanat eserleri oluşturmuştur. 1836 ile 1838 arası ilk Cezayir seyahatinin ardından Orta Doğu ve Kuzey Afrika kültürlerine ilgi duymaya başlamıştır. Kariyeri boyunca Mısır, Yunanistan, Türkiye ve Kuzey Afrika kültürlerine ilgi duymuştur. Mısır, Yunanistan, Türkiye ve Suriye'yi de gezmiştir. Mısır'da birkaç yıl geçirdi, Nil Nehri boyunca sayısız seyahat gerçekleştirmiştir. Daha sonra Kahire'de kendi stüdyosunu kurmuştur. 1855'ten başlayarak otuz yıl boyunca Salon'da yalnızca manzaralar, şehir manzaraları ve iç mekânlar dâhil olmak üzere Oryantalist temalar sergilemiştir. Frère, yaşamı boyunca kendini oryantalist temalara adayan ilk nesil sanatçılardan biri olmuştur. Bu temalar üzerine yaptığı çalışmalar, oryantalist kompozisyonlar üzerinde çalışmaya başlayacak olan Fromentin gibi birçok genç sanatçı için emsal teşkil etmiştir. Frère'nin Fransız sanatının gelişimine katkılarının son bir analizi, Lorinda Munson Bryant'ın "Fransız Resimleri ve Ressamları" adlı eserinde yer almıştır:

> "Bizi Yakın Doğu ruhuyla böylesine yakın temasa geçiren bu Fransız sanatçılara paha biçilmez bir borcumuz var. Antik ayin ve törenlerin kutsallığına dair sempatik anlayışları resimlerinde tekrar tekrar ortaya çıkıyor."

Eserleri, hem hükûmet hem de sanatçılar tarafından yeni kültürlere meraklı bir gözle bakılan Fransa'da ekonomik ve politik genişleme dönemini açıkça temsil etmektedir (Rehs Galleries).

Frère'nin Cezayir Manzarası'nı resmettiği eserine (**Şekil: 11**) bakıldığında, oryantal mimari, egzotik unsurların kavurucu güneş ışığı altında resmedildiği anlaşılmaktadır. Develer, egzotik bitkiler, beyaz mimari ögeler, bu tür oryantalist kompozisyonlarda sıklıkla görülen ögelerdir. Frère de bu ögelerden oluşturmuş olduğu kompozisyonu izleyiciye sunmaktadır.



Şekil 11. Charles-Théodore Frère, Cezayir Manzarası, 1838, tuval üzerine yağlıboya, 42 x 56 cm, Museum of Art and History of Narbonne, Narbonne, Fransa.

4.1.7. Théodore Chassériau (1819-1856)

Chassériau, 1819 yılında Fransız konsolosu ve Kreol bir annenin oğlu olarak Karayip adası Santa Domingo'da doğmuştur. Üç yaşındayken Paris'e taşındı ve burada bir ağabeyinin bakımına bırakıldı. Genç yaşta bile yetenekli bir ressam olan Chassériau, on bir yaşında Fransız ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres'in (1780-1867) atölyesine girmiştir. Chassériau, 1836'da aralarında üçüncü sınıf madalya alan 'Cain Aceuned'in (1836; Paris, Özel Koleksiyonu) de bulunduğu birkaç resimle Salon'daki ilk çıkışını yapmıştır. Sonraki birkaç yıl Salon'a birçok başka başvuruya sahne oldu. Chassériau, 1841'de Roma'ya gitti ve burada, daha önce Paris'ten ayrılmış olan ve artık Fransız Akademisi'nin başkanı olan Ingres ile yeniden bir araya gelmiştir (Turner, 2001, s. 167).

Saint-Merry Kilisesi'nde Aralık 1842'de tamamlanan bir şapeli dekore etmekle görevlendirilmiştir. 1844'ten 1848'e kadar Cours des Comptes'in merdivenlerini dekore

etmiştir. Ancak 1846'da Cezayir'e yaptığı bir gezi için çalışmalarına ara veren Chassériau, bu geziyle beraberinde çalışma ve eskizler yapma fırsatını yakalamıştır. Daha sonra elde ettiği sonuçları, kendisine en çok başarı getiren oryantalist sahneler için kullanmıştır (Bietoletti, 2009, s. 157).

Chassériau, 19. yüzyıl Fransız resminde Ingres'in klasisizmi ile Delacroix'nın romantizmi tarafından temsil edilen estetik kutupların ortasında yer alıyor gibi görünmektedir. On beş yaşındayken Ingres'in atölyesinde kısa bir süre öğrenci olarak çalışmış ve muhtemelen Ingres'in biçimlerin kavranması ve eklemlenmesine olan ilgisini özümsemiştir. Öte yandan egzotik bir bütünlük içinde oluşturduğu kompozisyonları, 19. yüzyılın "oryantalizm" ve egzotik kültürlerin cazibesine duyduğu romantik hayranlığı yansıtmaktadır (Davis, 1997, s. 116).

1846'da Cezayir'e yaptığı gezi, sanatında çoktan keşfetmeye başladığı Oryantalist konuları ilk elden deneyimlemesini sağladı. Chassériau'nun erken ölümü ve ardından 1871'de, Palais d'Orsay'deki Cour des Comptes'in büyük merdiveni için yaptığı Savaş ve Barış'ı alegorileştiren duvar resimlerinin 1844-1848 yangın nedeniyle yok olması, yeteneğinin vaat ettiği ani etkinin son bulmasına sebep olmuştur (Wrightsman, 2005, s. 355).

Bu sahnede (**Şekil: 12**) sanatçı, arkadan görülen iki kadın figürünü oymalı ahşap korkuluğun bulunduğu bir balkonda resmetmiştir. Ahşap korkulukların boşluklarından görülebilen, ışıkla yıkanmış beyaz şehir Cezayir'i anımsatır, ancak topografik hiçbir ayrıntı onu tanımlamaya izin vermez. Seramik süslemelere bakıldığında ayrıntıdan ziyade daha lekesel olarak yerleştirildikleri görülmektedir. Figürlerdeki saf profiller, Chassériau'nun ustası Ingres'in stüdyosunda edindiği neoklasik dilin açıkça bir mirasıdır. Figürlerin kostümleri tipik Konstantindir. Cezayir'in doğusunda giyilenlere benzer ganduralar, sağdaki kadın için yeşil ipekten kafesli ve rozetli, soldaki kadın için kırmızı çizgili ve altınla işlenmiş eğik çiçekli, altta genişleyen kıvrımlı panelleri olan elbiseler giymişlerdir. Figürlerin altlarında altın, gümüş ve ipek işlemeli beyaz tülden kolları olan bir giysi gözükmektedir. Saçaklı eşarplar, bellerindeki mütevazı kemerler, sağdaki kadının uzun panolu fesi iç mekân kıyafetlerinden oluşan parçalardır. Külahın üzerine takılan ve soldaki kadının omuzlarında dalgalanan ipek eşarp evli kadınlara mahsustur. Takıların, yüzüklerin ve bileziklerin sadeliği, Chassériau'nun iki kadını sıradan bir günde evlerinde gördüğünü, zengin süslemelerin bayram günlerine saklandığını kanıtlamaktadır. Ön planda yerde duran gümüş kabın varlığı olağandışıdır. Genellikle mutfakta ya tatlı ya da diğer nesneleri saklamak için kullanılır ve bir rafa yerleştirilir. İki kadın

mavi güzel bir gökyüzü ve belli belirsiz görülen Cezayir manzarasına bakan bir balkonda, gündelik kıyafetleriyle sohbet ederlerken betimlenmiştir (Galoin, 2007).



Şekil 12. Théodore Chassériau, Cezayir'deki Balkonda Yahudi Kadınlar, 1849, panel üzerine yağlıboya, 25,3 x 35,7 cm, Musée du Louvre, Paris.

4.1.8. Eugène Fromentin (1820-1876)

Fromentin, Fransız ressam, yazar ve sanat tarihçisidir. 1820 yılında Fransa'nın La Rochelle şehrinde doğmuştur. Fromentin'in babası Toussaint Fromentin-Dupeux doktor ve amatör bir ressam (Jean-Victor Bertin'in yanında eğitim görmüş), annesi Jenny Billotte Fromentin Dupeux ise La Rochelle'de bir donanma yöneticisi ve bölge meclis üyesinin kızıydı. Fromentin okulda Yunanca ve Latince'de başarılı oldu. Mezuniyetten sonra bir yıl boyunca evde kaldı, şiir yazdı ve yabancı yazarların klasik eserlerinin çevirilerini yaptı. Hukukçu soydan gelen Fromentin, Paris'te hukuk okudu.

Fransız baro sınavını geçemeyince resme yöneldi ve Fransız manzara ressamı Jean Charles Joseph Rémond (1795-1875) ve ardından Fransız manzara ressamı Nicolas-Louis Cabat'nın (1812-1893) öğrencisi oldu.

Fromentin mesleği gereği ressamdı ve en çok "Doğulu" konularıyla tanınıyordu. Ancak kendini kelimelerin gücüyle baştan çıkarılmış bulan sanatçı, resmin yanında yazınla da ilgilenmiştir (Fromentin, 2004, s.15).

Fromentin (2004) sanatın ebedi olduğunu ve resimsel tasvirin yazılı sözün yanı sıra müzik, heykel ve şiirle de bağ kurabileceğini savunmuştur. Fromentin, bir sanatçının uğruna çabalaması gereken belli bir sanatsal evrensellik olsa da, resim ve edebiyatın kaçınılmaz olarak iki farklı estetiği ifade eden iki sanat formu olduğuna inanıyordu. "Hiç kuşkusuz," diye yazıyordu, "güzel sanatların kendi yasaları, sınırları, varoluş koşulları, birinin deyimiyle kendi alanı vardır." Sanatçı için boyadan mürekkebe geçmek, gerçek tasviri bir adım daha ileri götürmenin, "sınırları zorlayan kesinliği" genişletmenin bir yoluydu (Fromentin, 2004, s.16).

Ressamlığın yanında yazar da olan Fromentin, İki Cezayir seyahat kitabının yanı sıra psikolojik bir roman olan Dominique'i de yazmıştır.

Fromentin, ilk Cezayir seyahatini 1846 yılında gerçekleştirdi. Bu seyahat Cezayir'e yaptığı seyahatlerin en kısa olanıydı. Mart-Nisan ayları arasında arkadaşları ve manzara ressamı Armand Du Mesnil ile birlikte Cezayir şehrini ve Bildah'ı ziyaret etmiştir. Toplamda üç kez gerçekleştirdiği Cezayir seyahatlerinin ikinci olanı 1847-48 ve üçüncü olanı ise 1852-53 yıllarındadır. Cezayir bölgesinde Mustapha d'Alger, Blida ve Chiffa, güneyde Laghouat ve Ain Mahdy'ye ve doğuda Phillippeville'den güneye Constantin'e, Batna, El Kantara ve Biskra'ya kadar seyahat etmiştir (Hartman, 1994, s.35).

İkinci gezi Eylül 1847'den Mayıs 1848'e kadar sekiz ay sürdü ve Haloula Gölü, Konstantin, El Kantara ve Biskra'ya yapılan bir geziyi içermektedir. Fromentin, Biskra'ya kadar güneye inebilen ilk Fransız ya da Batılı ressam olmuştur. Bu o günler için büyük bir başarıydı ve çok heyecanlıydı. Armand Du Mesnil ile gerçekleştirdiği seyahat sonrasında Mesnil'in yeğeni Marie Cavellet de Beaumont ile evlendi.

Üçüncü seyahati, 18 Mayıs 1852'de evlendiği eşi Marie Cavellet de Beaumont ile olmuştur. O sıralarda Fromentin, zaten ünlüydü ve 1849 Salonu'nda Cezayir ile ilgili beş tablosuyla ödül almıştı. Çift, Provence'ta bir süre geçirdikten sonra Kasım ayında

Marsilya'dan yelken açtı ve ertesi Ekim 1853'te Fransa'ya döndü. Cezayir'de başkent Cezayir, Mustapha d'Alger, Laghouat, Ain Mahdy ve Blidah'ı ziyaret ettiler.

Fromentin, son iki seyahati sonucunda iki kitap yazmıştır. Bunlar: "Un Etè dans le Sahara" ve "Une Annèe dans le Sahel" dir.

Şahin avcılığı Cezayir'de uzun yıllardır uygulanan bir avlanma taktiğidir. Uçan bir kuşu yakalamak ve onu yemek yerine sahibine getirmek için iyi bir eğitim almış şahin yetiştirmek yeterli oluyordu. Alıştırılmış, deneyimli bir şahin daha fazla yiyecek getirme potansiyeline sahipti. Afrika ülkelerinin çeşitli yerlerinde bu teknik tek seçenekti. Böylece şahincilik tamamen gelişmiş ve ciddi bir besin kaynağı haline gelmiştir. Eğitimli şahinler zayıf kuşları ya da yavaş kemirgenleri avlardı. Ancak, bazen şahinler daha cüretkar olabilir ve küçük bir hayvanı, örneğin küçük bir geyiği ya da Fromentin'in eserinde tasvir edildiği gibi bir tilkiyi yakalayabilirlerdi. Fromentin, Cezayir'e yaptığı gezi sırasında yerel kültürden oldukça etkilenerek bu eseri (**Şekil: 13**) yapmıştır. Eserde Cezayir kültüründe avlanmanın eşsiz bir yolu tasvir edilmiştir. Eserde insanların etrafta koşuşturmasına, nefes nefese kalmasına ve mükemmel atış için nişan almalarına gerek olmadan oldukça zeki bir yol ile tüm bu işlerin yetenekli ve eğitilmiş şahinler tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu konudaki bir başka eseri de "Cezayir'de Şahin Avcılığı: Öldürme" (**Şekil: 14**) adlı eseridir. Bu eserlerle Fromentin, başlangıcı M.Ö. 4000'e kadar uzana Şahin Avcılığı'nın Cezayir'deki görünümlerini bizlere sunmuştur.



Şekil 13. Eugène Fromentin, Balık Avı, Cezayir, 1865, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 142 cm, Musèe Condè, Paris.



Şekil 14. Eugène Fromentin, Cezayir'de Şahin Avcılığı: Öldürme, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 162,5 cm, Musèe Orsay, Fransa.

Eugène Fromentin'in "Kabyle Çobanı" adlı eseri (**Şekil: 15**), Cezayir Montagnes'inde yaşayan etnik bir grup olan bir Berger Kabyle'yi temsil ediyor. "Kabiliyeliler", kuzeydoğu Cezayir'de yaşayan berberi halkıdır. İki milyonun üzerinde olan halkın temel geçim kaynakları arasında tarım ve hayvancılık mevcuttur. Bu eserde de hayvancılık ile uğraşan ve Kabiliyeliler mensubuna ait bir çoban figürü görmekteyiz.



Şekil 15. Eugène Fromentin, Kabyle Çobanı, 1861, panel üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania.

4.1.9. Gustave Achille Guillaumet (1840-1887)

Gustave Achille Guillaumet, Fransız Oryantalist bir ressamdır. 1840'da Fransa'nın Putueaux bölgesinde dünyaya gelmiştir. İlk resim eğitimini Fransız ressam François-Edouard Picot (1786-1868) ve Fransız ressam Félix-Joseph Barrias'tan (1822-1907) almıştır. 1857 yılında Paris'te Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'a giren sanatçı burada Fransız ressam Alexandre Abel de Pujol'in (1785-1861) öğrencisi olmuştur. 1861 yılında Roma Fransa Akademisi'nde eğitim bursu almak için bir yarışmaya katılmıştır. Tarihsel peyzaj konulu bu yarışmayı kazanamayınca Kuzey Afrika'da Akdeniz kıyıları üzerinden seyahat ederek Cezayir'e gitmiştir. Orada sıtma hastalığı kapan Guillaumet, Biskra'da bulunan bir askeri hastanede üç ay tedavi görmüştür. 1862-1867 yılları arasında Cezayir'i on kez ziyaret eden Guillaumet, eserlerinin birçoğunda orada bulunan çöl insanlarını tasvir etmiştir.

Cezayir'in kırsal nüfusuna ilişkin tasvirleri, ülkeyi ve sakinlerini daha iyi anladığını göstermektedir. Cezayir'e 1862'deki ilk seyahatinde o kadar büyülenmişti ki dokuz kez daha geri dönmüştür. 1860'larda biraz melodramatik Salon resimleri ürettikten sonra, hayatlarını paylaştığı çöl sakinlerinin ıssız, yoksul ve monoton varoluşlarını gösterdi. Kuzey'e seyahat etmesine rağmen, Bou-Saâda, Biskra, El Kantara ve Laghouat gibi vaha kasabalarında çalışmayı tercih etmiştir. Buralarda, genellikle olağanüstü pastel renklerle, vadi kenarlarından su çeken kadınları, atlıları, develeri, koyunları, siyah yün çadırlarındaki göçebeleri, hareket halindeki kabileleri gösteren sayısız çizim yapmıştır. Kısa kariyerinin sonlarına doğru, köşeleri derin, şeffaf bir gölgeye gömülmüş, güneşin yansımalarını yakalayan mütevazı kerpiç evlerinde iplik eğiren veya dokuma yapan kadınları resmetmiştir. Ayrıca Eugène Fromentin gibi Guillaumet'de bir yazardı (Thornton, 1985, s.237).

Birçok oryantalist ressam bitmiş resimlerini kabataslak eskizlerden oluşturmuş, kadın sahneleri için hafızaya ya da kurgusal edebiyatın etkisine dayanmışlardır. Böyle bir yaklaşım, Avrupa'nın erotik 'Doğu' fikriyle birleştiğinde, Avrupa'nın Osmanlı haremi algısını merkeze alan fantezili ve basmakalıp Oryantalist sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Bu durumun istisnalarından birini Guillaumet'nin Musèe d'Orsay'da bulunan "Bou-Saâda'daki Dokumacılar" **(Şekil 16)** adlı eserinde görmekteyiz. Resim, Guillaumet'nin Cezayir'in Bou-Saâda kentindeki Cezayirli dokumacılara bakış açısını tasvir etmektedir. Bu iç mekân sahnesinde dokuma yapan dört Berberi kadın – Bugünkü Mısır, Libya, Tunus, Cezayir ve Fas'ı içine alan Kuzey Afrika'nın bilinen en eski yerli halkıdır – betimlenmiştir. Resmin solunda bir kadın eğirmek – liflerden iplik oluşturmak için bir büküm tekniğidir – için yün taramakta ya

da fırçalamakta, resmin sağında yer alan diğer üç kadın ise bir tezgâhta yün dokumaktadır. Musèe d'Orsay'da Guillaumet için bu resim hakkında şu bilgi mevcuttur:

"Dokumacıların zorlu çalışma koşullarını – Gerçekçi bir şekilde – tasvir etmektedir."

Guillaumet'nin eserlerini genellikle akademinin temiz ve klasik standartlarına göre tamamladığı görülür; örneğin 1863 tarihli "Sahra'da Akşam Duası ve El Katara'daki Nehir eserleri. Guillaumet "Bou-Saâda'daki Dokumacılar" adlı eserini iki kez resmetmiştir. Dokumacıları'nın iki versiyonu karşılaştırıldığında, hızlı ve neredeyse İzlenimci üslubu nedeniyle ilk versiyonu sanatçının daha önceki bir çalışması olduğu görülmektedir. 1885 civarında yaptığı ikinci versiyon (**Şekil: 17**) ise temiz bir şekilde tamamlanmış ve daha klasik bir üslupta ele alınmıştır. Guillaumet burada izleyiciye Cezayirli bakıcılarının – özellikle de yüz hatlarının – sadece bir izlenimini vermiştir. Bu da sanatçının Cezayirli kadın bakıcılarına doğrudan erişemediği ya da onlarla geçirdiği zamanın kısıtlı olduğu fikrini izleyicide uyandırmaktadır.

İzlenimci üsluba yakın olan ilk versiyonda Guillaumet, karanlık ve dumanlı yapısıyla bakıcıları bulanık bir ortamda resmediyor. Orta solda yer alan figür yırtık pırtık giysiler giyer; yıkanmamış görünür ve formu, diğer bakıcılarınki gibi aşağıya doğru sarkmaktadır. Bu resim yoksulluğu tasvir etmektedir. Buna karşılık, Guillaumet'nin temiz bir şekilde tamamlanmış ikinci versiyonu incelendiğinde, sanatçının kadın bakıcılarının ve çevrelerinin görünümünü dönüştürdüğü açıktır. Romantik bir idealizm havası taşıyan Realist mirasına sadık kalan Guillaumet, resmin atmosferini hafifletmiştir (Kelly, 2021).



Şekil 16. Gustave Achille Guillaumet, Bou Saâda'daki Dokumacılar, 1840-1887, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 75,7 cm, Musèe d'Orsay, Paris.



Şekil 17. Gustave Achille Guillaumet, Bou-Saâda'daki Dokumacılar, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 94,5 x 111,3 cm Musèe d'Orsay, Paris.

Guillaumet'nin "Biskra Yakınlarındaki Seguia" adlı eserinde (**Şekil: 18**), Cezayir çölünde bir vahada nehirden su alan kadınlar ve bir çocuk görülmektedir. Resmin genelinde toprak tonlar hâkimdir. Vaha'nın çöl iklimi kullanılan renklerle hissettirilmiştir.



Şekil 18. Gustave Achille Guillaumet, Biskra Yakınlarındaki Seguia, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 155,5 cm, Musèe d'Orsay, Paris.

