

# İngiliz Suluboya Ekolünün İnşası: 18. Yüzyılda İngiliz Suluboya Sanatçıları

Orhan ERKAL 

Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Yalova, Türkiye,  
orhan.erkal1@gmail.com

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 03.06.2022

Kabul: 27.08.2022

Yayın: 28.12.2022

### Anahtar Kelimeler:

18. Yüzyıl,  
İngiliz Resim Sanatı,  
Suluboya,  
Peyzaj Resmi.

İngiliz suluboya ekolünün inşasına etki eden faktörlerin araştırıldığı bu çalışma; 19. yüzyıl itibarıyla İngiltere özelinde başat bir üretim metodu olarak kendini kabul ettiren suluboya resminin 18. yüzyıl boyunca gösterdiği gelişmenin izini sürmektedir. Metin bu amaca uygun olacak şekilde, 18. yüzyılın başında İngiltere'nin durumunu, suluboya tekniğinin diğer üretim metodlarıyla ilişkisini, ele alarak genel bir bilgilendirme yaptıktan sonra, Paul Sandby, Thomas Gainsborough, Alexander Cozens, John Robert Cozens ve William Payne gibi dönemin ileri gelen sanatçılarının farklı uygulamalarını ve yaşanan teknik gelişmeleri araştırarak, İngiliz suluboya ekolünün inşa sürecinin bir izleğini ortaya koymaktadır. Çalışmada yöntem olarak Ulusal ve Uluslararası literatür taraması yapılmış ve kaynak taramasından elde edilen bilgiler ile örnek olarak ele alınan sanatçıların eserleri incelenmiştir. Yüzyılın başında yükselişe geçen suluboya peyzaj resminin birçok sanatçı tarafından benimsendiği ve statüsünün Kraliyet Akademisi tarafından belirlenen türler hiyerarşisinde hak ettiği yeri bulması için tekniğin olanaklarının araştırıldığı görülmüştür. Sanatçılar yağlıboya resminin etkilerinin suluboya tekniğiyle de elde edilebilmesi için sürekli denemeler yapmışlar ve bu sebeple suluboya peyzaj resminin dönem itibarıyla bir "İngiliz ekolü" inşa ettiği görülmüş, ayrıca popülaritesinin artması sebebiyle toplumun geniş kesimleri tarafından benimsendiği saptanmıştır. İngiltere özelinde 18. yüzyıl suluboya peyzaj resminin bu bakış açısıyla incelendiği bir çalışmanın Türkçe literatürdeki eksikliği de araştırmanın yapılmasındaki sebeplerden biridir. Çalışmanın konu üzerine derinlemesine araştırma yapmak isteyen araştırmacılara yol gösterici olması hedeflenmektedir.

## Construction of English Watercolor School: English Watercolor Artists at 18th Century

### Article Info

### ABSTRACT

### Article History

Received