Guillaumet'nin "Aïn Kerma'daki İncir Ağacının Yanındaki Kaynak" adlı eserine (**Şekil: 19**) baktığımızda Cezayir'de El Tarif şehrinde bulunan Aïn Kerma kasabasındaki bir kaynak etrafındaki kadın figürleri görülmektedir. Ein Karem veya Ein Kerem ismi hem İbranice hem de Arapça da tam anlamıyla "Bağ Kaynağı" olarak tercüme edilmektedir. Köyün teraslı yamaçlarında kurulan kaynaklardan ve bağlardan türetilmiştir. Guillaumet de orada bulunan bir kaynak ve etrafındaki figürleri canlı renkleri ustaca kullanarak izleyiciye sunmuştur.



Şekil 19. Gustave Achille Guillaumet, Aïn Kerma'daki İncir Ağacının Yanındaki Kaynak, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 105 x 143 cm, Musèe des Beaux-Arts de Pau, Pau.

4.1.10. Pierre- Auguste Renoir (1841-1919)

19. yüzyılda Avrupalı sanatçıların Doğu'ya seyahat etmesi ve Doğu'da resim yapması yaygın hale gelmiştir. Böylece Oryantalist resim üslubu oluşmuştur. Öyle ki, zaman içinde sadece oryantalist ressamlar değil, oryantalist olmayan ressamlar bile oryantalist konulu resimler yapmıştır. Bu ressamlardan biri de Fransız Empresyonist ressamların öncülerinden olan Pierre Auguste Renoir'dır (Yılmaz, 2023).

Pierre- Auguste Renoir, 25 Şubat 1841'de Limoges'da doğdu. Terzi olan Leonard Renoir ve yine terzi olan Marguerite Merlet çiftinin altıncı çocuğudur. Üç yıl sonra, 1844'te Renoir ailesi daha iyi bir iş bulma ve birlikte yaşama umuduyla Paris'e taşındı (Stevens, 2019, s.10). Paris'teki çalışma şartları da Limoges'in ilerisinde değildi ve Leonard Renoir, zor koşullar altında ve büyük güçlüklerle mücadele ederek ailesinin geçimini sağlamaya çalışmıştır (Daulte, 1980, s.12).

Geleceğin İzlenimci ressamı Renoir, 1848'de yedi yaşında, Frères des Ecoles Chrètiennes adında rahipler tarafından işletilen bir okula gitmeye başladı (Brodskaia, 2011, s.8). Renoir bu okulda okuma yazma ve aritmetik derslerinin yanında solfej dersleri de almıştır (Daulte, 1980, s.12).

Yedi yaşındayken ilkokula başlayan Renoir, müziğe yeteneğinin anlaşılmasıyla kilise korosuna seçilmiştir. Öte yandan Renoir'ın eline geçirdiği kömür parçaları ve mum boyalar ile duvarlara resim yapan Renoir'ın yetenekleri ailesi tarafından keşfedilmiştir (Kovulmaz, 2009).

1854'te Renoir'ın ebeveynleri onu okuldan aldı ve ona Lèvy kardeşlerin atölyesinde porselen boyama öğreneceği bir ortam sundular (Brodskaia, 2011, s.10). Çizim dersleri alırken çay fincanları, tabaklar ve vazolar üzerine narin buketler ve portreler çizdi (Stevens, 2019, s.11). Renoir, usta zanaatçıların bu atölyesinde porselen tabaklar boyayarak işe başladı. Kısa zaman içerisinde başarılı olan çırak Renoir'a ustaları daha zor görevler vermeye başladı. Örneğin; Bir çaydanlığın yanına Marie Antoinette'in portresinin çizilmesi ya da bir vazo üzerine bulutlarla çevrelenmiş bir Venüs'ün tasviri gibi görevleri gerçekleştirmesi istendi (Daulte, 1980, s.14).

Renoir'ın küçük kardeşi Edmond şunları söyledi:

> "Duvarlara kömürle çizdiği şeylerden, bir sanatçı mesleği için yeteneği olduğu sonucuna vardılar (…) Genç çırak zanaatı ciddi bir şekilde öğrenmeye koyuldu: günün sonunda, kendisinden daha büyük bir karton parçasıyla silahlandı ve serbest çizim kurslarına gitti. İki veya üç yıl boyunca böyle devam etti (Brodskaia, 2011, s.10)."

Hızlı ilerleme kaydetti: çıraklığının birkaç ayında, genellikle kalifiye işçilere verilen parçaları boyamaya başlamıştı. Bu onu şakaların hedefi haline getirdi. Ona Monsieur Rubens diyorlardı ve onunla dalga geçtikleri için ağlıyordu (Brodskaia, 2011, s.12). Renoir; çalışırken hemen hemen her akşam, Petits Carreaux caddesinde bulunan Dekoratif Sanatlar ve Resim

Okulu'na gidiyordu. Burada kendisi gibi öğrenci olan Emile Laporte (1858-1907) ile tanışarak yakın bir dostluk kurdu (Daulte, 1980, s.14).

1858 yılına gelindiğinde makinenin artık el işçiliğinin yerini almasıyla Lèvy Kardeşler'in atölyesi oldukça zor bir döneme girmiştir. Mekanik basım el işçiliğiyle rekabet haline girmiştir. Bu durum Renoir'ın işsiz kalmasına sebep olmuştur. Para kazanmak zorunda olan genç ressam, kendine yelpazeleri resimleyen bir atölyede iş bulmuştur. Burada 18. yüzyıla ait süslemeler yapan Renoir, büyük bir gayretle çalışarak sonunda büyük bir hayali olan resim sanatıyla uğraşmak için gerekli olan parayı biriktirmeyi başarmıştır (Daulte, 1980, s.14-15).

Renoir, arkadaşı ressam Emile Laport (1858-1907) yardımıyla Ecole des Beaux Arts'ın giriş sınavlarına hazırlanır ve bu sınavı seksen kişi içerisinden altmış sekizinci olarak kazanır. Emile Burada Fransız Neoklasik ressam Emile Signol'ün (1804-1892) ve İsviçreli Akademik ressam Charles Gleyre'nin (1806-1874) atölyesine yazılır (Art Book Renoir, 2001, s.12).

1862'de Güzel Sanatlar Okuluna ve Gleyre'nin atölyesine başlayan Renoir, atölyede; Fransız İzlenimci ressam Frèdèric Bazille (1841-1870), Fransız İzlenimci ressam Claud Monet (1840-1926) ve İngiliz vatandaşı olup Fransa'da yaşamış olan İzlenimci ressam Alfred Sisley (1839-1899) ile tanıştı (Sèrullaz, 1998, s.158). Farklı çevre ve yaşantılardan gelen bu dört sanatçı; kısa zaman içerisinde birbirlerinden ayrılmaz bir bütün haline gelerek insan-doğa-ışık arasında yeni bir ilişki yaratacak ve Empresyonizm (İzlenimcilik) adı verilecek olan Fransız resim sanatının doğuşuna doğru yol almaya başladılar (Daulte, 1980, s.16).

Kısa bir süre sonra Renoir, çağdaşlarının birçoğu gibi Fontainebleau ormanında çalışırken kendisine, Monet'den önce karanlık renkleri terk ederek paletinde daha açık renkleri kullanmasını tavsiye eden Barbizon ekolünden olan İspanyol asıllı Fransız ressam Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876) ile tanışmıştır (Sèrullaz, 1998, s.158).

Renoir, çalışmalarından bazılarının Salon tarafından geri çevrilmesine karşın, 1864-1870 tarihleri arasında çalışmalarını Salon'da düzenli bir şekilde sergilemiştir. Bu yıllarda Renoir; Diaz, Fransız Romantik ressam Delacroix (1798-1863) ve Fransız Realist ressam Gustave Courbet (1819-1877) gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Dolayısıyla bu dönem çalışmaları daha çok gerçekçi bir çizgide ilerlemiştir (Sèrullaz, 1998, s.158).

Renoir ve Monet, öğretmenleri Gleyre'nin eğitiminden memnun kalmayarak oradan ayrılmıştırlar. Renoir, Gleyre'nin yanında iki yıl kadar eğitim aldı. Bu süreçte orada çıplak modellerin ardından çizim ve resim yapma fırsatından yararlandı. Ancak Gleyre'nin yöntemindeki kuruluk nedeniyle Corbet ve Delacroix'ya karşı bir ilgi geliştirmiştir. Her ikisinin de etkisi Renoir'ın çalışmalarında 1870'lerin başlarına kadar görülmüştür (Bade, 2023, s.30).

Monet, Paris'teki resim çalışmalarının ilk yılından sonra, askere alınmasına izin verdi ve Cezayir'e seyahat etmeyi seçerek oradaki Chasseurs d'Afrique'in moda alayında on yedi ay geçirdi (Benjamin, 2003, s.35). Monet'nin Cezayir seyahati ile ilgili sözü:

> "Hiçbir şey beni yakıcı güneşin altında bitmek bilmeyen kafileler, razzialar (baskınlar), barut şakırtıları, kılıç darbeleri, çölde çadır altında geçen geceler kadar cezbetmemişti… Kişisel ısrarım sonucu bir Afrika alayına alınmayı başardım… Cezayir'de gerçekten büyüleyici yıllar geçirdim… Boş zamanlarımda gördüklerimi resmetmeye çalıştım. Bu sayede görüşümün ne kadar geliştiğini hayal bile edemezsiniz… Orada edindiğim ışık ve renk izlenimleri daha sonra sınıflandırılmayacaktı, ancak gelecekteki araştırmalarımın tohumlarını içeriyordu" (Benjamin, 2003, s.35).

Renoir, yaratıcı bir çözüm bulmak için arkadaşlarını örnek alarak 1881 yılının başlarında destansı bir yolculuğa çıkmıştır. Paris'te yorgun düşen ve görüşünü yenilemek isteyen Renoir, 1881 Şubatı'nda arkadaşı Fransız İzlenimci ressam Frédéric Samuel Cordey (1854-1911) ile birlikte Cezayir seyahati yapmaya karar verdi (Daulte, 1980, s.40).

Önce Cezayir'e gitti, sonra birkaç aylığına Fransa'ya döndü ve ardından İtalya'ya gitti. Venedik ile Roma'yı gezdi ve Raphael'lere hayran kaldı, Napoli'ye gitti ve fresklere hayretle baktı. 1882'nin başlarında Cezayir'de birkaç ay daha geçirerek Fransa'ya dönmüştür (Hewitt, 2018, s.101).

Renoir, kadın resimleri yapmayı çok sevmiştir. Resimlerinde yer alan kadınlar, ister bireysel ister idealize edilmiş olsunlar, benzer tiptedirler: dolgun, pembe yanaklı, sağlıklı ve neşeli. Kariyeri boyunca çokça kadın resmi çizen Renoir'ın 1886'dan sonraki resimlerinde neredeyse hiç erkek figür görülmemektedir. Renoir'ın çıplak banyo yapanlar konusuna yeni bir hevesle yönelmesi bu dönemlere rastlamaktadır. Kendisinden önceki Fransız Rokoko ressamı Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Fransız Rokoko ressamı François Boucher (1703-1770) ve Flaman Barok ressam Peter Paul Rubens (1577-1640) gibi Renoir da;

bozulmamış doğanın bolluk ve bereketi içinde kadın formunun güzelliğini yücelten, tek başına ya da gruplar halindeki çekici kızların pastoral ortamlardaki sahnelerine ilgi duyuyordu. 1890'lardan itibaren manzara arka planlarına yerleştirilmiş bir dizi uzanmış nü çalışmalar üretti (Dickinson, 2019, s.9).

Renoir ayrıca hem önden hem de arkadan görünen, iç mekânda uzanmış nüleri de denemiştir. Renoir'ın, kadın bedeni üzerindeki yumuşak renk etkilerini, ışık ve gölge desenlerini keşfeden dış mekânda banyo yapanların görüntülerinden farklı olarak, iç mekândaki nüleri figürün kendi biçimine odaklanırken mekânın önemi azalır (Dickinson, 2019, s.12).

Bu iç mekân kompozisyonlarındaki modeller genellikle Oryantalist haremlerin odalıklarını çağrıştırır. Renoir, bu konuyu kariyerinin çok erken döneminde ele almıştı: 1870'de yaptığı "Odalık" resminde **(Şekil: 20)**, goblenlerle örtülü iç mekânda uzanmış ve özenle hazırlanmış bir Kuzey Afrika kostümü giyen kadın yer almaktadır (Dickinson, 2019, s.12).



Şekil 20. Pierre-Auguste Renoir, Odalık, 1870, 69 x 123 cm, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington.

Delacroix'nın eserlerinde tezahür eden Kuzey Afrika topraklarını Renoir, 4 Mart'ta Fransız gazeteci, yazar ve sanat eleştirmeni olan Théodore Duret'ye (1838-1927) şu şekilde yazarak ifade etmiştir:

> "Güneş ülkesinin nasıl olduğunu görmek istedim. Ne var ki kötü bir zamana rastladım. Güneş yoktu. Fakat her zaman güzel olan doğa, olağanüstü bir şekilde zengindi (Daulte, 1980, s.40)."

Renoir, bir ay sürmüş olan bu Cezayir seyahatinde – ve ertesi yıl yapmış olduğu ikinci seyahatinde – pek çok yerli kadın portresinin yanında birçok peyzaj resmi de yapmıştır. Bu dönem peyzaj çalışmalarından en başarılı olanlar arasında "Muz Bahçesi", "Yerli Kadınlar" ve özellikle Casbah'daki Arap türü çalışmaları gösterilebilir (Daulte, 1980, s.40).

Kuzey Afrikalı yerlilerin doğal bir bölgedeki etkinliklerine dair etnografik bir eser olan "Arap Festivali" (**Şekil: 21**), Renoir'ın Cezayir'deki halk gösterisini, hareket ve renkle dolu bir şekilde ele aldığı çalışmasıdır. Ön plandaki kalabalığın hareketliliği ve izledikleri müzisyenler resmin odak noktasını oluştururken, resim koloni tarihinde önemli bir yere - Kasbah – çevresindeki manzaraya da yer vermektedir (Zarobell, 2010, s.152).

Eserde bir grup müzisyenin etrafını saran neşeli bir insan kalabalığı betimlenmiştir. Avrupalı ressamlar için evlerinden uzaktaki törenlerin veya festivallerin resimleri popülerdi. Renoir, bu eseri oluştururken hızlı bir fırça işçiliği kullanmış ve kalabalıktaki bazı yüzler için basit renk çizgilerinde bile büyük bir özgürlükle hareket etmiştir. Bu eser, Fransız Afrika kolonisi Cezayir'den bir mutluluk sahnesi sunan cesur bir kompozisyondur (Miller, 2021).



Şekil 21. Pierre-Auguste Renoir, Arap Festivali, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 73,5 x 92 cm, Musèe d'Orsay, Paris.

Cezayir'in doğasındaki renkler ve inanılmaz zenginlik Renoir'ı adeta baştan çıkarmıştır. Eserleri figür ağırlıklı olsa da Cezayir'de birkaç saf manzara resmi de üretebilmiştir. Bunlardan biri "Muz Ağaçları" (**Şekil: 22**) adlı eseridir. Tuvalin büyük bir bölümünü tropikal temalı bir duvar halısını andıran yoğun bir bitki örtüsü kaplıyor.

Cezayir'e özgü olmayan, ancak deneysel bir ürün olarak Latin Amerika'dan ithal edilen ve Renoir'ın bazılarını Cezayir'in kenar mahallelerinde görmüş olması gereken muz ağaçları, birbirlerinden kopmadan yanlamasına uzanmaktadır. Muz ağaçlarının yaprakları orta alanın da ötesine geçerek Beyaz Şehir olarak adlandırılan Cezayir'in küçük bir görüntüsüne kadar manzaranın çoğunu engellemektedir. Renoir'ın hem "Cezayir'deki Test Bahçesi" hem de "Muz Ağaçları" adlı eserleri, en son ve en heyecan verici üretiminin simgeleri olarak hızla Paris halkının beğenisine sunuldu ve her ikisi de Fransız fethinin yüzüncü yıl dönümünde yeniden sergilenmiştir (Dombrowski, 2021, s.442).



Şekil 22. Pierre-Auguste Renoir, Muz Ağaçları, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 51,5 x 63,5 cm, Musèe d'Orsay, Paris.

4.1.11. Gustavo Simoni (1845-1926)

Gustavo Simoni, İtalyan bir ressam, suluboya ressamı ve sanat öğretmenidir. Simoni, en çok Oryantalist tablolarıyla tanınmaktadır. Babası Antonio, aslen Pratica di Mare'li bir berberdir. Scipione adında küçük bir erkek kardeşi olan Simoni, kardeşinin teşvikiyle ressam olmuştur. 1877'den itibaren Fransa, İspanya ve özellikle Kuzey Afrika'yı ziyaret ederek yoğun bir seyahate çıkmıştır. Cezayir, Tunus ve Fas'ta birkaç kez uzun süreli konaklamalar yapmıştır. Uzun yıllar Cezayir'in antik Tlemcen kentinde, Roma'dan gelen arkadaşlarını ağırladığı izole bir evde kalmıştır. 1889 yılında anıtsal tablosu "Persepolis Ateşi" ile Paris Salonu'nda altın madalya kazanmıştır. İtalya Kralı I. Umberto da düzenli müşterileri arasındaydı. Ayrıca Simoni, Accademia di San Luca üyesiydi. 1890'larda Paris'te bir stüdyo açan Simoni, Roma'da bir Oryantalist resim okulu da kurmuştur. Oraya döndüğünde, damadı mimar Francesco La Grassa tarafından restore edilen bir çiftlik evinde yaşamıştır. Toplam beş çocuğu vardı ve bunlardan üçü ressam olmuştur: Cezayir Savaş'ı sırasında ölen, kendisi de bir Oryantalist olan Paolo (1882-1960), natürmort konusunda uzmanlaşmış Mario (1885-1953) ve Arizona'ya göç edip çöl manzaraları çizen Ettore (1895- ?).

Simoni, Cezayir'de geçirdiği süre boyunca mimari yapılar, köy festivalleri, Pazar sahneleri, günlük yaşamdan bazı kesitleri eskiz yaparak stüdyosunda bu eskizlerden yararlanmıştır. Pazar sahnelerinden bir örnek olarak "Cezayir'in Tlemcen Kentinde Bir Pazar Manzarası" eseri (**Şekil: 23**), Simoni'nin Cezayir seyahatinden çizdiği eskizlerinden stüdyoda resme dönüştürdüğü bir yerinde kompozisyondur. Bu eserde bir köy topluluğunun sohbet ederken, yürürken, alışveriş yaparken, kısacası günlük bir işleyişi içerisinde resmedildiğini görmekteyiz. Resimde Kuzey Afrika ikliminin sıcaklığını hissediyoruz, kavurucu güneş ışığını, toprak tonlarında renklerle harmanlanmış mimari yapıları ve figür kıyafetlerini görüyoruz.



Şekil 23. Gustavo Simoni, Cezayir'in Tlemcen Kentinde Bir Pazar Manzarası, c. 1883, tuval üzerine yağlıboya 60 x 87 cm, Özel Koleksiyon.

4.1.12. Eugène Alexis Girardet (1853-1907)

Eugène Alexis Girardet, 1853'te Fransa Paris'te doğan Girardet, İsviçreli bir Huguenot ailesine mensuptu. Babası gravür ustası Paul Girardet'tir (1821-1893). Ecole des Beaux-Arts'da Gérôme'un stüdyosunda eğitim gören Girardet, 1879 sonrasında Cezayir'e sekiz kez seyahat etmiştir. Bu seyahatleri gerçekleştirmesinde hocası Gérôme'un Müslüman ülkelere olan ilgisi etkili olmuştur. Doğuyu gezmek konusunda hevesli olan Girardet, bu hevesi Mısır'ı zaten tanıyan amcaları Karl ve Edouard ile paylaşıyordu. Girardet, 1874'te Fas, İspanya ve Cezayir'i ziyaret ederek Kuzey Afrika'ya yaptığı pek çok ziyaretinin ilkini gerçekleştirmiştir. Koloninin kuzeyinin fazla Avrupalılaştığını düşünen pek çok Fransız sanatçı gibi o da Güney'de – Biskra, El Kantara, Bou-Saâda – çalışmalar yapmıştır. Buralarda yerel geleneklere ve yerli yaşama hemen ilgi duymaya başlamıştır: günlük işler, köylüler, kervanlar, akşam duaları, çöl manzaraları, zaman zaman festivalleri, fantezileri ve dansçıları resmetmiştir. 1898'de Mısır ve Filistin'i keşfetti; Kudüs'te hacı kalabalıkları tarafından işgal edilen Kutsal Kabir'den oldukça etkilenmiştir. Seyahat resimlerinden oluşan büyük bir sergi

1899'da Galerie Georges Petit'de düzenlenmiştir. Girardet, Société des Peintres Orientalistes Français – Fransız sanatçıların Uzak Doğu'daki seyahatini teşvik etmek için 1893'te kurulmuş bir sanat topluluğu – üyesiydi. Esas olarak bir Oryantalist olmasına rağmen Girardet, kariyeri boyunca Calvados ve Normandiya'nın manzaralarını ve tür sahnelerini resmetmeye devam etmiştir. Paris'in yanı sıra Cenevre, Zürih, Münih, Londra ve Glasgow'da sergiler açmıştır (Thornton, 1985, s.235).

Girardet, Berberi mensubu olan bir Arap figürünü, araplar ve berberilerin giydiği tek parçalı kukuletalı pelerin şeklindeki bir geleneksek kıyafetle resmetmiştir (**Şekil: 24**). Cezayir'deki Fransız sömürge döneminde (1830-1962), Burnous Cezayirliler için bir kimlik simgesi haline gelmiştir. Göçebe olmayanlar da dâhil olmak üzere birçok Cezayirli, kültürel miraslarını öne çıkarmak ve Fransız etkisine direnmek için Burnous giymiştir. Burnous, Cezayir Bağımsızlık Savaşı (1954-1962) sırasında da hem direnişin bir sembolü hem de dağlarda ve çöllerde faaliyet gösteren gerilla savaşçıları için pratik bir giysi olarak giyilmiştir (Barbet, 1898).



Şekil 24. Eugène Girardet, Burnous Giyen Adam, Cezayir, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 32 x 43cm, Özel Koleksiyon.

Girardet, "Biskra'da Kutlama" adlı eserinde (**Şekil: 25**) Berberi veya Tuareg düğününden bir görünümü sunmaktadır. Ortada müzisyenlerin eşlik ettiği beş nedime, gelini

köyün dışındaki arenaya taşıyan ve Mağrip'te geleneksel bir binicilik gösterisi olan kutlama fantazisini izlemek üzere deve sırtında taşınan hawdaja veya tahtırevana eşlik etmektedir. Aynı yıllarda Biskra'ya seyahat eden sanatçı arkadaşı Frederick Arthur Bridgman, yerel bir düğünü şöyle anlatıyor:

> "Davulların, tam tamların ve teflerin çalınması, tiz seslerin koro halinde yüksek ve minör tonlarda ilahiler söylemesi, silah ve tabancaların ateşlenmesi ve klarnetlerin keskin notaları, gelinin evinden ayrıldığını haber veriyordu. Muhteşem koşumlar ve barınaklar onu tamamen gizliyordu ve onu taşıyan uzun bir deve, hayvanın göğsünden sarkan ve bacaklarına doğru uzanan uzun saçaklar ve devasa püsküllerle neredeyse görünmez hale gelmişti. Gelin ve damadın arkadaşları, genç kocanın tahtırevanının ve neşeli bir şekilde süslenmiş atının etrafında at sırtında dörtnala koşuyor 'fantezi' oynuyor, incecik tüfeklerini havaya atıp yakalıyor, tekrar tekrar doldurup ateş ediyor, arkalarında güçlü bir barut kokusu bırakıyorlardı" (Bridgman, 1890).



Şekil 25. Eugène Girardet, Biskra'da Kutlama, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 101 cm, Özel Koleksiyon.

Girardet'nin "Bou-Saâda'daki İplikçiler" (**Şekil: 26**) adlı eserine baktığımızda Doğu'nun mimari yapısını ve Doğulu figürleri görmekteyiz. Üç figür, duvarları sıvalı ve taş basamaklı bir yapının köşesinde oturarak gündelik yaşamın bir parçası olan iplik işi ile uğraşmaktadırlar. Yumuşak ve pastel tonlarla betimlenmiş olan kompozisyonda, orta kısmdaki figürün işlediği kumaşın kırmızı tonu, mekânın geneliyle kontrast oluşturarak

izleyicinin gözlerini merkeze çekmektedir. Girardet, burada Cezayir'in bir kenti olan Bou-Saâda'dayı ve burada gündelik bir işle uğraşan Bou-Saâda'dalı İplikçilerin anlık bir görüntüsünü izleyiciye sunmuştur.



Şekil 26. Eugène Girardet, Bou-Saâda'daki İplikçiler, 1894, panel üzerine yağlıboya, 26,2 x 41 cm, Özel Koleksiyon

4.1.13. Anders Leonard Zorn (1860-1920)

Anders Leonard Zorn, İsveçli ressamdır. Zorn, 18 Şubat 1860'da Mora kasabası, İsveç'in Dalecarlia eyaletinde, Siljan Gölü'nün kuzeyinde küçük bir çiftlikte doğmuştur. Zorn'un doğduğu çiftlik anne tarafından büyükbabası Grudd Anders Persson'a aitti ve sahiplerine hiçbir zaman kıt kanaat geçinmekten fazlasını kazandırmamıştır (Zorn, 2018, s.15).

Zorn, o dönemde İsveç'in Dalarna bölgesindeki diğer pek çok çocuk gibi, küçük bir mahalle olan Mora'da yoksulluk içinde olmasa da mütevazı koşullarda büyümüştür (Cederlung vd., 2013, s.9).

Annesi Anna, daha önce Stockholm'daki bir bira fabrikasında çalışmış ve burada Bavyeralı bir bira ustası olan Zorn'un babası Leonard Zorn ile tanışmıştır. Zorn'un doğumundan sonra annesi bira fabrikasındaki işine geri dönmüş ve çocuğu kendi ailesi tarafından yetiştirilmek üzere bırakmıştır. Yedi yaşına geldiğinde, İsveçliler arasında her zaman bir hobi olan ahşap oymacılığı konusunda büyük bir beceri göstermeye başladı. Doğuştan heykeltıraş gibi görünüyordu. Bıçağıyla sürekli yontuyordu ve on iki yaşına gelmeden önce mükemmel köpek ve at tasvirleri yapmaya başladı (Zorn, 2018, s.15).

Zorn'un babası oğlunu hiç görmeden 1872 yılında Helsinki'de vefat etti. Küçük bir miras çocuğun gelecek beklentilerini iyileştirdi. Zorn, Mora'daki ilkokuluna gittikten sonra üç yıl boyunca küçük bir kasaba olan Enköping'deki bir gramer okuluna devam etti. Hristiyan ismi Anders, çok kaba bulunduğu için kendisine Leonard Zorn ismi verildi ve bu ismi 1884 yılına kadar korudu (Cederlund vd., 2013, s.10).

Zorn'un sanata olan yeteneği kısa sürede fark edildi. Üç yıl sonra okuldan ayrılarak Stockholm Sanat Akademisi'ne gitti. Zorn, resim eğitiminin yanı sıra Uygulamalı Sanat Topluluğu Okulu'na devam etti ve bir marangoz dükkânında çalışarak yavaş yavaş küçük meblağlar kazanmaya başladı. Ahşap oymacısı olmayı arzulayan Zorn, İsveçli ressam Egron Sellif Lundgren'in (1815-1875) bir anma resim sergisini gördü ve suluboyalara hayran kaldı. Hemen suluboya satın aldı ve yazları Mora'da açık hava ortamlarında köylülerin resimlerini yaparak denemeler yapmaya başladı (Broun, 1979, s.9).

Zorn'un sanatsal atılımı 1880 yılında Akademi'nin öğrenci sergisinde "Yas Tutarken" adlı suluboya çalışmasıyla gerçekleşti. Aralarında II. Oscar'ın da bulunduğu pek çok kişi bu resmi elde etmek için yarışmıştır. Ertesi yıl, bir anlaşmazlık Zorn'un kendi yoluna gitmek için okulu bırakmasına neden olmuştur. Zorn, Stockholm'den üst-orta sınıf bir Yahudi ailesine mensup olan Emma Lamm adlı bir kıza âşık olmuş ve onunla evlenme planı kurmuştur. Bu gerçek aşktı ve gizlice nişanlanan çiftin düğünü, Zorn'un işinde başarılı olup olamayacağına bağlıydı (Cederlund vd., 2013, s.11).

Lundgren, sürekli seyahat halinde olan bir sanatçıydı ve seyahatlerini kitaplarında resmetti. 1876'da Stockholm'de açtığı anma sergisinde halk, onun Güney İspanya'da torerolar, Flamenko dansçıları ve güzel kızlarla dolu pitoresk resimlerini görebiliyordu. Zorn, bu çalışmaları büyüleyici buluyordu ve Yabancı ülkeler ona cazip geliyordu. Lundgren'in izinden gitmek isteyen Zorn, 1881 yılının Ağustos ayında Londra ve Paris üzerinden

İspanya'ya doğru yola çıktı. Kendisinden dokuz yaş büyük İsveçli ressam Ernst Abraham Josephson (1851-1906) ile birlikte seyahat etmiştir (Cederlund vd., 2013, s.12).

Zorn, eşi Emma ile birlikte birçok ülkeye seyahat etmiştir. Konstantinopolis'te (İstanbul) tifoya yakalandı ve hayatı tehlikeye girdi. Ancak bu, genç çiftin seyahatlerine ve Zorn'un yeni konular ile görevler peşinde koşmasına engel olmadı. Konstantinopolis'ten doğrudan İtalya'ya ve Yunanistan'a gittiler. Sonrasında, bu kez Kuzey Afrika'da Cezayir'e ve ardından İspanya'ya uzun bir yolculuk yapmışlardır (Cederlund vd., 2013, s.15).

Zorn'un seyahatlerinin kapsamı dikkat çekicidir; İngiltere, İspanya, Almanya, Fransa, Amerika ve İsveç arasında mekik dokuma alışkanlığına ek olarak Rusya, Küba, Meksika, Kuzey Kutbu, Konstantinopolis, Mısır, Cezayir ve Filistin'i de ziyaret etmiştir (Broun, 1979, s.11).

Zorn, sanatçı arkadaşı İsveçli ressam Robert Thegerström (1857-1919) ile de birlikte Cezayir'de seyahat etmişlerdir. Orada Kasbah'ta çatı terası ve iç avlusu olan bir Mağribi evi kiraladılar. Burada kiraladıkları modelleri kullanarak figür çalışması yapabilmişlerdir. Zorn süreci şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "Kendimiz için resim yapabileceğimiz bir Arap evi kiraladık ve bizim için modeller bulan bir Arap hizmetçisi tuttuk, aksi takdirde işimiz daha zor olacaktı."

Zorn'nun çatı katında resmettiği "Cezayir'deki Adam ve Oğlan" adlı eserinde (**Şekil: 27**) sanatçının güçlü ve karakteristik Kuzey Afrika ışığına beslediği hayranlık, egzotik modellere duyduğu ilgi ve geleneksel kıyafet kullanımıyla birleşmektedir. Bir adam ve çocuk, Zorn'un kiraladığı evin çatı terası olabilecek bir yerde, yoğun güneş ışığı altında oturmakta ve ayakta durarak denize bakmaktadır. Adamın karanlık yüzü beyaz elbisesiyle güçlü bir kontrast oluşturmaktadır. Renk yelpazesi, Zorn'un diğer birçok resminde olduğu gibi açık mavi, gri ve beyazdan oluşmaktadır. Zorn, bu eseriyle Kuzey Afrika kenti Kasbah'tan bir gündelik yaşam sahnesini tasvir etmiştir.



Şekil 27. Anders Zorn, Cezayir'deki Adam ve Oğlan, 1887, tahtaya monte edilmiş kâğıt üzerine suluboya ve guaj, 34,7 x 48,7 cm, Özel Koleksiyon.

Cezayir'e yapılan yolculuğun ana nedeni, Zorn'un İsveç Kralı II. Oscar'dan Haliç manzaralı bir resim siparişi almış olmasıydı. Zorn, seçtiği konu hakkında şöyle söylemiştir:

> "Arap kadınları kutsanmak için limandaki bir rahibe gelirler. Sonra genellikle merdivenlerden suya inerler ve kimsenin bakmadığını bildikleri sürece yüzlerindeki peçeyi çıkarırlardı. Ben de bu sahneyi resmetmeyi **(Şekil: 28)** seçtim ve arka planda Cezayir'in olduğu limanda çalışmalar yaptım, ardından da çatımızdaki figürleri resmettim."



Şekil 28. Anders Zorn, Cezayir Limanında, 1887, kâğıt üzerine suluboya, Özel Koleksiyon.

4.1.14. Alphonse-Étienne Dinet (1861-1929)

Alphonse-Étienne Dinet, 28 Mart 1861'de Fransa Paris'te doğmuştur. Oryantalist resmin öncülerinden olan sanatçı Lycée Henri-IV'e yatılı olarak girdi ve orada eğitim gördü, ancak École des Beaux-Arts'a girebilmek için mezun olmadan okuldan ayrıldı. École des Beaux-Arts'ta Fransız ressam Pierre-Victor Galland'ın (1822-1892) atölyesine girdi. Manzara ressamı olarak ilk kez 1884'te Cezayir'in güneyindeki Ouled Naïl Range tarafında Bou Saâda'ya yaptı, ertesi yıl da devlet bursuyla finanse edilerek Cezayir Laghouat'a ikinci bir gezi yapmıştır. Orada Cezayirli Deneme yazarı Sliman Ben Ibrahim (1870-1953) ile tanıştı ve o zamandan beri birlikte seyahat etmişlerdir. Mzab, Souf ve Mısır'ı da ziyaret ettiler. 1910 yılından itibaren Cezayir'de arkadaşının ailesinin yanında ikamet etti ve mükemmel bir Arapça bilgisine sahip olmuştur. Dinet Müslüman oldu ve arkadaşıyla birlikte hacca gitti. Müslüman olduktan sonra Nasreddine Dinet olarak da anılmaya başlanan Dinet, arkadaşıyla birlikte kitaplar yazmıştır. Mirages; scènes de la vie arabe (1906), La vie de Mohammad, çevirisi, The life of Mohammad (1918) ve Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah (1930)

kitaplarını yazmıştır. Ayrıca iki biyografisi de bulunmaktadır: Étienne Dinet et el Hadj Sliman ben Ibrahim, F. Arnaudiès (1933) ve La vie d'Etienne Dinet, J. Dinet-Rollience (1938) (Behn, 2004, s.415).

Dinet, Cezayir'e ikinci seyahatinde Laghouat'ta iki genç kız figürün, Ayışığı altında terasta bir görünümünü tasvir etmiştir. "Terslarda, Laghouat'ta Ayışığı" eserinde (**Şekil: 29**); bir terasta, doğuya özgü bir gecenin ışığında, esnek vücutlu iki genç kadın belli bir vazgeçmişlikle poz vermektedir. Bu resmin görünürdeki natüralizmi, Batı'nın Cezayirli kadın mitini vurgular. Burada vücutlar şehvetlidir ve misk kokulu parfümleri büyük bir şehvet yaymaktadır. Doğulu kadının egzotik güzelliğinin klasik temsilinin ve belli bir erotizmin ardında, sanatçı burada modellerinin taktığı yüzlerin, mücevherlerin ve dövmelerin hassas bir çalışmasına odaklanıyor. Dövmeler süs olmasının yanı sıra Berberi kabilelerini tanımlamak, kötü büyülerden korunmak ve sosyal statüyü sembolize etmek için kullanılırdı. Bu resim, gerçekçi bir temsil ile izleyicileri üzerinde uygulamak istediği baştan çıkarıcılık arasında bir tür sentezdir (MBA Reims, 2022).



Şekil 29. Étienne Dinet, Teraslarda. Laghouat'ta Ayışığı, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 46,5 x 72,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Reims, Reims.

Dinet, hayal ürünü bir Doğu'nun fazlasıyla ışıltılı imgesinden uzak, sanki gerçeklikten kesitler koparırcasına resimler oluşturmuştur. Duyarlılığı onu, güvenmediği etnografik yaklaşımlardan da bir o kadar uzaklaştırmıştır. Onun hassas çalışması, gösteriş yapmadan

gerçek ayrıntılara odaklanmaktadır. İfadeleri, jestleri, yüz buruşturmaları, kıyafetleri ve gümüş takıları aşırı yükleme veya duygusallık olmadan temsil etmektedir. Dinet, hayal ürünü bir Doğu'nun abartılı hallerini resmetmemiştir. Eserlerinde klasikleşmiş harem sahnelerine rastlanılmaz. Eserlerinde doğulu kadının vücudunun aşağılanması söz konusu değildir. Dinet, Avrupa filtresiyle idealize edilmiş bir dünyanın ötesinde; şiddeti, sefaleti, umutsuzluğu, alçakgönüllülüğü ama aynı zamanda neşeyi, cesareti ve haysiyeti de resmetmiştir (Choueiry).

Arap kültürleri konusunda uzman Sanat Tarihi Profesörü Mario Choueiry, Dinet için şöyle demiştir:

> "Onu sömürgeci ve egzotikleştirici bakış sürecinden kurtaran şey, gerçekliğin parçalarını resmetmesi ve hayal etmediği bir doğu veya doğuyu hayal etmemesidir. Onun resminde her şey doğrudur, en küçük detay, en küçük yüz buruşturma, en küçük kumaş, renk, konum onun tarafından gözlemlenmiştir."

Dinet, resimleri aracılığıyla çöl hayatını güzel bir şekilde tasvir etti ve insanların samimi duygularını göstermede belirgin bir gerçekçilik dokunuşu gösterdi. Roger Benjamin onunla ilgili şöyle yazmaktadır:

> "Dinet, çöl insanlarının dini hayatını, günlük alışkanlıklarını ve masallarını, Oryantalizm tarihinde eşi benzeri olmayan bir aşinalık ve sempatiyle resmetti" (Benjamin, 2001, s.20).

Fransız halkının Cezayirlileri ve hayatlarını sürdürme biçimlerini anlamaları ve takdir etmeleri için samimi ve büyük çabalar göstermiştir. Avrupalı sanatçıların kullandığı teknikleri yerel ve yerli sanatçılara öğreterek "gözenekli Oryantalist uçurumun diğer tarafından kültürel alışverişin kolaylaştırılmasına yardımcı olmuştur." Cezayir minyatürünün babası olan Muhammed Racim'in "Racim'in ayrıntılı arabesk sınırlarına yerleştirdiği figüratif sahnelerde kullanılan doğru perspektifi" elde etmesine yardımcı olduğu bilinmektedir (Benjamin, 2001, s.29). Racim, Dinet hakkında kendisine vermiş olduğu destekten ötürü ona teşekkür ederek, "Dinet'nin varlığı benim için önemliydi" (Beaulieu ve Roberts, 2002, s.7) demiştir.

Dinet'nin Doğu'ya olan sevgisi ve hayranlığı, onun Arapça öğrenmesi ve Bou Saâda'yı kalıcı yuvası yapmasından anlaşılabilmektedir (Beaulieu ve Roberts, 2002, s.7).

Cezayir'e olan içten sevgisi, "Laghouat'da Bir Sokak" **(Şekil: 30)** ve "Bou - Saâda'lı Genç Kız" (**Şekil: 31**), gibi bazı manzara ve portre resimlerindeki şefkatten açıkça

anlaşılmaktadır. Bu resimlerde, Kuzey Afrika ülkesine ve insanlarına olan duyarlılığı açıkça görülmektedir.



Şekil 30. Etienne Dinet, Laghout'da Bir Sokak, 1887, ahşap üzerine yağlıboya, 21,3 x 30 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Şekil 31. Etienne Dinet, Bou-Saâdalı Genç Kız, 1892, ahşap üzerine yağlıboya Musée d'Orsay, Paris

Dinet, siyasi arenada da aktif olarak yer almıştır; Fransız sömürge yönetimine karşı yorulmak bilmez çabalar sarf eden Dinet, bu sebeple "militan sanatçı" olarak etiketlenmiştir. Cezayir sivil hakları lehine konuşan sanatçı Fransız hükûmetinin Müslümanlara karşı olan tavrından ve davranış biçimlerinden hoşnutsuzdu. Dinet, Fransa hükûmetinin I. Dünya savaşı sırasında Fransa için savaşan Müslüman askerleri onurlandırmak ve onları tanımak amacıyla resmi bir tören düzenlemesi hususunda çabalar sarf etmiştir. Ayrıca Karaoğlu, sanatçının Metropolitan Fransa'nın en eski camisi olan Grande Mosquèe de Paris projesinin önemli bir parçası olduğunu yazmıştır. Bu caminin inşası, Fransız hükûmetinin, I. Dünya Savaşı'nda sınırlarını savunan Afrika Müslümanlarına olan minnettarlığı ifade etmenin bir yolu olarak üstlenilmiştir (Karaoğlu, 2018, s.14).

1896'da Şeref Lejyonu Şövalyesi unvanını alan Dinet, 1930'da vefat etmiştir. Cezayir'in o bölgesindeki şöhretinin kanıtı olarak, cenaze törenine Bou Saâda'da 5000 kişi katılmıştır. Frederick W. Morton, 1904'te yayınlanan 'Etienne Dinet, Doğu'nun Ressamı' adlı makalesinde şöyle yazmıştır:

> "Başka hiçbir ressam Doğu'yu bu kadar Beaiçten bir şekilde anlamamıştır, başka hiç kimse Doğu'nun ruhunu bu kadar sadakatle yakalayıp kaydetmemiştir… Başkaları aynı görevi duraksayarak, çoğu zaman gülünç sonuçlarla denemişlerdir – bize Doğu'nun Batılı bir bakış açısından kopyalarını vermişlerdir – Dinet, bize Doğu'yu bir Doğulunun gördüğü gibi sunmaktadır" (Morton, 1904, s.251).

4.1.15. Henri Matisse (1869-1954)

Henri Matisse, 31 Aralık 1869'da Fransa'nın kuzeyinde küçük bir kasaba olan Le Cateau- Cambrèsis'de doğmuştur. Erken dönem yaşamı, bölgenin inişli çıkışlı tepeleri ve yemyeşil tarlalarıyla çevrili taşra yaşamının sessiz ritimleriyle doluydu. Görünüşte sıradan olan bu yetişme tarzı, aile etkisi, yerel kültür ve görsel dünyaya karşı giderek artan bir hayranlığın eşsiz bir karışımıyla beslenen geleceğin sanat devinin tohumlarını içinde barındırıyordu. Matisse'in babası Emile Matisse; bir tahıl tüccarı, pratik ve çalışkan bir adamdı. Annesi Anna Clèmence Caroline Matisse daha sanatsal bir duyarlılığa sahipti. Profesyonel bir sanatçı olmasa da güzelliğe karşı keskin bir gözü vardı ve resim sanatına karşı bir sevgi besliyordu. Annesi Matisse'e çiçeklerin narin ayrıntılarına, değişen mevsimlerin

canlı tonlarına ve günlük nesnelerin ince dokularına karşı derin bir anlayış kazandırmıştır. Doğal dünyanın güzelliğine bu erken maruz kalma, Matisse için ömür boyu sürecek bir ilham kaynağı olacaktı. Böylece sayısız resim ve çizimde kendine yer bulacaktı

Matisse son yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Kendisini öncelikle bir ressam olarak görmüş ancak uzun kariyeri boyunca yaratıcı ve özgün bir ressam, heykeltıraş, baskı yapımcısı ve tasarımcı olarak önemli bir üne kavuşmuştur. Böylece kendi yaşamında, yeteneklerini çeşitlendirerek gösterebilen bir kişi olarak profesyonel sanatçı kavramının bir örneğini sunmuştur. Sadece beş yıl (1904-1908) süren bir hareket olan Fovizm'in başkahramanı olarak bilinmektedir. Fovizm, Empresyonistlerin ve onların hemen ardından gelenlerin, doğadan türetilmiş bir resmin estetik özerkliği konusundaki endişelerinden gelişmiştir. Aynı zamanda konuyu temsil edecek ve konunun yarattığı hissin resimsel bir eşdeğerini elde edecek saf renklerden oluşan bir sanat gerçekleştirme istenci bu akım sanatçılarının ortak amaçları içerisinde yer almaktadır. Bu durum, fotografik gerçekliğe ve sofistike Akademik sanatın cilalı mükemmelliğine karşı bir tepki niteliğindedir. Bir ressamın elindeki geleneksel araçların – tuval yüzeyi, boya miktarı ve kalitesi, fırça izi ve çizgi – ifade potansiyeline zorunlu bir yoğunlaşma durumu söz konusudur (Watkins, 1977, s.3).

Matisse, 1906'da Cezyir'e, 1911-1912 ve 1912-1913 kışlarında Fas'a yaptığı ziyaretler sırasında gördüğü ve hayranlık duyduğu dekoratif sanattan etkilenmiştir. Bütün bu gezilerde arabesklerle süslü çömlekler ve tekstil ürünleri edinmiş ve bunları natürmortlarında sık sık kullanmıştır (Leymarie ve Matisse, 1966).

Matisse'in "Cezayir'in Biskra Kenti'nde Bir Sokak" (**Şekil: 32**) adlı çalışmasına bakıldığında, hem bilinçli hem de spontane hissettiren bir renk dansı ve fırça darbeleri görülmektedir. Bu anlayış, Matisse'in öncüsü olduğu Fovizm akımının biçim anlayışıyla örtüşmektedir. Bu anlayışın; kalın fırça darbeleri, rengin özünden koparılmayışı, biçimlerdeki sadelik vb. özellikleriyle aslında konunun özünü, izleyiciye sadece görüneni değil hissedileni de sunma amacını taşıdığını söyleyebiliriz. Ön plandaki pembe ve sarı renklerin harmanlanarak sıcak ve davetkâr bir alan oluşturulduğu, arka planda ise daha soğuk mavi ve yeşillerle kontrast oluşturularak bir derinlik hissi oluşturulduğu görülmektedir. Matisse'in eserlerinde görmenin sevinci, saf hissin hazzı kendini ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 32. Henri Matisse, Cezayir'in Biskra Kenti'ndeki Bir Sokak, 1906, panel üzerine yağlıboya, 34 x 41 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhag.

Matisse'in "Cezayirli Kadın" (**Şekil: 33**) adlı eserine baktığımızda renklerdeki ve biçimlerdeki anlayışın gerçeklikten uzak olduğunu ve bu anlayışın Fovizm akımı ile örtüştüğünü söyleyebiliriz. Matisse'in burada doğruluk peşinde olmadığını, bunun yerine bir his aradığını söyleyebiliriz. Eserde, cesur fırça darbeleri ve yoğun boya katmanları hissedilmektedir. Matisse, figürün yüz hatlarını belirginleştirmek için şeftali ve kırmızı tonlarında cesur fırça darbeleri uygulamıştır. Eser, izleyiciye bitmemiş hissi vermektedir. Tıpkı renkli çizilmiş bir eskiz gibi. Bu yönüyle, duygusal ifade arayışlarında insan formunu büküp soyutlamaktan çekinmeyen sanatçıların diğer figüratif eserlerine benzemektedir.



Şekil 33. Henri Matisse, Cezayirli Kadın, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.

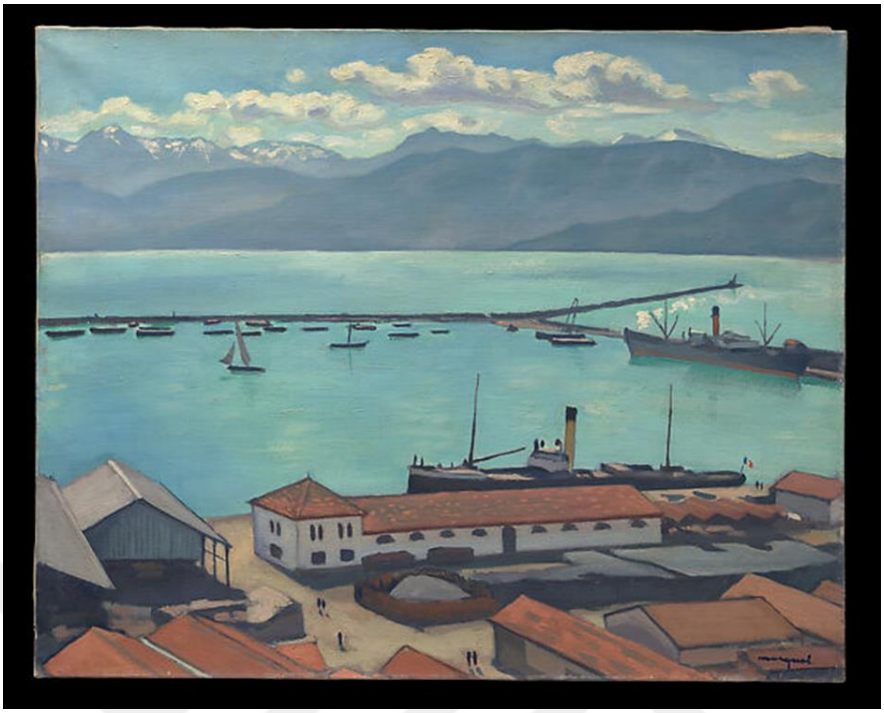
4.1.16. Albert Marquet (1875-1947)

1875 yılında Bordeaux'ta doğan sanatçı 1890 yılında Paris'e taşındı. Ecole des Arts Decoratifs'de sanat eğitimi almaya başlayan sanatçı burada 1892 yılında, hayat boyu dostu olacak olan Fransız fovist ressam Henri Matisse'le karşılaşmıştır. Marquet, 1895 yılında École des Beaux-Arts'da (Güzel Sanatlar) öğrenci oldu. Burada Fransız sembolist ressam Gustave Moreau'nun (1826-1898) atölyesine girmiştir. Marquet, ilk solo sergisini 1907'de Druet Galeri'de açmıştır. Bu sergiden Marquet'in peyzaja olan ilgisi anlaşılabilmektedir. Su kenarları, doğa görünümleri, kumsal, liman ve Paris sahilleri ise vazgeçilmezleri arasındadır.

Resimlerindeki bu tabiat görünümleri geniş perspektife sahip planlarla boyanarak derinlik çapraz ritimlerle aktarılmıştır. Yalınlaşmış tekniği kabataslak ve keskindir. Marquet; resme parıltılı, canlı, şiddetli renklerle başlar, bitirmeye doğru genellikle gri renkler eklemektedir (Karyağdı, 2016, s. 19).

Marquet'nin o zamanlar Fransız sömürgesi olan Cezayir'deki Bougie'de kaldığı iki ay boyunca tamamladığı yaklaşık kırk resmin büyük çoğunluğu liman sahneleriydi. Sanatçı, tercih ettiği dalgın manzaralar için şövalesini içeride, pencerelerin yanında ya da Bougie Körfezi (şimdiki Béjaïa) kıyısı boyunca uzanan binaların teraslarında kurdu. Şubat ve Mart 1925'i geçirdiği Hôtel d'Orient'taki odaları Ticaret Odası'na ve on altıncı yüzyıldan kalma bir İspanyol kalesi olan Abd-el-Kader'e bakıyordu. Cezayir Bankası'ndaki bir pencereden Marquet; Place de Gueydon'un terasını ve ötesindeki limanı görebiliyordu ve teras, barakların oluklu, gümüşi çatılarını boyamak için iyi bir görüş noktası sağlıyordu (Brettel vd., 2009, s. 237).

Marquet'nin Cezayir'deki Bougie'de resmettiği liman sahnelerinden biri "Cezayir'de Bougie Limanı, Güneş Işığında" (**Şekil: 34**) adlı eseridir. Eser, hafif yüksekte bir perspektiften görülen bir liman manzarasını tasvir eder. Ön planda, muhtemelen depolar veya rıhtımlar olan alçak, kırmızı çatılı binaların bir araya toplandığı bir koleksiyon görülür. Orta planda, kırmızımsı kahverengi çatılı, daha büyük, beyaz bir bina belirgindir. Limanın kendisi birkaç küçük tekne ve gemiyle doludur. İki büyük gemi özellikle dikkat çekicidir: biri duman çıkaran bir buharlı gemi, diğeri ise daha küçük, daha koyu renkli bir gemidir. Bir dalgakıran suya doğru uzanarak iç limanı açık denizden ayırır. Limanın ötesinde, sakin bir su alanı, karla kaplı zirvelerin ipuçlarıyla puslu ve mavimsi gri görünen uzak bir dağ sırasına kadar uzanır. Gökyüzü, kabarık beyaz bulutlarla açık mavidir. Genel stil, belirgin fırça darbeleriyle, manzaranın ışığını ve atmosferini yakalamaya odaklanarak anlık bir Körfez görüntüsünü izleyiciye aktarmaktır.



Şekil 34. Albert Marquet, Cezayir'deki Bougie Limanı, Güneş Işığında, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 64,7 x 80 cm, Metropolitan Museum of Arts, New York.

Marquet'nin o zamanlar Fransız sömürgesi olan Cezayir'deki Bougie'de kaldığı iki ay boyunca tamamladığı yaklaşık kırk resmin büyük çoğunluğu liman sahneleriydi. Sanatçı, tercih ettiği dalgın manzaralar için şövalesini içeride, pencerelerin yanında ya da Bougie Körfezi (şimdiki Béjaïa) kıyısı boyunca uzanan binaların teraslarında kurdu. Şubat ve Mart 1925'i geçirdiği Hôtel d'Orient'taki odaları Ticaret Odası'na ve on altıncı yüzyıldan kalma bir İspanyol kalesi olan Abd-el-Kader'e bakıyordu. Cezayir Bankası'ndaki bir pencereden Marquet; Place de Gueydon'un terasını ve ötesindeki limanı görebiliyordu ve teras, barakların oluklu, gümüşi çatılarını boyamak için iyi bir görüş noktası sağlıyordu (Brettel vd., 2009, s. 237).

4.1.17. Pablo Picasso (1881-1973)

Picasso, 25 Ekim 1881'de İspanya Málaga'da, María Picasso López ve José Ruiz Blasco'nun ilk ve tek oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Blasco; ressam, şehrin sanat okulunda öğretmen ve yerel müzenin küratörüydü. Picasso, babasının da sanat eğitmeni olmasından dolayı temeli iyi atılmış bir ressam olarak yetişmiştir (O'Brian, 2012).

Picasso'nun, bu biçimlendirici ailede olağanüstü vizyonunun tohumları ekilmiştir. Işık ve gölge, aşk ve kayıp arasındaki etkileşim, hayatı boyunca yankılanacak ve her fırça darbesi, önündeki duygusal çalkantıyı yansıtacaktı. Çocukluğu sanatsal etkilerle geçti; babasının paletinden çıkan titiz eskizler, genç Picasso'da ateşli bir tutku uyandırdı ve devrim niteliğinde bir sanat kariyerinin temellerini attı. Erken yaşlarda hem İspanyol bölgesel kültürüne hem de Avrupa'yı kasıp kavuran avangart akımlara maruz kalması, bakış açısını şekillendirdi ve eserlerini tanımlayacak olan insan deneyimine karşı bir duyarlılık geliştirdi (Morgan, 2025).

Babasının resim profesörü olmasından dolayı diğer çocuklar harfleri öğrenirken Picasso, resim yapıyordu. Picasso, çocuk resimleri yerine bir ressamın çizimlerini yaparak yetişmiştir. Çizimleri gördüğü şeyleri değil, ifade ettiği şeyleri yansıtıyordu. Çizim onun için kelimeler gibiydi ve onun için bir konuşma şekliydi. Fiziksel olarak Picasso, adını aldığı annesine benziyordu. İspanya'da kişinin annesinin ya da babasının adını alması gelenekti. İspanya geleneğine göre adı Pablo Picasso y Ruiz'di ve bazı erken dönem tuvalleri Pablo Ruiz olarak imzalanmıştır. Pablo Picasso y Ruiz ismi uzun olduğundan daha sonraki çalışmalarında Pablo Picasso ismini kullanmıştır (Stein, 2012).

Picasso, Avrupa'nın ötesine hiç seyahat etmemişti ve diğer sanatçıların önceki tahayyüllerinden etkilenmeyen önemli bir Oryantalist imge üretmemişti. Çoğunlukla grafik sanatlarındaki birkaç imge dışında, konu veya biçimsel deney kaynağı olarak Arap dünyasına veya Asya'ya ilgi duymamıştı. Ancak Sahra altı Afrika sanatına ve Oryantalist öncülleri Delacroix, Ingres ve Renoir'ın, özellikle de çağdaşı Matisse'in çabalarına son derece ilgi duymuştur. Picasso'nun ürettiği herhangi bir oryantalist imge, bu sanatçılardan en az birinin belirli sanat eserlerine bir tepkiydi (Beresford, 2015).

Picasso, 1945-55 yılları arasında Delacroix'nın 'femmes' tablolarına dayanan bir dizi seri oluşturmuştur. Bu seride yaklaşık 100 kâğıt çalışması ve 14 başka resim mevcuttur. Bu tabloların arasında, Versiyon "0" (**Şekil: 35**), Picasso'nun eserlerinin tartışmasız zirvesi olan "Les demoiselles d'Avignon" (1907) ve "Guernica"ya (1937) katılarak kabul görmüş bir başyapıttır. Picasso, Delacroix'ya gönderme yapmanın yanı sıra, bu seriyi 1954'te seriye başlamasından beş hafta önce ölen arkadaşı ve büyük sanat rakibi Matisse'e bir ağıt olarak da tasarlamıştır. Matisse, Delacroix'yı renk ve oryantal konular açısından kendisinin yakın atası olarak görüyordu. Picasso, Matisse için şöyle demiştir:

"Matisse öldüğünde odalıklarını bana miras bıraktı."

Picasso, Les Femmes d'Alger'ı ele aldığında, bilinçli veya bilinçsiz olarak, özellikle zamanlamasıyla uygun hale gelen tarihsel bir kapanış eylemi gerçekleştirmiştir. Delacroix'nın Louvre'daki resminin ilk versiyonu – Picasso'nun en iyi bildiği versiyon – Fransa'nın Cezayir'e askeri sömürge yönetimi dayattığı yıla (1834) tarihlenmektedir. Ülke, 1962'de bağımsızlığını kazanmıştır. İki sanatçının aynı konuyu ele alışı, yüz yirmi sekiz yıllık sömürge dönemini de kapsamaktadır. Delacroix başlangıçta, Picasso ise sonunda. Bu seri, Picasso'nun yetmişli yaşlarında başladığı, birçok eski ustaların ikonik eserleri üzerine yaptığı ilk varyasyondur (Beresford, 2015).

Bu eser; Kübizm referansları, kırık veya düz perspektifler, şiddetli renk çatışmaları ve Picasso'nun hayat boyu süren takıntılarının parlak sentezleriyle doludur. Tüm bunlar, Delacroix eserlerine vahşi bir tepki olarak bir araya getirilmiş ve renk girdabında Matisse'i yansıtan, parçalanmış ve düzleştirilmiş perspektifler sunmuştur. Böylece Picasso, yeni bir resim stili oluşturmuştur.



Şekil 35. Pablo Picasso, Cezayir Kadınları, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 114 x 146,4 cm, Özel Koleksiyon.

4.1.18. Oscar Kokoschka (1886-1980)

Ekspresyonizmin önde gelen isimlerinden biri olan Kokoschka 1 Mart 1886'da Avusturya'nın Pöchlarn kasabasında doğmuştur. Kokoschka'nın 1810 doğumlu büyükbabası Václav Kokoschka, Prag'ın yaklaşık 65 kilometre kuzeybatısındaki Racineves köyünden yirmi altı yaşında bir kuyumcu olarak Prag'a gelmiştir. Prag'da yerel bir kuyumcunun kızı olan Therese Josefa Schütz ile evlenmiştir. Kokoschka'nın babası 1840 yılında bu evlilikten dünyaya gelmiştir. Kokoschka gençliğinin çoğunu Viyana'da geçirmiş ve 1904-1905 civarında Kunstgewerbeschule'ye girmiştir. Öğrenciyken 1908'de şiir kitabını yayınlayan Wiener Werkstätte için yelpazeler ve kartpostallar çizmiştir. Aynı yıl Kokoschka, Viyana Kunstschau'da sergilediği eserler nedeniyle sert bir şekilde eleştirildi ve sonuç olarak Kunstgewerbeschule'den kovuldu. Bu sırada, en ateşli destekçisi olan Avusturyalı mimar Adolf Franz Karl Victor Maria Loos'un (1870-1933) dikkatini çekti. Kokoschka, bu erken dönemde dışavurumcu dramanın ilk örnekleri arasında sayılan oyunlar yazmıştır.

İlk solo sergisi 1910'da Berlin'deki Galerie Paul Cassirer'de düzenlendi, bunu aynı yıl Folkwang Essen Müzesi'ndeki bir diğeri izledi. 1910'da Herwarth Walden'ın Der Sturm dergisine de katkıda bulunmaya başladı. Kokoschka portrelere yoğunlaştı ve 1910'dan 1914'e kadar zamanını Berlin ve Viyana arasında paylaştırdı. 1915'te, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden kısa bir süre sonra, Doğu Cephesi'nde görev yapmak için gönüllü oldu ve burada ağır yaralandı. 1917'de halen iyileşirken Dresden'e yerleşti ve 1919'da oradaki Akademide Profesörlük kabul etti.

Kokoschka; 1920'ler ve 1930'larda Avrupa, Kuzey Afrika ve Orta Doğu'da yoğun bir şekilde seyahat etti. 1931'de Viyana'ya döndü, ancak Nazilerin artan gücünün bir sonucu olarak 1935'te Prag'a taşındı. İki yıl sonra Çekoslovakya vatandaşlığı aldı. Kokoshka, 1936'da Çekoslovakya başkanı Thomas Garrigue Masaryk'in (1850-1937) bir portresini yaptı ve ikisi arkadaş oldu. 1937'de Naziler, eserini ''yozlaşmış sanat'' olarak kınadı ve kamuoyunun görüşünden kaldırdı. Sanatçı 1938'de, New York'taki Bucholz Galerisi'nde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk kişisel sergisini açtığı yıl İngiltere'ye kaçtı. 1947'de İngiliz vatandaşı oldu. Kokoschka'nın eserlerinin iki önemli seyahat sergisi sırasıyla 1948 ve 1950'de Boston ve Münih'te başladı. 1953'te Cenevre yakınlarındaki Villeneuve'e yerleşti ve Schule des Sehens'i başlattığı Internationale Sommerakademie für Bildende Kunste Salzburg'da (Salzburg Uluslararası Güzel Sanatlar Yaz Akademisi) ders vermeye başladı. Kokoschka'nın toplu yazıları 1956'da yayınlandı ve bu sıralarda sahne tasarımıyla ilgilenmeye başladı. 1962'de Londra'daki Tate Gallery'de retrospektif bir sergiyle onurlandırıldı. Kokoschka, 22

Şubat 1980'de İsviçre'nin Montreux kentinde ölmüştür (The Guggenheim Museums and Foundation).

Oskar Kokoschka'nın "Col de Sfa, Biskra'da" (**Şekil: 36**) adlı eseri; sıcak renklerin hâkim olduğu, tuvalin büyük bir bölümünü Biskra manzarasının oluşturduğu, içerisinde figürlerin ve develerin de bulunduğu bir tür Afrikalı topluluğunun seyahati ile Biskra manzarasının sentezi niteliğindedir. Kokoschka'nın dışavurumcu etkisi eserde hissedilmektedir. Sert fırça vuruşları, renk kullanımı ve ayrıntıya girilmemiş figürler dışavurumculuk akımınının özelliklerine uymaktadır.



Şekil 36. Oscar Kokoschka, Col de Sfa, Biskra'da, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 88,7 x 129,8 cm, Özel Koleksiyon.

4.2. Amerikalı Oryantalist Ressamlar ve Cezayir Konulu Eserleri

4.2.1. Samuel Colman (1832-1920)

Colman, 1832 yılında Portland, Maine'de doğmuştur. Colman, babası Samuel Senior'un başarılı bir yayıncılık işi yürüttüğü New York City'de büyümüştür. Çağdaş baskılar için mükemmel bir kaynak ve önde gelen sanatçı ile yazarlar için popüler bir buluşma yeri olan Broadway'deki aile kitapçısı, genç Colman'ın sanat dünyasına ideal bir giriş yapmasını sağladı. Muhtemelen orada, 1850'lerde birlikte briket çalıştığı söylenen Hudson Nehri Ekolü'nün Amerikalı ressamı Asher Brown Durand (1796-1886) ile tanıştı. 1871'de Colman, Ulusal Tasarım Akademisi'nde sergi açmaya başladı ve burada Beyaz Dağlar, George Gölü ve Hudson Nehri Okulu'nun diğer popüler uğrak yerlerini resmettiği tabloları ona büyük takdir kazandırdı ve 1854'te Akademi Üyeliğine seçildi. 1860 yılında Colman iki yıl sürecek bir Avrupa turuna çıkmıştır. Fransa, İtalya ve İsviçre'yi ziyaret etti ve Güney İspanya ile Fas'ın daha egzotik bölgelerine seyahat eden ilk Amerikalı sanatçılardan biri olmuştur. 1860'lı yıllarda, İspanya'nın romantik yerlerine ilişkin eskizlerine dayanan çok sayıda resim sergilemiştir. 1862'de Akademi'nin tam üyesi oldu ve iki yıl sonra; aralarında Durand, Albert Bierstadt ve John F. Kensett'in de bulunduğu Hudson Nehri Okulu sanatçılarından oluşan bir gruba katılarak şair ve editör William Cullen Bryant'a sunulacak eskizlerden oluşan bir portföye katkıda bulunması istendi. 1866 yılında Colman, Amerika Sulu Boya Ressamları Derneği'nin kurucularından biri ve ilk başkanı olmuştur (Howat, 1987, s.302).

Colman, İspanya'da yaptığı eskizlerin birçoğunu tarihlendirerek ve yazarak güzergâhının kapsamlı bir şekilde yeniden oluşturulmasını sağlamıştır. Cebelitarık'tan kuzeye, Sevilla'ya doğru seyahat etti. Oradan doğuya, Córdoba üzerinden Granada'ya ilerledi ve Ronda şehrine dönmeden önce birkaç hafta burada kaldı. Bölgede saat yönünde geniş bir daire çizen Colman, Güney İspanya'daki tüm önemli yerlere uğrayabildi. Endülüs'ten Madrid'e giderken, ülkenin İspanyol Okulu'na ait en kapsamlı eser koleksiyonunu görmek için zaman ayırmıştır (Boone, 2007).

Colman, 1860'lı yıllarda yaptığı gezilere Kuzey Afrika'yı da eklemiştir. Öncelikle Fas'a giden sanatçı Kuzey Afrika manzaralarından etkilenmiştir. 1862 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne dönen Colman, New York sanat dünyasında aktif hale gelmiştir. Colman'ın ikinci dört yıllık Avrupa ve Kuzey Afrika gezisi 1871'de başlamıştır. Colman'ın Mısır, Cezayir ve Fas'ta yaptığı birçok eskiz, Amerika Birleşik Devletleri'ne döndükten sonra ürettiği egzotik dekoratif tasarımlar için model oluşturmuştur (Dearinger, 2004).

Colman'ın "Cezayir, Tlemciem'deki Cami Kalıntıları" (**Şekil: 37**) adlı eserine baktığımızda Tlemciem'de bulunan önemli bir cami olan Tlemcen Ulu Camii'nin kompozsiyonda yer aldığını görmekteyiz.

1082 yılında inşa edilmiş bu cami, Murabıt Hanedanlığı Dönemi'ndeki en önemli mimari örneklerden birini teşkil etmiştir. Murabıt emiri Yusuf İbn Taşfin tarafından kurulan cami, daha sonra oğlu ve halefi Ali İbn Yusuf tarafından yenilenmiş ve dekore edilmiştir. 1875 yılında Fransız sömürge yönetimi sırasında, şehrin diğer önemli zaferleriyle birlikte "Tarihi Anıt" ilan edildi ve belirli koruma önlemleri alınmıştır. Aynı dönemde Fransız mimarlar caminin ilk modern onarımlarını ve incelemelerini gerçekleştirmişlerdir (Almagro, 2015).



Şekil 37. Samuel Colman, Cezayir, Tlemciem'deki Cami Kalıntıları, 1887, gravür baskı, plaka: 98 x 125 mm, levha: 240 x 314 mm, National Gallery of Art, Washington.

4.2.2. John Beasly Greene (1832-1856)

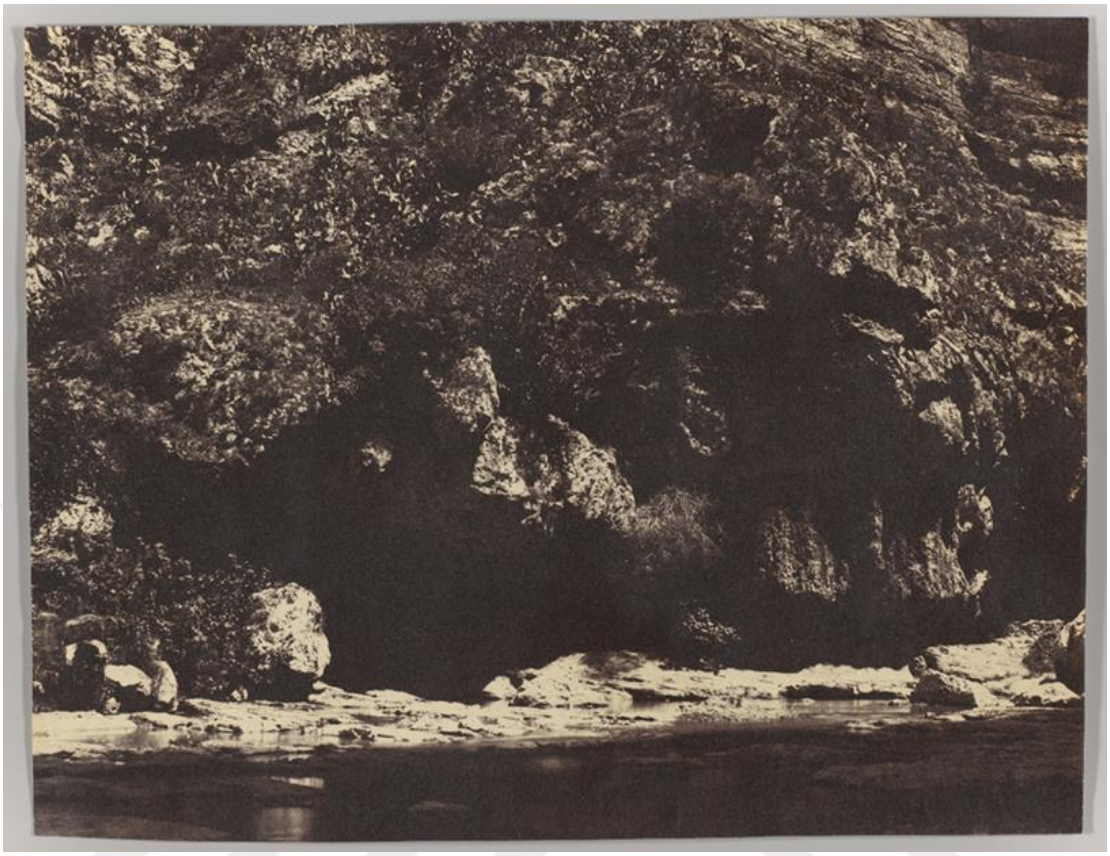
Greene, Orta Doğu'da faaliyet gösteren ve aynı zamanda eğitimli bir Mısırbilimci olan ilk fotoğrafçıydı. Gençliğinin ve milliyetinin getirdiği handikaplara rağmen, yaşamı boyunca her iki alanda da tanınmayı başardı. Ancak, erken yaşta ölümü neredeyse hemen unutulmasına neden oldu ve Greene, fotoğraflarının 1856'dan bu yana ilk kez sergilere dâhil edilmesi ve eski baskılarının piyasaya çıkmaya başlamasından sonra 1970'lerin sonlarına kadar büyük ölçüde unutuldu. Greene; artık 19. Yüzyıl fotoğrafçılığının en büyük ustalarından biri olarak kabul edilmekte, kendine özgü ve benzersiz proto-modernist vizyonuyla hayranlık uyandırmaktadır. Greene'in çalışmalarının en iyi örnekleri nadirdir ve müzeler ile özel koleksiyoncular tarafından hevesle aranmaktadır (Hannavy, 2013, s. 619).

John Beasly Greene Le Havre, Fransa'da doğmuştu ama babasının vatandaşlığı nedeniyle Amerikan vatandaşıydı. New Hampshire, Concord doğumlu olan John Bulkley Greene (1780-1850) yaklaşık 1814'ten beri Fransa'da ikamet ediyordu. Öldüğünde kıtadaki en büyük Amerikan bankası olan Greene & Co'nun müdürüydü ve Paris'teki Amerikan gurbetçi topluluğunun önde gelen isimlerinden biriydi. Tek oğlu John Beasly Greene, kendisini ortak uğraşları olan fotoğrafçılık ve Mısırbilime adayacak statüyü ve mali bağımsızlığı miras aldı. Öğretmenleri kendi alanlarında önde gelen kişilerdi: Fransız fotoğrafçı Jean-Baptiste Gustave Le Gray (1820-1884) ona fotoğrafçılığı ve mumlu kâğıt işlemini öğretti; Olivier Charles Camille Emmanuel de Rougé (1811-1872); Champollion'un Louvre Müzesi'nin Mısır Bölümü'nün başkanı olarak halefi, ona hiyeroglifleri öğretti. Amatör olmayan Greene, 1853 yılında, yirmi bir yaşındayken Fransız Arkeoloji Topluluğu olan prestijli Société asiatique (yabancı üye olarak) kabul edildi. 1854 yılında Société française de photographie'nin kurucu üyelerinden biri oldu. Greene kısa kariyeri boyunca Mısır'a iki uzun seyahat gerçekleştirdi. İlkini 1853-1854 kış sezonunda gerçekleştiren Greene, Nil'i Nubya'daki İkinci Katarakta kadar geçerek güzergâh boyunca manzarayı, önemli simge yapıları ve eski Mısır anıtlarını fotoğrafladı (Hannavy, 2013, s. 620).

Greene ayrıca Cezayir'e iki gezi yaptı. Aralık 1855'te, Cezayir'in yaklaşık 136 km batısındaki Tipasa yakınlarında, MÖ I. Yüzyıla ait bir mezar höyüğü olan ''Le Tombeau de la Chrètienne''in (Hıristiyan Kadının Mezarı) iki bölümden oluşan keşif kazısı için resmi fotoğrafçı olarak resmi bir Fransız seferine katıldı. Kazıların ilk aşaması Ocak 1856 başlarında sona erdiğinde yeniden Fransa'ya döndü, ancak kazıların yeniden başlamasından altı hafta önce, Şubat ortasında Cezayir'e geri döndü. Muhtemelen Greene bu altı haftayı, Cezayir'in yaklaşık 321 km kuzeydoğusunda, Rhumel Nehri'nin derin geçidinin üzerindeki yüksek bir

platoda dramatik bir şekilde tünemiş ve yarısı tarafından çevrelenmiş antik bir şehir olan Konstantin'i ziyaret etmek için kullandı. Konstantin ve onu çevreleyen manzaranın fotoğrafları Greene'in en iyi, en ilgi çekici görüntüleri arasındadır (Hannavy, 2013, s. 620-621).

Kuzey Afrika'ya seyahat etmiş ressamların daha çok yağlıboya eserler ürettiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı ressamların baskı ve gravür örneklerine de rastlanmaktadır. Örneğin; Greene, Cezayir'de gördüklerini fotografik bir yaklaşımla genellikle tuzlu kâğıt negatifinden baskı şeklinde ortaya koymaktadır. "Rhumel Nehri Kıyısı, Konstantin Yakınları Cezayir" (**Şekil: 38**) adlı eseri buna örnektir. Greene, burada Cezayir'in Konstantin bölgesinin en büyük nehri olan Rhumel Nehri'ni betimlemektedir. Coğrafi olarak bakıldığında Rhumel Nehri'nin kaynağı Ferdjioua (Mila) dağlarıdır. Buradan Konstantin platosu boyunca kıvrılarak ilerler, ardından Aïn Smara'nın kuzeyinde önemli ölçüde daralır ve neredeyse tamamen bir yay oluşturarak güneybatı/kuzeydoğu yönünde Djebel El Hadjar kireçtaşı yataklarına ve Aïn El Bey platosuna sızar. Buradan Boussouf yakınlarında dar bir vadiye akar, birkaç virajdan geçer ve "Roma Kemerleri" adı verilen bir yerde tekrar daralır. Bu, "Tiddis Dağı" olarak adlandırılan devasa Doğu sütununun, arkeolog André Berthier tarafından keşfedilen önemli bir Berberi ve Roma şehri olan Tiddis'in bulunduğu yer olan Kheneg geçitlerinin girişine götürür. Çok uzakta olmayan bir mesafede Messaoud Boudjriou köyü (eski adıyla Aïn-Kerma) ve eski antimon madeni bulunmaktadır (Berthier, 1972).



Şekil 38. John Beasley Greene, Rhumel Nehri Kıyısı, Konstantin Yakınları Cezayir, yak. 1855-1856, tuzlu kâğıt negatifinden kâğıt baskısı, 9 3/8 x 12 1/8, Metropolitan Museum of Art, New York.

Green'in "Cezayir Cherchell Müzesi'ndeki Antikalar" (**Şekil: 39**) adlı eserinde; ışık ve karanlığın dönüşümlü geçişleri, yakın zamanda Cezayir'de kazılan üç Roma heykel parçasının formları vurgulanmaktadır. Eser, hem yeni karşılaşmaların yarattığı şaşkınlığı hem de nesneleri sistematik bir şekilde düzenleme ve sınıflandırma sürecini gözler önüne sermektedir (Metropolitan Museum of Art).



Şekil 39. John Beasley Greene, Cezayir Cherchell Müzesi'ndeki Antikalar, 1853-54, tuzlu kâğıt negatifinden baskı, 22,7 x 29,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

4.2.3. Frederick Arthur Bridgman (1847-1928)

Frederick Arthur Bridgman, doğu sahnelerini konu alan eserleriyle ünlü Amerikalı bir ressamdır. Alabama'nın güneyindeki Tuskegee'de doğdu. Babası Dr. Bridgman 1850'de öldüğünde Bridgman henüz üç yaşındaydı. Annesi Lavinia iki oğluyla New York'a taşındı. Bir süre müzik dersleri vererek kendisini ve iki oğlunu geçindirdi (Ackerman, 1994, s.20).

Bridgman, Alabama'da İç Savaş'tan önce köle pazarlarını gördü ve bu onu ikna olmuş bir sömürgecilik karşıtı yapmıştır. New York'taki Ulusal Tasarım Akademisi'nde eğitim gördükten sonra Amerikan Banknot şirketinde çalıştı (Thornton, 1994, s.40). Bu şirkette gravür çırağı oldu. Zanaatını iyi öğrendi ve şirketti hızlı ilerleme kaydetti. Ancak gravürcü kalmak istemedi, ressam olmak istiyordu. Öyle ki işe gitmeden önce her sabah dörtte kalkarak resimler yaptı. Dışarıda yaptığı resimler sonuç vermeye başladı; 1865'te ve 1866'da Brooklyn Sanat Derneği'nde "Bir Akşam Duası" ve Emmaus'ta İsa'' adlı eserlerini sergiledi. Bridgman; sanatçı olmaya kararlıydı ve bu nedenle gravür şirketindeki çıraklığını sonlandıracak bir grup Brooklynli işadamının desteğiyle Paris'e gitti (Ackerman, 1994, s.20).

Paris'e giden Bridgman burada Fransız Oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) öğrencisi olmuştur. O dönem ressamlar tarafından kolonize edilmiş popüler bir yer olan Breton Köyü Pont-Aven'de resimler yapmıştır. Bridgman 1870'ler ve 1880'ler boyunca birkaç kez Mısır'a, Cezayir'e ve Güney Cezayir'e seyahat etti. Bridgman, Harper Brothers tarafından 1890 yılında New York'ta basılan ve kendi resimleriyle süslediği Winters in Algiers (Cezayir'de Kışlar) adlı bir kitap yazmıştır. Hevesli bir amatör fotoğrafçı olan Bridgman, yurt dışında yaptığı eskizlerin yanı sıra kendi fotoğraf baskılarından da çalıştı. "El Biar'da Mağribi Villası", "Evlerin Tepesinde Cezayir", "Biskra'da İç Mekân" ve "Konstantin Bey'in Konukları Kabulü" gibi Cezayir yaşamından sahnelerin yanı sıra, "Ninova'da Kraliyet Eğlencisi", Firavunun Kızıldenizden Geçişi'' ve "Bir Mumyanın Cenazesi" gibi Eski Mısır ve Asur'un tarihi rekonstrüksiyonlarını resmetmiştir (Thornton, 1994, s.40).

Bridgman çok seyahat etti. 1871'de Pireneler'de vakit geçirmek için Paris'ten ayrıldı. Orada köylü sahneleri resmetti ve İspanyol sanatçı Mariano Fortuny (1871-1949) ile tanıştı. Kuzey Afrika'yı ilk ziyareti 1872'de başladı ve ertesi yıla kadar sürdü. Ressam arkadaşı Charles Sprague Pearce (1851-1914) ile birlikte Cezayir ve Mısır'ı ziyaret ederek üç yüz kadar eskiz yaptı. Bridgman böylece kariyerinin geri kalanında dayanak noktası olacak Oryantalist temalarla tanışmış oldu (Dearinger, 2004, s.67).

Bridgman, Cezayir'in her yönden pitoresk olduğunu, yaşam koşullarının güzel hava haricinde zorlu olduğunu, sokaklarının çok dar ve kirli olduğunu belirtmiştir. Gece gündüz Cezayir'deki yaşamı gözlemlemiş, köy ve yerleşimleri atlar ile gezmiş, dini ritüelleri anlamlandırmaya çalışmış, pazaryerlerinde ve sokakta karşılaştığı kalabalık insanlardan ve dansözlerden etkilenmiştir. Cezayir'in kuzeybatısındaki Oran şehrine gitmiş, daha sonra trenle şehir merkezine geçerek orada daha çok yabancıların kaldığı banliyö olan Mustafa'da bir ev kiralamıştır. Sonrasında Konstantin ve Biskra'ya gitmiş; vahaları gezip çöldeki göçebeleri ziyaret etmiştir (Ackerman, 1994, s.22).

Bridgman, Cezayir'deki ev yaşamından, sokaktaki ve çöllerdeki yaşamdan sahneler ve hatta ara sıra manzara resimleri yapmaya devam etti. İyi çözümlenmiş atlar daha sonraki çalışmalarına girdi. Hiçbir zaman sıkı olmayan fırça çalışması daha gevşek hale geldi; renkleri daha zengin, hatta abartılı hale geldi (Ackerman, 1994, s.32).

Bridgman, Cezayir'in resim yapmak için harika bir yer olduğunu şöyle dile getirmiştir:

> "Bir sanatçının üst sınıflar tarafından bu kadar veya daha fazla nezaketle karşılandığı ve sıradan halk tarafından buradaki kadar az rahatsız edildiği çok az yer vardır" (Sothebys.com).

Bridgman'ın "Biskra'da Kafe, Cezayir" (**Şekil: 40**) adlı eserinde; gevşek fırça darbeleri ve zengin renkler, sahneye doku ve derinlik katarak izleyiciyi hareketli kafenin içerisine çekmektedir. Bu resimde mimari, etkileyici fırça darbeleriyle, pürüzsüz sütunlar ve pürüzlü duvarların kontrast oluşturan dokularıyla resmedilmiştir. Figürlerin kıyafetleri de, müzisyenin açık beyaz giysilerinden oturan müşterilerin karmaşık kumaşlarına kadar aynı şekilde ele alınmıştır. Eser, günlük yaşamın dokularıyla canlı görünmektedir. Bridgman burada, Kuzey Afrika yaşamının dokularını tasvir etmek için geleneksel bir teknik kullanarak Batı bakış açısı ile tasvir ettiği yaşanmış gerçeklik arasında bir gerilim olduğunu ima etmektedir. Sahnenin maddi yönlerine (giysiler, mimari, nesneler) odaklanarak Bridgman, izleyiciyi bu kültürel bağlamda el sanatları geleneklerinin değeri ve önemi üzerine düşünmeye davet etmektedir.



Şekil 40. Frederick Arthur Bridgman, Biskra'daki Kafe, Cezayir, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 70,1 x 111,7 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC.

"Cezayir'de Sokak" (**Şekil: 41**) adlı çalışmada, bir binicinin sokakta sohbet ederken serinletici bir içecek aldığı, yanındaki kadının renkli bir gandoura elbise giydiği, sessiz bir tefekkür havası yansıtılmıştır. Arka planda, yukarıda, ılık akşam güneşi soluk duvarlara düşüyor; bu muhtemelen Cezayir'deki Kasbah'a tekabül etmektedir. Bu tür sokak manzaraları, Bridgman'ın da adını duyurduğu samimi iç mekânları tamamlamaktadır (Sothebys.com).



Şekil 41. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'de Sokak, 1882, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Odalesk figürler, on dokuzuncu yüzyılda Yakın Doğu ve Kuzey Afrika'nın akademik Avrupa resmine konu olan ikonik figürlerdir. Bu figürler Amerikalı sanatçılar tarafından da eserlerde betimlenmiştir. Bu Amerikalı ressamlardan Bridgman da; olgunluk yılları boyunca, özellikle 1880'lerin sonu ve 1890'larda Cezayir iç mekânlarında uzanmış güzel Arap kadınları resmetmiştir. Bridgman, çocukların ve diğer aile üyelerinin dâhil edildiği daha Anglikan, ev içi yorumları tercih etse de erotik pozlarla betimlediği kadın figürleri, şeffaf giysiler ve göğüs kısımları açıkta bırakacak dekoltelerle figürleri erkek bakışına tamamen açık bırakmıştır. Bununla birlikte, bu uzanmış olan kadınlara sıklıkla, erkek izleyicinin doğrudan bakışını engellemek amacıyla kompozisyona serpiştirilmiş başka figürler – çocuklar ve müzisyenler – eşlik eder (Dorotheum.com).

Bridgman'ın bahsedilen kompozisyon düzenleyişini "Cezayir'de Öğleden Sonra" adlı eserinde de (**Şekil: 42**) görmekteyiz. Divandaki kadının önüne serpiştirilmiş çocuk, ceylan, dokuma tezgâhı ve natürmortlu küçük bir masada olduğu gibi. Bridgman, annesinin müzik öğretmeni olması nedeniyle çocukluktan beri müziğe ve telli çalgılara ilgi duymuştur. Bu eserinde olduğu gibi Doğu sahnelerini konu alan eserlerinin birçoğunda telli çalgılara rastlanmaktadır (Dorotheum.com).



Şekil 42. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'de Öğleden Sonra, tuval üzerine yağlıboya, 77 x 95 cm, Özel Koleksiyon.

Bridgman, 1888'de Amerikan aylık dergisi Harper's Monthly Magazine için seyahatleri hakkında bir dizi makale yazmıştır. Bu makaleler 1890'da Cezayir'de Kışlar başlığıyla yayımlanmıştır. Bu bir tür Cezayir'i keşfini anlatan anlatıdır. Bu anlatıda, yaşamı boyunca en önemli şaheserlerinden biri olarak kabul edilen bu resme "Cezayir'in Blida Kenti'ndeki Aïssaoui Töreni" (**Şekil: 43**) ilham veren sahne de dâhil olmak üzere, resimlerinde tasvir edilen sahneleri titizlikle anlatıyor. Coşkuları sırasında kendilerine zarar veren Aïssaoui kardeşliğinin bir festivalini şöyle anlatıyor:

> "Aïssaouiler devasa bir zeytin ağacının altında toplandılar ve çoğu büyük teflerle ritmik ve sağır edici müzikler çalan yaklaşık 30 müzisyenden oluşan bir çember oluşturdular. Daimi dansçılarından biri olan Muhammed çağrıldı. Başı ve gövdesi çıplak bir şekilde belirdi. Müzisyenlerin yanına çömeldi, tempo tutmaya başladı, başını sallıyor ve "Allah! Allah!" diye inliyordu. Kısa sürede yarı delirdi ve çemberin ortasına atlayıp sürekli başını sallamaya başladı... Bu duygu samimi görünüyordu ve ritüellerinin diğer kısımlarına - daha doğrusu kahramanlıklarına - entrikalar eşlik

ediyor gibi görünse de, samimi olduklarından emin olduk. Aissaouiler, dansın ve dinsel coşkunun yarattığı büyük duygunun, kendilerine verdikleri bıçaklama ve yakma eylemlerine karşı duyarsız kalmalarına neden olacak kadar güçlü olduğunu iddia ederler. Birkaç kişi daha çembere girdi ve ani bir dürtüyle coşkularını dans ederek yatıştırmaya çalıştı; içlerinden biri kızgın bir kürek istedi, kafasına bir darbe indirerek büktü, yaladı ve tekrar büktü, avucuyla vurdu; sonunda topuğuyla küreğe bastırdı, ta ki eti nallanmış bir at nalı gibi yanana ve benzer bir koku yayana kadar. Bu inanılmaz gösteri sona erince, bir diğeri bir kaktüs yaprağı ve bir cam parçası istedi, ısırdı, uzun dikenli yaprağın yarısını yedi, camı çiğnedi ve yuttu, sonra da bunca heyecandan baygınlık geçirip inleyerek yerine döndü. Üçüncüsü, içine uzun bir demir çivi sabitlenmiş büyük bir tahta topu döndürdü. Göz kapağını sivri ucun etrafında döndürüp diğer eliyle alt göz kapağını indirerek, gözbebeğinin yarısını kolayca açığa çıkardı ve şeytani bir şekilde seyircilere fırlattı; bu arada köpüklü sakallarıyla uluyordu. Güneş ısınıyordu ve yazın arenadaki bir İspanyol boğası gibi, Aïssauoa da göreve giderek daha fazla ısınıyordu. Sonra kardeşliğin bir başka üyesi, kendisine bir kutu içinde verilen akrebe olan ihtiyacını çılgınca haykırdı. Kuyruğu kalkık ve sokmaya hazır (ama belki de zehri çıkarılmıştı?) cesur küçük yaratığın, inananın yüzünde ve kollarında dolaşmasına izin verildi. İnanan, onu kızdırarak seyircileri yavaş yavaş rahatsız etti ve sonra onu diri diri yedi. Meraklıları memnun edebilecek birçok başka numara daha yaparlar: Bir kılıcın üzerinde durur veya yatarlar, sıcak kömürleri çiğnerler ve akşam yemeği için hazırlanan tavuğun kokusunu alana kadar yüzlerini ve kollarını yakarlar" (Bridgman, 1890).



Şekil 43. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'in Blida Kenti'ndeki Aïssaoui Töreni, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 118,5 x 162 cm, Özel Koleksiyon.

Bridgman'ın Mart 1886'da yapmış oldu "Cezayir'de Bir Sokak Sahnesi" adlı eseri (**Şekil: 44**), Cezayir'in Kasbah şehrindeki bir sokak yaşamından bir anı canlandırmaktadır. Ön planda duvara yaslanmış olan ve davul çalan bir erkek figür mevcut. Saydam, pembe haik – Mağrip'te kullanılan bir üst giysisi – giymiş zarif bir kadın, davul çalan adama bakarak Arnavut kaldırımlı merdivenden inmektedir. Arka planda Kasbah şehrinin beyaz evleri ve bir Pazar tezgâhı önünde birkaç peçeli figür bulunmaktadır. Tüm bunlar, mavi bir gökyüzü şeridiyle dengelenmektedir.



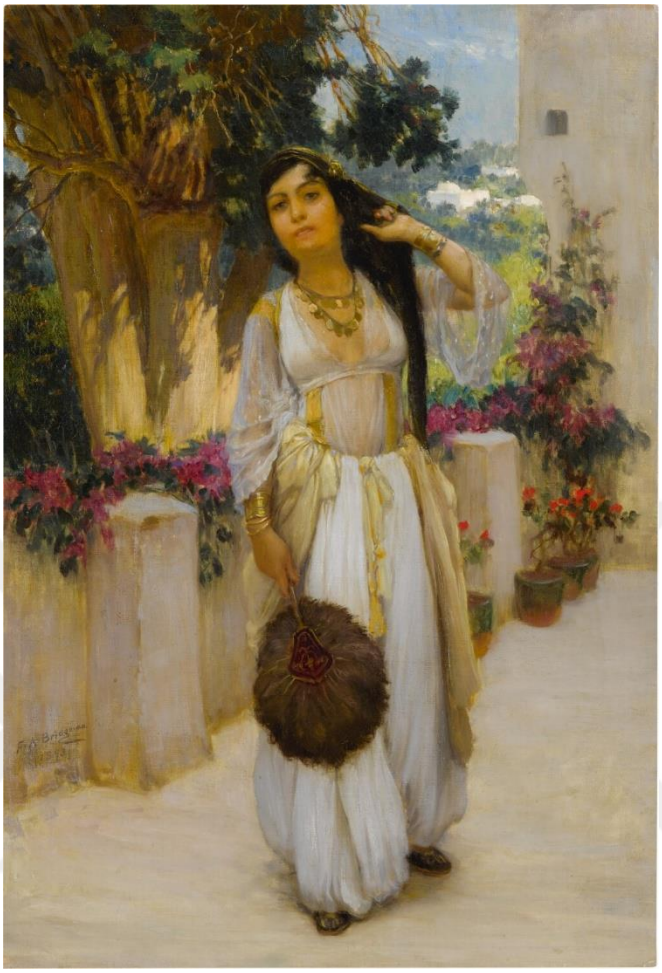
Şekil 44. Frederick Arthur Bridgman, Cezayir'deki Rue du Diable'da Bir Sokak Manzarası, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 32,2 x 41,1 cm, Özel Koleksiyon.

Bridgman, Cezayir şehrinin sıvalı duvarlarının ve taş basamaklarının dokusunu ve değişen tonlarını resmetme konusunda ustaydı. Bu gibi sokak sahneleri, Bridgman'ın Cezayir hakkındaki birinci elden bilgisini açıkça ortaya koyar ve aynı zamanda ünlü olduğu samimi ev sahnelerini (**Şekil: 45**) tamamlar.



Şekil 45. Frederick Arthur Bridgman, Bir Taşra Kasabasında Cezayir, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 123 x 163 cm, Özel Koleksiyon.

Bridgman'ın "Balkonda Cezayirli Kadın" (**Şekil: 46**) eserine baktığımızda balkonda duran simsiyah saçlı, şeffaf beyaz ve altın renkli bir bluz ile şalvar pantolon giymiş bir kadın figürü görmekteyiz. Her iki bileği bileziklerle çevrili, dekoltesi altın bir kolyeyle vurgulanmış, saçları ise altın bir taçla çevrelenmiştir. Büyük bir ağacın gölgesi ve tüylü yelpazesi, sıcak bir günde serinlik vadetmektedir. Büyük bir ağaç, rengarenk çiçekler ve uzakta görünen beyaz Cezayir evleri, bu eserde izleyiciye figürle beraberinde sunulmuştur.



Şekil 46. Frederick Arthur Bridgman, Balkonda Cezayirli Kadın, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 46,5 x 67 cm, Özel Koleksiyon.

Bridgman'ın "Akıntıyı Geçmek, Cezayir" (**Şekil: 47**) adlı eserine baktığımızda egzotik etkiyi hatta romantikleştirilmiş bir kompozisyonu hissetmekteyiz. Gökyüzü, manzara ve su yatay bir bir düzenlemeyle oluşturulmuş olup figürlerin de stratejik bir şekilde yerleştirilmesi ile denge sağlanmıştır. Bu eser de; Batılı sanatçıların Kuzey Afrika'nın "gizemlerini" resmetmeye hevesli olduğu 19. yüzyılın sonlarında popüler olan Oryantalist resmin bir örneğidir. Bridgman'ın renkerli kullanmadaki ustalığı eserde hissedilmektedir. Turuncular, sarılar ve yumuşak mavilerin etkileşim halinde olduğu katmanlar, ruhani ve düşünceli bir etki oluşturmaktadır.



Şekil 47. Frederick Arthur Bridgman, Akıntıyı Geçmek, Cezayir, c. 1880, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

4.2.4. Denman Waldo Ross (1853-1935)

Denman Waldo Ross, John Ludlow ve Frances Walker Waldo Ross'un oğlu olarak 10 Ocak 1853'te Cincinnati, Ohio'da doğmuştur. 12 Eylül 1935'te ise Londra, İngiltere'de ölmüştür. 1875 yılında Harvard Koleji'nden mezun olmuştur. Kamusal onurları şunlardır: Londra Hindistan Cemiyeti Onursal Başkan Yardımcısı ve Berlin Gessellschaft für Ostasiatische Kunts'un Korre-sponding üyesi. 1895'ten ölümüne kadar Boston'daki Güzel Sanatlar Müzesi'nin mütevelliliğini yapmıştır (Hopkinson, 1937, s.543).

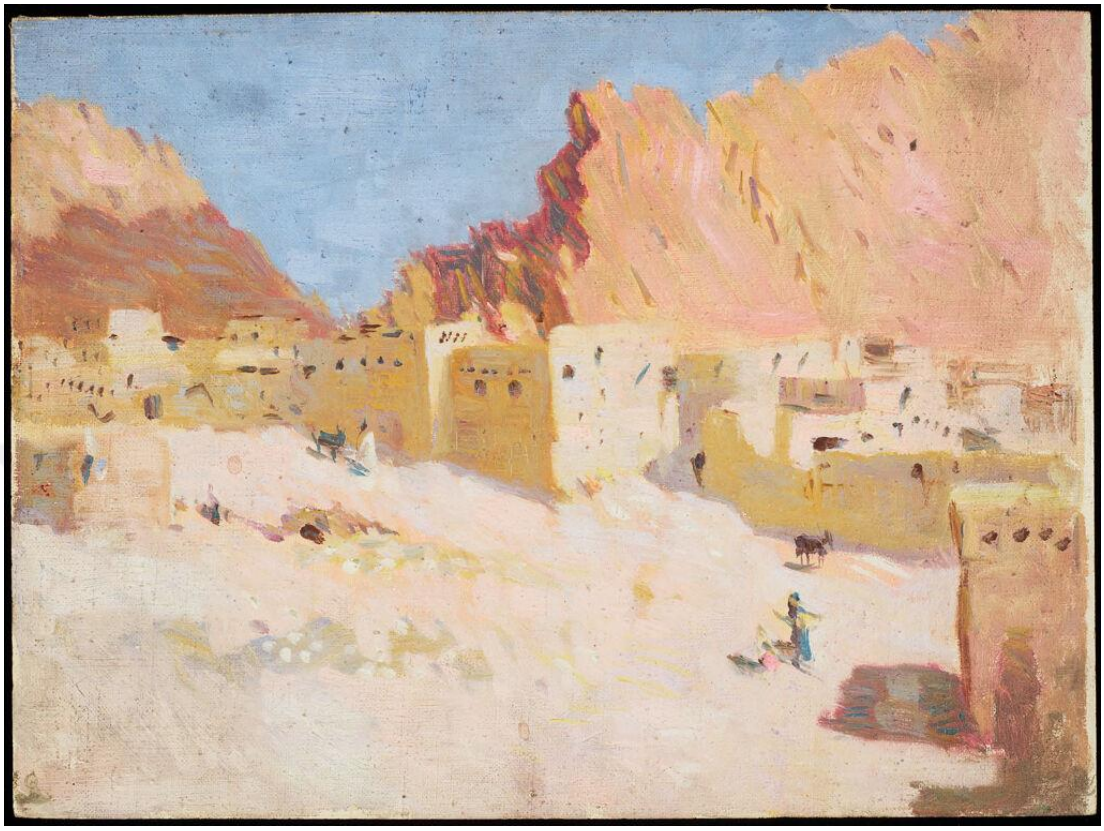
Avrupa'da seyahat ederek büyük resim galerilerinin çoğunun içeriğini öğrenmiştir. Mısır'a ve son olarak Çin ve Japonya'ya giden Ross, daha önce satın aldığı Avrupa resimleri ve tekstil koleksiyonuna eklenecek olan büyük Doğu Sanatı koleksiyonuna başlamıştır. Hayatının sonlarına doğru en çok Doğu ve Hindu sanatıyla ilgilenmeye başlamıştır (Hopkinson, 1937, s.543).

Harvard Sanat Müzeleri koleksiyonunun bir parçası olan Ross'un "Biskra, Cezayir" eseri (**Şekil: 48**), coğrafi konumu içindeki inşa edilmiş çevreye odaklanarak Kuzey Afrika mimarisi ve manzarasının çarpıcı bir tasviri, yumuşak pastel tonlarındaki renk skalası ile izleyiciye sunulmuştur.



Şekil 48. Denman Waldo Ross, Biskra, Cezayir, tuval üzerine yağlıboya, 26,7 x 34,9 cm, Harvard Art Museums, Cambridge.

Ross'un Harvard Sanat Müzeleri koleksiyonunda sergilenen bir başka eseri "El Kantara, Biskra Yakınında, Cezayir" (**Şekil: 49**) adlı eserine baktığımızda güneş ışığın manzaranın büyük bir çoğunluğunda etkili olduğu ve ton geçişlerinin çok yumuşak olduğunu hissetmekteyiz. Geçişler o kadar yumuşak ki yapılar ve manzara adeta bütünleşmiştir. Eserde Ross, bir ânı düşselliği de katarak izleyiciye sunmaktadır.



Şekil 49. Denman Waldo Ross, El Kantara, Biskra Yakınında, Cezayir, tuval üzerine yağlıboya, 26 x 34,9 cm, Harvard Art Museums, Cambridge.

4.2.5. John Singer Sargent (1856-1925)

John Singer Sargent 12 Ocak 1856'da Amerikalı bir çift olan Dr. Fitzwilliam Sargent ve eşi Mary Newbold Singer'ın hayatta kalan en büyük çocuğu olarak Floransa'da doğdu. Philadelphia'da çalışan bir New England cerrahı olan babası, eşi tarafından yurtdışında yaşamak ve seyahat etmek için gelecek vaat eden kariyerinden vazgeçmeye ikna edilmiştir. Avrupa'ya ve Avrupalı şeylere takıntılı, konfor ve güvenliği kültür sunağında feda eden Amerikalı gurbetçi nesle aittiler. Hayatının ilk on sekiz yılında Sargent; kış aylarında Nice, Roma ya da Floransa'daki apartman dairelerinde ya da pansiyonlarda geçirerek ve yaz aylarında kuzeye, İsviçre, Fransa ve Almanya'daki şehirler ile tatil yerlerine seyahat ederek, küçük bir gelirle çingene yaşam tarzının kaprislerine maruz kalmıştır (Ormond, 1998, s.11).

Sargent, doğuştan gelen çizim yeteneğini genç yaşta keşfetti ve sevgi dolu ebeveynleri tarafından sanatı bir meslek olarak sürdürmesi için teşvik edildi (Sargent ve Esten, 1999, s.11).

Sargent, eğitimini Avrupa medeniyetinin merkezleri arasındaki geçişlerde aldı. Dört dil konuşarak büyüyen sanatçı; çok okudu, ustalıkla piyano çaldı ve sanat ile mimariye karşı bir tutku edindi. Annesi amatör bir suluboya sanatçısıydı ve oğlunu küçük yaşlardan itibaren eskiz ve çizim yapmaya teşvik etti (Ormond, 1998, s.11).

Sargent, kız kardeşi Emily'den bir yaş büyük ve ailenin bebeği Violet'den on dört yaş büyüktü. Sargent, Avrupa'nın sanatını ve kültürünü çok iyi özümsemiştir. Müzik alanında da iyi olan sanatçı, profesyonel bir müzisyen kadar iyi bir piyanistti. Daha sonraki yaşamında birçok genç besteci ve müzisyene yardımcı olan Sargent, Londra'nın müzik yaşamında önemli bir rol oynamıştır (Ormond, 2010, s.3).

Sargent'ın resim yeteneği belirginleşmeden önce babası başlangıçta oğlu için ABD Donanması'nda askeri bir kariyer planlamıştır. Bu kariyer planı babasının Tıp doktoru olmadan önceki hayaliydi. Ancak kısa bir süre sonra babası Sargent'ın sanatçı olma konusundaki ilgisinin ciddiyetini fark etti ve onu tanınmış Fransız portre sanatçısı Emile Auguste Carolus-Duran'ın (1837-1917) atölyesine yazdırmıştır (Sargent ve Esten, 1999, s.11).

Sargent, ustasından aldığı resim derslerini bir ördeğin suya girmesi gibi benimsedi ve onu her zaman farklı kılacak olan fırçasıyla sihirbazlığın temellerini attı. İlk eserini 1877'de Devlet sponsorluğunda her yıl düzenlenen çağdaş resimlerin sergilendiği Paris Salon'da sergiledi. Çocukluk arkadaşı Fanny Watts'ın bir portresiyle (Philadelphia Sanat Müzesi). Bunu bir yıl sonra, mevcut serginin merkezini oluşturan "En Route pour la pêche" (Balık Tutmak İçin Yola Çıkmak) izledi. Sonraki yıllarda Sargent, Salon'da kendi kuşağının yükselen yıldızlarından biri olarak imrenilecek bir ün kazanmasını sağlayan portreler ve konu resimleriyle temsil edildi. Cesur, alışılmadık kompozisyonları doku, ton ve bireysel fırça darbesinin izini vurgulayan ilerici bir resim tarzıyla birleştirmiştir (Ormond, 2010, s.5).

Paris'te başlayan ancak kısa sürede hem Avrupa hem de Atlantik'e yayılan bir strateji olan eserlerinin sergilenmesine yönelik dikkatli, hatta hesaplı bir yaklaşım sayesinde kozmopolit bir sanatçı olarak kısa sürede kendine yer edindi. Sonraki yıllarda Sargent'ın eserleri New York, Boston, Phiadelphia, Londra, Brüksel, Dublin, Cenevre ve Livepool'da irili ufaklı, geleneksel ve ilerici çeşitli mekânlarda sergilenmiştir. Sargent, Paris Salon'da sergiler açarak ve jürisinde görev alarak arkadaşları Manet ve Courbet'nin radikal figüratif

eserlerine sempati duyan tonal bir gerçekçilik uyguladı ve modayı takip eden müşterilerini memnun eden gösterişli bir portre tarzı geliştirmiştir (Madsen, 2018, s.37).

Sargent'ın "Cezayir'de Bir Sokak" adlı eserine bakıldığında (**Şekil: 50**) Empresyonist etkilerle oluşturulmuş mimari yapıların hakim olduğu kapalı bir ara sokak görmekteyiz. Binalar yukarıda yükselmekte ve çoğunlukla beyaz, mavi ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Kompozisyon kurgulanırken çizgisellikten öte boyanın maddeselliğinden yararlanıldığı hissedilmektedir. Alçıdan yansıyan göz kamaştırıcı Kuzey Afrika ışığı, boyanın katman katman uygulanması sonucu ortaya çıkmıştır. Sargent, kompozisyonu yoğun pentür uygulamasıyla oluşturarak oranın iklimini etkili bir şekilde yansıtmıştır.



Şekil 50. John Singer Sargent, Cezayir'de Bir Sokak, 1879-1880, panel üzerine yağlıboya, 25,4 x 34,29 cm, Özel Koleksiyon.

4.2.6. Henry Ossawa Tanner (1859-1937)

Henry Ossawa Tanner, 1859'da Pittsburgh, Pensilvanya'da ikinci nesil azatlı ve üçüncü nesil Pittsburgh sakini olan Benjamin Tucker Tanner (1835-1923) ile Winchester, Virginia'da kölelikten doğan Sarah Elizabeth Miller'ın (1840-1914) çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Sarah ve Benjamin Avery Koleji'nde öğrenciyken tanışmışlardır. Benjamin, Michigan'da Batı İlahiyat Semineri'nde eğitimine devam etti ve Afrika Metodist Episkopal Kilisesi'nde (AME) – Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve resmen 1816'da kurulan Siyah metodist mezhebidir – seçkin bir papazı olmuştur. Sarah Tanner ise Amerika'nın siyah kadınlara yönelik ilk cemiyetlerinden biri olan AME Kilisesi'nin Mite Misyoner Cemiyeti'nin kurulmasına yardımcı olmuştur. 21 Haziran 1859'da dünyaya gelen Tanner, dokuz çocuğun ilkiydi. Göbek adı olan ''Ossawa'' 1856'da beyaz militan kölelik karşıtı John Brown'ın savaşını başlattığı Kansas'taki Osawatoime kasabasından geliyordu. Benjamin oğluna Ossawa adını vererek köleliğin ve Kaçak Köle Yasası'nın en sert muhaliflerinden biri olan John Brown'a saygı göstermiş oldu (Woods, 2017, s.12).

Tanner, 1877'de ilkokuldan birincilikle mezun oldu. Tanner, ırk ayrımcılığı nedeniyle Philadelphia'da profesyonel eğitim almakta zorlanmıştır. Önce Amerikalı ressam Isaac L. Williams'tan (1817-1895) ders aldı ve ardından İngiliz müzisyen ve ressam olan Henry Price'dan (1819-1863) ders almıştır. Ancak bu iki beyaz sanatçı da genç siyah sanatçı için uzun vadeli akıl hocalığı yapamadı ve Tanner, ortaokuldan mezun olduktan sonra profesyonel eğitimine devam etmek için başka yerlere baktı. Tanner, 1879'da Pensilvanya Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydoldu ve burada eğitim gören ilk Afrikalı Amerikalılardan biri oldu (Tanner, 2012, s.18).

Tanner, ırk söz konusu olduğunda kendisini benzersiz ve zaman zaman rahatsız edici bir konumda buldu. Bu durum kariyeri boyunca üzerinde ağır bir yük oluşturdu. Onu on dokuzuncu yüzyıl sonu Akademik sanatının zirvesine taşıyan serüveni, çoğu zaman onu Afrikalı Amerikalılar arasında benzersiz olan durumlara soktu. Ulusal ve Uluslararası beğeni hedeflerine ulaşmada başarılı olmak için, genellikle beyazların sadece kendilerine ait olduklarını iddia ettikleri geleneksel bir kariyer yolunu izlemeyi gerekli buldu. Bu arayışta Tanner, kendisini bir insan ve bir sanatçı olarak tanımlamaya yardımcı olan çok sayıda iniş ve çıkış yaşadı. Tanner, bir ''zenci ressam'' ve İç Savaş'tan önce doğmuş bir Afro-Amerikalı olarak, en sempatik beyaz çağdaşlarının anlayışının ötesinde, sosyal ve sanatsal açıdan benzersiz zorluklarla karşılaştı. Birçok açıdan, Tanner'ın başarıya giden yolu, zorunlu olarak onların izlerinde ve onların tarzında yürümüştür; ancak, ırkı nedeniyle, yolculuğu genellikle

yalnız, dikkatle korunan ve zaman zaman umutsuzluk dolu olmuştur. Tanner'ın yetenekli bir "zenci" sanatçı olarak ortaya çıkışı, Amerika'nın büyük bir kısmının ırkçı düşmanlığını sürdürdüğü ve Afrika kökenli insanlara kendi kaderlerini ellerine almaları ve potansiyellerini tam olarak gerçekleştirmeleri için çok az fırsat sunduğu bir döneme denk gelmiştir (Woods, 2017, s.13).

Tanner, zaman zaman başarısına atfedilen "zenci" kelimesini iltifattan daha az olarak değerlendiriyor ve eşitsizliğin yarattığı hayal kırıklığıyla buna göre tepki veriyordu. Bununla birlikte, kariyerinin başlangıcından itibaren, ilerlemesini sağlayan nadir fırsatlar ve eğitmenler bulmayı başardı ve bu süreçte, en azından Güzel Sanatlarda başarı hayallerini gerçekleştirme şansı veren stratejileri dikkatle inşa etti. Sonunda Tanner; sanatı, inancı ve azmiyle, Amerika'nın en büyük ressamlarından biri olarak ortaya çıkmak için çok sayıda ezici engeli aşmayı başarmıştır (Woods, 2017, s.14).

Fransız hükûmeti, sömürgelerine seyahat eden sanatçılarına sübvansiyon sağlamıştır ve bu teşvik 1908 kışında Tanner'in de Cezayir'e seyahat etmesinde etkili olmuştur. Tanner, burada birçok manzara ile karşılaşmıştır. "Cezayir Sahnesi" (**Şekil: 51**) adlı eserinde; gevşek fırça darbeleri ve renk parçaları, ağaçları, tepeleri ve belli belirsiz seçilebilen bir insan figürünü ortaya çıkarmaktadır (Smithsonian American Art Musuem).



Şekil 51. Henry Ossawa Tanner, Cezayir Sahnesi, mukavva üzerine yağlıboya, 21 x 27 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington.

4.2.7. Elizabeth Nourse (1859-1938)

Elizabeth Nourse 26 Ekim 1859'da ailesinin Cincinnati Banliyösü Mount Healthy, Ohio'daki yazlık evinde dünyaya geldi. O ve ikiz kardeşi Adelaide, Caleb Elijah Nourse ile Elizabeth LeBreton Rogers'ın on çocuğunun en küçük çocuğudur. Her iki ebeveyn de New England'a yerleşmiş olan Fransız Huguenotların soyundan geliyordu ve her ikisi de Katolikliğe geçmişti (Kelly, 2000, s.53). Elizabeth Nourse'ün babası başarısız bir bankacıydı ve geniş aile yoksulluk dönemleri yaşadı. Her ne kadar gururlu bir soydan gelseler de o ve karısı Katolikliğe geçerek çocukları dindar bir atmosferde büyütmüşlerdir. Nourse'ün yeteneği erken yaşlarda ortaya çıkmıştır. 15 yaşındayken Cincinnati Şehir Üniversitesi McMicken Tasarım Okulu'na kabul edilmiştir (Ackerman, 1994, s.150).

Yağlıboya öğretmeni, Paris'te Fransız ressam Thomas Couture (1815-1879) ile çalışmış olan Amerikalı ressam ve Cincinnati'deki McMicken Tasarım Okulu'nun ilk başkanı Thomas Satterwhite Noble'dı (1835-1907). Suluboya öğretmeni ise Will H. Humphreys (1851-1917) idi. Dört yıllık temel müfredatın sonunda, bazı seçkin eleştirmenlerin kariyer olarak teşvik ettiği heykel üzerine yoğunlaşarak üç yıl daha kaldı. McMicken Okulu'nda öğretmenlik görevi teklif edildi, ancak bu teklifi reddetti. Bu cesur bir karardı, zira babasının bankası batmıştı ve güvenli bir geliri yoktu. Ancak Nourse, sanatçı olmak istiyordu. Kadınların sanatçı olarak ciddiye alınmadıklarını biliyordu. Çünkü genellikle evleniyor ya da öğretmen oluyorlardı. Nourse, 1880'de profesyonel bir sanatçı olmaya karar vermiştir (Kelly, 2000, s.53).

Nourse, Paris'e gitmek istiyordu ve bunun için maddi özgürlüğe ulaşması gerekiyordu. Nourse, okuldayken evler için dekoratif işler, bazı dergi illüstrasyonları ve çiçek resimleri yaparak para kazandı. Ablası Louise de dekoratif oymalar yapıyordu ve bazen Nourse ile dekoratif siparişlerde işbirliği yaparak Paris'e gitmek için yeterli parayı biriktirmeye çalışıyordu (Ackerman, 1994, s.150).

Nourse'ün anne ve babası 1882'de ölünce, Cincinnatili bir patroniçe olan Bayan John Harrison Hudson'ın desteğiyle eğitim için New York'a gitti. Nourse, stüdyoları ve galerileri ziyaret etti. Ayrıca Art Students League'de kısa bir süre yaşam sınıfında eğitim gördü (Kelly, 2000, s.53).

Daha sonra Nourse Cincinnati'ye döndü ve burada kız kardeşi ile birlikte mütevazı yaşamlarına devam ederek çalışıp birikim yaptılar. Sonunda Paris'e gitmeye yetecek kadar para biriktirebildiler (Ackerman, 1994, s.150).

Nourse'ün bir sanatçı olarak olgunlaşması ve tanınması Fransa'da gerçekleşmiştir. Uzun ve üretken kariyeri boyunca öğrenciyken ilgisini çeken konuları, özellikle de kadınları, çocukları ve çalışan köylü kadınları resmetmeye devam etmiştir. Onları yalın, duygusallıktan uzak bir şekilde resmetti ve resimleri ışığa olan ilgisi ile biçimi heykelsi bir şekilde ele almasıyla canlanmıştır (Burke, 1983, s.2).

Nourse, çoğunlukla Paris'te yaşayıp çalışmalarına devam etse de Avrupa, Rusya ve Kuzey Afrika'yı da dolaşarak tanıdığı insanları resmetmiştir. 19. yüzyılın son on yılında Fransa'da popüler hale gelen Ortadoğu'yu tasvir eden oryantalist tema, Nourse'de etkilemiştir. 1897 kışında apartman dairelerini kiraya verip ablası Louis ile birlikte maceralı bir yolculuğa çıkmışlardır. Şubat ayında, birkaç yıldır Afrika'da çalışan Wachman kardeşlerin daveti üzerine, Nourse'ün "güneşin, çiçeklerin ve güzel Arapların ülkesi" dediği Tunus'a giden bir dizi çağdaş sanatçıyı takip ettiler. Yerel kıyafetlerden ve el sanatlarından her zaman etkilenen sanatçı, Bedevilerin birçok eskizini ve suluboyasını yaparken her gün onunla birlikte dışarı çıkması için bir Arap rehber tutmuştur. Ayrıca bir dizi küçük portre de çizmiştir (Burke, 1983, s.54).

Nourse, Ağustos 1887'de Paris'e gitti ve Fransız klasik ressam Gustave Boulanger (1824-1888) ile Fransız portre ressamı Jules Joseph Lefebvre'nin (1836-1912) bulunduğu Julian Akademisi'ne kaydolmuştur (Kelly, 2000, s.53). Birkaç ay geçtikten sonra Nourse'ye öğretilebilecek pek bir şeyin kalmadığını ve daha fazla eğitimin onun özgünlüğüne zarar vereceğini söyleyerek Nourse'nin okuldan ayrılıp özgün çalışmasını teşvik etmişlerdir (Kelly, 2000, s.53).

Hocası Boulanger Nourse'ye şu tavsiyeyi vermiştir:

> "Çiziminiz zaten çok güçlü Matmazel, sizin için yapılacak en iyi şey bir stüdyo kiralamak ve kendi başınıza çalışmaktır. Akademik eğitimin etkisinde kalmadan kişisel tarzınızı geliştirirsiniz."

Hocasının tavsiyesine uyan Nourse, bir stüdyo kiralayarak özgün çalışmalar yapmaya başlamıştır (Ackerman, 1994, s.150).

Nourse'ün Cezayir seyahati sırasında yapmış olduğu "Cezayirlinin Başı" (**Şekil: 52**) adlı eseri; bir elini kalçasına sıkıca yaslayan ve diğer elinde sigara tutan, geleneksel kostümlü ve kendine güvenen bir Afrikalı genci tasvir etmektedir. Figürün siyah başının etrafında beyaz bir türban ve vücudunun etrafına gevşek bir şekilde sarılmış birkaç kat renkli kıyafet mevcuttur. Mavi, yeşil ve sarı kumaşlar monokromatik cübbesine renk aksanları eklemektedir. Canlı ve kırmızı kemer bandı ise egzotik kıyafetini ön plana çıkarmaktadır.



Şekil 52. Elizabeth Nourse, Cezayirlinin Başı, 1887-1889, tuval üzerine yağlıboya, 60,3 x 81,2 cm, New Britain Museum of American Art, Connecticut.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Oryantalizm üzerine ve sanatta oryantalizm konusunda birçok tez mevcuttur. Oryantalizmin tanım problemi, Oryantalizmin ortaya çıkış süreci, Batı'nın gözünden Doğu algısı, sanatta oryantalizmin yeri ve önemi gibi hususlar tezlerde ele alınmıştır. Oryantalizmin sanat alanındaki yansımalarını konu edinen tezlere bakıldığında kapsamı geniş tutup kısıtlı bilgiler içeren tezler ya da kapsamı daraltarak daha fazla ayrıntıyı içerisinde barındıran tezlerden söz edilebilir. Bu tezlerdeki kapsamın daha çok bir sanatçı veya bir ülke şeklinde daraltıldığını görmekteyiz. Örneğin; Keser (2020), İngiliz Sanatçı Frederick Goodall'un Eserlerinde Doğu Dünyası adlı Yüksek Lisans Tezinde, kapsamın bir sanatçıyla ve onun Doğu dünyasını konu alan eserleriyle oluşturulduğunu anlamaktayız. Aslankılıç (2023), Resimde Oryantalist Yaklaşımlar ve Mimari Gerçeklik: Kahire adlı Doktora Tezinde ise odak noktayı Kahire'nin oluşturduğunu söyleyebiliriz. İslam mimarisinin Oryantalist resme yansımaları, Avrupalı sanatçıların Kahire'ye ilgisinin ardında yatan sebepler, Avrupalı ressamların Kahire konulu eserlerinin incelenmesi gibi hususlar bu tezde ele alınmıştır. Bu iki tezden de anlaşılacağı üzere bir sanatçı ve Doğu'yu konu alan eserleri ya da Bir ülke hatta bir şehir ve o ülke ya da şehri konu edinen birçok ressam bir tezin kapsamını oluşturabilmektedir. Bu tezde çerçeve Cezayir ülkesi şeklinde ele alınmış olup birçok Batılı ressama ve eserlerine yer verilmiştir. Her ne kadar tezin sınırını Cezayir ülkesi oluşturmuş olsa da sanatçıların Cezayir ülkesinin birçok bölgesini resmettiği görülmüştür. Kapsam Cezayir'de bir bölge şeklinde de oluşturulabilirdi. Ancak bu şekilde oluşturulacak olan kapsamda daha az sanatçı ve eser tanınabilecekti. Bu sebeple kapsamı Cezayir ülkesi şeklinde oluşturarak daha çok sanatçı, daha çok bölge ve bu bölgelerin konu olduğu eserler incelenerek tezde yer almıştır.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Oryantalizmin oluşum sürecinde İngiltere ve Fransa öncü olan ülkelerdir. Bu iki ülkenin siyasi ve ticari amaçları onları sömürgeci bir politika uygulamaya itmiştir. İngiltere ve Fransa'nın Kuzey Afrika'da sömürgelere sahip olması ve Endüstri Devrimi sonrasında ulaşım imkânlarının kolaylaşması, Batılı sanatçıların Doğu'ya seyahatler gerçekleştirebilmesinin önünü açmıştır. Egzotik Doğu her zaman sanatçılar için merak edilen bir olguydu. Sanatçıların kendi ülkelerindeki sosyal modernleşmeden duydukları rahatsızlık da onları Doğu'daki 'ilkel'i aramaya sevketmiştir. Sanatçılar bir misyonun parçası olarak ya da bağımsız bir şekilde

Doğu'ya seyahatler gerçekleştirmişlerdir. Doğu'ya seyahat eden sanatçılar, oradaki çeşitli konuları Oryantalist üslupla ele almışlardır. Bu konular arasında; savaş sahneleri, kent ve doğa manzaraları, haremler, figürler, günlük yaşamdan kesitler, mimari yapılar vb. mevcuttur. Bazı sanatçılar yoğunluklu olarak bir konuyu ele almıştır. Örneğin; Horace Vernet, daha çok Fransa'nın Cezayir'i işgali konusunda eserler üretmiştir. Vernet haricinde de birçok sanatçı Cezayir'in işgali konusunda eserler üretmiştir. Bunlar arasında; Denis Auguste Raffet, Hippolyte Bellangé, Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, Alphonse Chigot, Jules Monge, Édouard Detaille gibi sanatçılar da mevcuttur. Bazı sanatçılar ise birden fazla konuyu da eserlerinde işlemiştir. Örneğin Frederick Arthur Bridgman'ın eserlerinde; gündelik yaşamdan kesitleri, manzaraları, figürleri yani birçok unsuru görebilmekteyiz.

1830'da Fransızların Cezayir'i fethi ve 1832'de Delacroix'nın Fas'a yolculuk yapması, yüzlerce sanatçının Doğu'ya seyahat etmesinin önünü açmıştır. Başlangıçta ressamların Doğu'ya gitme amaçlarının topografik resimler yapmak ve askeri zaferleri belgelemek olduğunu söylebiliriz. Daha sonraki süreçte ressamların daha çok merak duygusuyla hareket ettiklerini söyleyebiliriz. 19. yüzyıla değin Oryantalist eserlerin daha çok seyahatname notlarından ya da duyulduğu kadarıyla hayali bir betimlemesini görmekteyiz. Ulaşım imkânlarının gelişmesi ve sanatçıların Doğu'ya seyahat etmeleri Oryantalist eserlerin daha gerçekçi betimlemesini de beraberinde getirmiştir. Doğu'ya seyahat eden birçok ressam oradan etkilenmiş ve daha sonraki yapacakları eserler için de malzemeler toplamıştır. Kimi sanatçılar kısıtlı zaman zarfında çeşitli eskizler yaparak Batı'ya dönmüş ve çalışmaları için bu eskizlerden faydalanmıştır. Kimi ressamlar ise Doğu'nun cazibesine kapılarak orada daha uzun süre kalmayı tercih etmiştir. Maceracı yapısı ve sanatçı ruhu gereği bazı sanatçılar Doğu'yu tüm benliklerinde hissederek benimsemişlerdir. Örneğin; Dinet, Doğu'yu o kadar çok benimsemiştir ki bu durum onun Müslüman olmayı da istemesinde etkili olmuştur. Müslüman olduktan sonra Nasreddine olarak tanınmıştır. Dinet, Doğu seyahatinde oradan oldukça etkilenmiş ve çöl insanının dini hayatını, günlük alışkanlıkları, figürleri ve onların duygularını alışılmışın ötesinde bir gerçeklik anlayışıyla resmetmiştir. Dinet'nin Doğu hayranlığı, onun Arapça dilini öğrenmesine ve Bou- Saâda'yı kalıcı yuvası haline getirmesinde de etkili olmuştur.

Doğu ülkelerinden biri olan Cezayir'i eserlerinde konu alan Avrupalı Oryantalist ressmların milliyetine bakıldığında ağırlıklı olarak Fransız ve İngiliz sanatçıların mevcut olduğu görülmektedir. Her ne kadar ressamların çoğunluğu bu iki milliyetten olsa da Orta

Avrupa dışından da bazı ressamların Oryantalist eserler ürettiğini söyleyebiliriz. Örneğin; Danimarkalı ressam Niels Simonsen ve İsveçli ressam Anders Zorn, Kuzey Avrupalı ressamlardan birkaçıdır. Cezayir ülkesi dışındaki birçok Kuzey Afrika ülkesi de Avrupalı, hatta dünyanın farklı bölgelerinden sanatçıların seyahat ettiği ve eserlerinde betimlediği yerler arasındadır. Bu ülkelere bakıldığında; Fas, Tunus ve Mısır'ın yoğun olarak seyahat edilen ve resimlere konu olan ülkeler olduğu anlaşılmaktadır. Öneri olarak bu ülkelere seyahat eden sanatçılar ve eserleri araştırılabilir. Bu ülkelerin bazı bölgeleri, özellikle ziyaret edilmiş ve eserlerde sıkça tasvir edilmiştir. Bunlar arasında; Fas'ın Tanca ve Marakeş şehri, Tunus'un Kayrevan şehri, Mısır'ın Kahire ve Beni Suef şehri mevcuttur. Fransız ressam Jacques Majorelle (1886-1962), Kuzey Afrika'yı gezdikten sonra Marakeş'i kalıcı yuvası haline getirmiştir. Fransız ressam Alphonse-Étienne Dinet (1861-1929), Bou Saâda'yı kalıcı yuvası haline getirmiş ve orada birçok eser üretmiştir. Alman ressam August Macke (1887-1914) ise 1914'te İsviçreli ressam Paul Klee (1879-1940) ve İsviçreli ressam Lois Moilliet (1880-1962) ile birlikte Tunus'a seyahat etmiştir. Macke ve Klee'nin Kayravan şehrini betimlediği suluboya serileri de mevcuttur. Birçok resme konu olan bir başka bölge de eski adıyla Konstantinopolis günümüz kullanımıyla İstanbul şehridir. İstanbul şehrini eserlerinde tasvir eden sanatçılar arasında; Fransız ressam Antoine Ignace Melling (1763-1831), İngiliz ressam Thomas Allom (1804-1872), Rus ressam İvan Konstaninoviç Ayvazovski (1817-1900), Fransız ressam Félix Ziem (1821-1911) ve İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854-1929) gibi birçok ressam mevcuttur. Doğu'nun gizemli ve güneşli dünyasını gözler önüne seren eserler ve sanatçılarından bazıları henüz bir Tez çalışması olarak ele alınmamıştır. Bu doğrultuda, üzerinde araştırma yapılmayan ressamlar ve onların Doğu resimleri ile ilgili yapılacak olan araştırmalar, literatüre katkı sunacaktır.

KAYNAKÇA

Ackerman, G. M. (1994). American orientalists. ACR Edition.

Adams, L.S. (2014). Nineteenth-century art. Oneworld Publishing.

Alıcı, S. (2017). 19. yüzyılda sanatın başkenti Paris ve İzlenimcilik akımı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(38), 2977-2998. https://doi.org/10.7816/idil-06-38-22

Allard, S., Fabre, C., Font Réaulx, D. d., Hannoosh, M., Korchane, M., Miller, A. E. (2018). Delacroix. Metropolitan Museum of Art.

Almagro, A. (2015). The great mosque of Tlemcen and the dome of its maqsura. Al-Qantara Journal, 36(1), 199-257. https:// doi.org/10.3989/alqantara.2015.007

Alston, I. (2014). Delacroix. Taj Books, Limited.

Antmen, A. (2016). 20. yüzyıl batı sanatında akımlar. Sel Yayıncılık.

Arte, U. (2020). Umberto Arte ile sanat 2: Sanatçılar - resim incelemeleri - mitoloji. Destek Yayınları.

Aslankılıç, G. Ö. Ö. (2023). Resimde oryantalist yaklaşımlar ve mimari gerçeklik: Kahire. [Yükek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].

Atasever, G. (2009). Doğu-Batı ilişkileri bağlamında oryantalizm. [Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi].

Ayaydın, A. (2016). Çeşitli yönleriyle çağdaş sanat akımları. Nobel Akademik Yayıncılık.

Bade, P., & Renoir, A. (1992). Renoir. Studio Editions.

Barasch, M. (1998). Modern theories of art, 2: From Impressionism to Kandinsky. New York University Press.

Barbet, C. (1898). Au pays des Burnous (İzlenimler ve croquis d'Algérie). Mel Bay Publishing.

Beckett, W. (1997). The story of painting: The essential guide to the history of western. DK Publishing.

Benjamin, R. (2003). Orientalist aesthetics: Art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930. University of California Press.

Beresford, A. (2015). Picasso's Les Femmes d'Alger series (1954-55) and the Algerian War of Independence. University of Michigan.

Berthier, A. (1972). Tiddis, antique Castellum Tidditanorum. Ministére de l'information algerienne Pubishing.

Bietoletti, S. (2009). Neoclassicism and Romanticism. Sterling Publishing.

Boime, A. (2004). Art in an age of counterrevolution, 1815-1848. University of Chicago Press.

Boone, M. E. (2007). Vistas de españa: American views of art and life in Spain, 1860-1914. Yale University Press.

Brettell, R. R., Forster-Hahn, F., Robinson, D., Tomlinson, J. A. (2002). Nineteenth-and twentieth-century European drawings. Metropolitan Museum of Art.

Bridgman, F. (1890). Winters in Algeria. Harper & Brothers Publishing.

Brodskaïa, N. (2018). Impressionism and Post-Impressionism. Parkstone International.

Broun, E. (1979). The prints of Anders Zorn. Spencer Museum of Art. The University of Kansas Lawrence.

Bulut, Y. (2006). Oryantalizmin eleştirel kısa tarihi. Küre Yayınları.

Burke, M. A. H., Nourse, E., Fink, L. M. (1983). Elizabeth Nourse, 1859-1938: A salon career. National Museum of American Art.

Cazenave, É. (2001). Les artistes de l'Algérie: Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962 [The artists of algeria: Dictionary of painters, sculptors, engravers, 1830–1962]. Bernard Giovanangeli.

Cederlund, J., Brummer, H. H., Hedström, P., Ganz, J. A. (2013). Anders Zorn: Sweden's master painter. Rizzoli Electa Publishing.

Chaplin, S., & Faflak, J. (2011). The Romanticism handbook. Bloomsbury Publishing.

Charles, V. (2019). Art in Europe: Museums and masterworks. Parkstone Press.

Claudon, F. (1988). Romantizm sanat ansiklopedisi. Remzi Kitabevi.

Coşkun, Z. (2019). Oryantalizm, Edward Said ve sanat tarihinde değişimler. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(2), 215-247.

Çelik, S. H. (2017). Sanatta oryantalizm ve bir oryantalist olarak Osman Hamdi. [Yüksek lisans tezi, Beykent Üniversitesi].

Daulte, F. (1980). Empresyonistler Renoir. Baskan Yayınları.

Davis, B. (1997). Master drawings in the Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles County Museum of Art.

Dearinger, D. B. (2004). Paintings and sculpture in the collection of the National Academy of Design: 1826-1925. Hudson Hills Press.

Delacroix, E., & Russell, P. (2016). Delphi complete paintings of Eugene Delacroix (Illustrated). Delphi Classics.

Dikici, E. (2014). Doğu-Batı ayrımı ekseninde oryantalizm ve emperyalizm. Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 3(2), 45-59. https://doi.org/10.7596/taksad.v3i2.319

Dombrowski, A. (2021). A companion to impressionism. Wiley-Blackwell Publishing.

Donnachie, L., & Lavin, C. (2004). From enlightenment to Romanticism: Anthology II. Manchester University Press.

Elger, D., & Beyer, H. (2002). Expressionism: A revolution in German Art. Taschen.

Erden, O. (2016). Modern sanatın kısa tarihi. Hayalperest Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2023). Modern sanat "20. Yüzyılda". Tekhne Yayınları.

Fleming, J., & Honour, H. (2016). A Word history of Art. Laurence King Publishing.

Freitag, W. M. (2013). Art books a basic bibliography of monographs on artists, Second Edition. Taylor & Francis Books.

Fromentin, E. (2004). Between sea and sahara: An orientalist adventure. Bloomsbury Publishing.

Galoin, A. (2007). "Chassériau Balkonunda Cezayirli Yahudi Kadınlar", Görüntülerle Tarih [çevrimiçi], 19.04.2025 tarihinde erişildi. URL: https://histoire-image.org/etudes/juives-alger-balcon-chasseriau.

Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). Oryantalizm ve Türkiye. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Gramercy Great Masters (1995). Eugène Delacroix. Gramercy Books.

Gürçağlar, A. (2005). Hayali İstanbul manzaraları. Yapı Kredi Yayınları.

Hannavy, J. (2013). Encyclopedia of nineteenth-century photography. Taylor & Francis Publishing.

Harkett, D., & Hornstein, K. (2017). Horace Vernet and the thresholds of nineteenth-century visual culture. Dartmouth College Press.

Harputlu, A. S. (2023). "Mağrib'te Akâid Eş'arîliğine Davet: Ebû Alî Es-Sekûnî'nin (ö. 717/1317) Lahnü'l-avâm Adlı Eseri". İdrak Dini Araştırmalar Dergisi 3(2) (Aralık 2023), 341-377.

Hauser, A. (1989). The social history of Art: Rococo, Classicism and Romanticism. Routledge Publishing.

Hentsch, T. (1996). Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya politik bakışı. Metis Yayınları.

Hewitt, C. (2018). Renoir's dancer: The secret life of Suzanne Valadon. St. Martin's Publishing Group.

Hodge, S. (2013). Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri. Domingo Yayınevi.

Hopkinson, C. (1937). Denman Waldo Ross (1853-1935). Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, 71(10), 543–546.

Howat, J. K. (1987). American paradise: The world of the hudson river school. Metropolitan Museum of Art.

Kadıoğlu, M. (2020). Cezayir gezi rehberi. Muhsin Kadıoğlu.

Kagda, F. (2017). Algeria. Cavendish Square Publishing.

Karakaçan, T. (2004). Cezayir'de Fransız işgali. [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi].

Karyağdı, N. (2016). Renklerin duygusal etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi].

Kelly, J. C. (2000). The south on paper: line, color and light. (n.p.): Charleston Renaissance Gallery.

Kovulmaz, B. (Ed.). (2009). Renoir. (B. Kadıoğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Lemaire, G. (2008). The Orient in Western Art. American Map Corporation.

Leymarie, L., & Matisse, H. (1996). Henri Matisse. University of California Press.

Macfie, A. L. (2014). Orientalism. Taylor & Francis.

Madsen, A. K. (2018). John Singer Sargent & Chicago's Gilded Age. Art Institute of Chicago.

McManus, L. (2012). Algeria. Raintree Publishing.

Meseure, A., & Macke, A. (2000). Macke (Taschen Basic Art). Taschen.

Miller, S. (2021). Renoir: Essential artists. Character-19.

Mitchell, T. (1988). Colonising Egypt, Cambridge Middle East Library. Cambridge University Press.

Morgan, S. (2025). Biography of Pablo Picasso. (n.d.). (n.p.): LibriHouse.

Murray, J. C. (2013). Encyclopedia of the Romantic era, 1760–1850. Taylor & Francis Books.

O'Brian, P. (2012). Picasso: A biography. HarperCollins Publishers.

Ormond, R., Kilmurray, E., & Sargent, J. S. (1998). John Singer Sargent: Complete paintings. Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

Palmer, A. L. (2019). Historical dictionary of Romantic art and architecture. Rowman & Littlefield Publishers.

Parla, J. (2005). Efendilik, şarkiyatçılık, kölelik. İletişim Yayınları.

Robb, D. M. (1951). The harper history of painting: The occidental tradition. Harper Publishing.

Ruutz-Rees, J. E. (1880). Horace Vernet. Scribner and Welford.

Said, E. W. (1979). Orientalism. Vintage Books Publishing.

Sargent, J. S., & Esten, J. (1999). John Singer Sargent: The male nudes. Universe Publushing.

Sérullaz, M., & Erbil, D. (1991). Empresyonizm sanat ansiklopedisi. Remzi Kitabevi.

Sessions, J. (2020). Horace Vernet'in tête Arabe: Sömürge koleksiyoncusu olarak sanatçı. Monde(ler) 17(1), 155-176. https://doi.org/10.3917/mond1.201.0155

Stein, G. (2012). Picasso. Dover Publications, Amerika Birleşik Devletleri.

Sterling, C., & Salinger, M.M. (1966). French paintings: A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Vol. 2, nineteenth century. Metropolitan Museum of Art.

Suckale, R. (2002). Masterpieces of western art: A history of art in 900 ındividual studies from the gothic to the present day. Taschen.

Tanner, H. O. (2012). Henry Ossawa Tanner: Modern spirit. University of California Press.

Thornton, L. (1994). Women as portrayed in orientalist painting: Pocket colour series. ACR Edition.

Turner, N. (2001). European drawings: Catalogue of the collections. J. Paul Getty Museum.

Wallet, M., & Vidal-Bué, M. (2003). Les peintres de l'autre rive: Alger 1830-1930 : [exposition], Musée de la Castre, Cannes. Images en Manoeuvres Éditions.

Watts, A., & Guyon, L. (2013). Aller(s)-retour(s) nineteenth-century France in motion. Cambridge Scholars Publishing.

Woods, Jr., N. F. (2017). Henry Ossawa Tanner: Art, faith, race, and legacy. Taylor & Francis.

Wrightsman, J. (2005). The wrightsman pictures. Metropolitan Museum of Art.

Yılmaz, B. (2023). Oryantalizmle Empresyonizmin buluşması: Pierre Auguste Renoir'ın Cezayir resimleri. [Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi].

Zarobell, J. (2010). Empire of landscape: space and ideology in French colonial Algeria. Pennsylvania State University Press.

Zorn, A. (2018). Anders Zorn, 101 etchings. Dover Publications.

İnternet Kaynakçası

https://rehs.com/eng/bio/charles-th%C3%A9odore-fr%C3%A8re/

https://www.guggenheim.org/artwork/artist/oskar-kokoschka

https://www.dorotheum.com/en/l/7201810/

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/guillaumet-gustave-achille/gustave-achille-guillamet-hayati-eserleri/

https://www.louvre.fr/en/explore/life-at-the-museum/the-conservation-treatment-of-women-of-algiers-in-their-apartment

https://www.christies.com/en/stories/pablo-picassos-les-femmes-dalger-973b5747ff724878b7cecc68b4e2dfc1

https://artvee.com/artist/niels-simonsen/

https://artvee.com/artist/charles-theodore-frere/

https://histoire-image.org/etudes/juives-alger-balcon-chasseriau

https://www.elliottfineart.co.uk/artworks/9470-frederick-arthur-bridgman-1847-1928/

https://www.peintures-descours.fr/works/view-of-algiers-from-outside-the-walls-c.-1840-2168

https://www.imarabe.org/fr/expositions/etienne-dinet-passions-algeriennes

https://histoire-image.org/etudes/prise-constantine

https://www.christies.com/en/lot/lot-5697489

https://artera.ae/artworks/780a6d95-d9af-4479-a4de-5a6f004ea18a

https://artera.ae/artworks/6ca00537-1a2b-4ea9-a08b-370a50ed7f0c

https://americanart.si.edu/artwork/scene-algiers-23679

https://artera.ae/artworks/1525401e-ca78-49b3-8fec-c4d0528e925b

https://www.christies.com/en/lot/lot-5697489

Resim Kaynakçası

Şekil 1:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prise_de_bone_27_MARS_1832.jpg

Şekil 2:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horace_Vernet_-_Arab_Chieftains_in_Council_%28The_Negotiator%29_-_WGA24751.jpg

Şekil 3:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:L%E2%80%99ennemi_repouss%C3%A9_des_hauteurs_de_Coudiat-Ati.PNG

Şekil 4:

https://gallerix.org/storeroom/802827698/N/2137668280/#

Şekil 5:

https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vernet/horace/smalah.html

Şekil 6:

https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Algerienne--1a3ed094a9ef7d34ffcfd292a7811c40

Şekil 7:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corot_-_Algerian_Woman,_circa_1870-1873.jpg

Şekil 8:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement,_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_3824_-_Q1212737.jpg

Şekil 9:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:(Narbonne)_Rue_dans_la_casbah_d%27Alger_-_Eug%C3%A8ne_Isabey_-_Mus%C3%A9e_des_Beaux-Arts_de_Narbonne.jpg

Şekil 10:

https://www.peintures-descours.fr/works/view-of-algiers-from-outside-the-walls-c.-1840-2168

Şekil 11:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Charles-Th%C3%A9odore_Fr%C3%A8re_-_Paysage_d%27Alg%C3%A9rie_02.jpg

Şekil 12:

https://histoire-image.org/etudes/juives-alger-balcon-chasseriau

Şekil 13:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chasse_au_h%C3%A9ron_Fromentin_Mus%C3%A9e_Cond%C3%A9.jpg

Şekil 14:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_fromentin,_caccia_al_falcone_in_algeria,_la_corsa,_1863_(cropped).JPG

Şekil 15:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kabyle_Shepherd,_by_Eug%C3%A8ne_Fromentin.JPG

Şekil 16:

https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-achille-guillaumet_tisseuses-a-bou-saada_huile-sur-toile

Şekil 17:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Guillaumet_tisseuse_a_boo_saada.jpg

Şekil 18:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_guillaumet,_la_seguia,_presso_biskra,_algeria,_1884.JPG

Şekil 19:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Source_by_the_Fig_Tree_at_A%C3%AFn_Kerma_-_Gustave_Achille_Guillaumet_-_Paris_1863_%E2%80%93_1874-_Revolution_in_der_Kunst-4630_(without_frame).jpg

Şekil 20:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Odalisque.jpg

Şekil 21:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Renoir_-_The_Mosque_-_Google_Art_Project.jpg#mw-jump-to-license

Şekil 22:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Champ_de_bananiers.jpg

Şekil 23:

https://artvee.com/dl/a-market-scene-in-tlemcen-algeria/

Şekil 24:

https://artvee.com/dl/man-wearing-a-burnous-algeria/

Şekil 25:

https://artvee.com/dl/celebration-in-biskra/

Şekil 26:

https://www.invaluable.com/auction-lot/eugene-girardet-1853-1907-les-fileuses-a-bou-saad-55-c-f9f40f3bcd?srsltid=AfmBOoqUp0pFnMFb5U6SF1a2COgVYCTLbNvWVtCqAGwO0Y8kF8FYIrsr

Şekil 27:

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Anders_Zorn_An_Algerian_man_and_boy_looking_across_Bay_of_Algiers.jpg

Şekil 28:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anders_Zorn_-_I_Algers_hamn.jpg

Şekil 29:

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Nasreddine_Dinet#/media/Dosya%3ASur_les_terrasses._Clair_de_lune_%C3%A0_Laghouat_-_%C3%89tienne_Dinet.jpg

Şekil 30:

https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/etienne-dinet_une-rue-a-laghouat-algerie_1887

Şekil 31:

https://en.muzeo.com/art-print/jeune-fille-de-bou-saada-algerie/etienne-dinet

Şekil 32 :
https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSr77?q=*&page=0&filters=creator%3AThomsen%252C%2520Carl

Şekil 33:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Matisse,_1909,_Algerian_Woman_%28L%27Alg%C3%A9rienne%29,_oil_on_canvas,_81_x_65_cm,_Mus%C3%A9e_National_d%27Art_Moderne,_Centre_Georges_Pompidou,_Paris.jpg

Şekil 34:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459158

Şekil 35:

https://www.christies.com/en/stories/pablo-picassos-les-femmes-dalger-973b5747ff724878b7cecc68b4e2dfc1

Şekil 36:

https://www.christies.com/en/lot/lot-6309480

Şekil 37:

https://www.nga.gov/artworks/144945-ruins-mosque-tlemciem-algeria

Şekil 38:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286094

Şekil 39:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286689

Şekil 40:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cafe_at_Biskra,_Algeria_SAAM-1993.8_1.jpg

Şekil 41:

https://artvee.com/dl/street-in-algeria/

Şekil 42:

https://www.dorotheum.com/en/l/7201810/

Şekil 43:

https://www.christies.com/en/lot/lot-5697489

Şekil 44:

https://www.elliottfineart.co.uk/artworks/9470-frederick-arthur-bridgman-1847-1928/

Şekil 45:

https://www.oceansbridge.com/shop/artists/b/bri-buy/bridgeman-frederick-arthur/in-a-villa-in-the-algerian-countryside

Şekil 46:

https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/19th-century-european-art-3/frederick-arthur-bridgman-woman-of-algiers-on-a

Şekil 47:

https://www.bidsquare.com/online-auctions/freemans/frederick-arthur-bridgman-american-1847-1928-fording-the-stream-algeria-2099818

Şekil 48:

https://harvardartmuseums.org/collections/object/230547

Şekil 49:

https://harvardartmuseums.org/collections/object/230508

Şekil 50:

https://www.jssgallery.org/Paintings/A_Street_in_Algiers.htm

Şekil 51:

https://americanart.si.edu/artwork/scene-algiers-23679

Şekil 52:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_Nourse_-_Head_of_an_Algerian.jpg

EKLER

EK 1.

TEMA	SANATÇI VE ESERLERİ
SAVAŞ	Horace Vernet "Bône'un Yakalanması" Horace Vernet "Konstantin Kuşatması" Horace Vernet "Habra Muharebesi" Horace Vernet "Abdel Kader'in Smalah'ının Ele Geçirilmesi"
MANZARA	Eugène Louis Gabriel Isabey "Cezayir'in Casbah Caddesi" Niels Simonsen "Cezayir'in Surlarının Dışından Görünümü" Charles-Théodore Frère "Cezayir Manzarası" John Beasley Greene "Rhumel Bankası, Konstantin Yakınları Cezayir" Pierre Auguste Renoir "Muz Ağaçları" Étienne Dinet "Laghout'da Bir Sokak" Henri Matisse "Cezayir'in Biskra Kenti'ndeki Bir Sokak" Albert Marquet "Cezayir'deki Bougie Limanı" Oscar Kokoschka "Col de Sfa, Biskra'da" Samuel Colman "Cezayir, Tlemciem'deki Cami Kalıntıları" Frederick Arthur Bridgman "Cezayir'de Sokak " Denmann Waldo Ross "Biskra, Cezayir" John Singer Sargent "Cezayir'de Bir Sokak" Henry Ossawa Tanner "Cezayir Sahnesi"

GÜNLÜK YAŞAM	Eugène Fromentin "Balık Avı, Cezayir" Eugène Fromentin "Cezayir'de Şahin Avcılığı: Öldürme" Gustave Achille Guillaumet "Bou-Saâda'daki Dokumacılar" Pierre Auguste Renoir "Arap Festivali" Gustavo Simoni "Cezayir'in Tlemcen Kentinde Bir Pazar Sahnesi" Eugène Alexis Girardet "Biskra'da Kutlama" Eugène Alexis Girardet "Bou-Saâda'daki İplikçiler" Frederick Arthur Bridgman "Bir Taşra Kasabasında, Cezayir" Frederick Arthur Bridgman "Biskra'daki Kafe, Cezayir" Frederick Arthur Bridgman "Cezayir'in Blida Kenti'ndeki Aïssaoui Töreni"
FİGÜR	Jean Baptiste Camille Corot "Cezayirli" Jean Baptiste Camille Corot "Cezayirli Kadın" Eugène Delacroix "Cezayirli Kadınlar Dairelerinde" Théodore Chassériau "Cezayir'deki Balkonda Yahudi Kadınlar" Eugène Fromentin "Kabyle Çobanı" Pierre Auguste Renoir "Odalık" Eugène Alexis Girardet "Burnous Giyen Adam, Cezayir" Anders Zorn "Cezayir'deki Adam ve Oğlan" Étienne Dinet "Teraslarda. Laghouat'ta Ayışığı" Étienne Dinet "Bou-Saâdalı Genç Kız" Henri Matisse "Cezayirli Kadın"

	Pablo Picasso “Cezayir Kadınları” Frederick Arthur Bridgman “Balkonda Cezayirli Kadın” Elizabeth Nourse “Cezayirlinin Başı”

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Mehmet Emin Zorba		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı			
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	2022
Tez Başlığı	19. ve 20. Yüzyıllar Oryantalist Resim Sanatında Cezayir		
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN		
Akademik Eserler (Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			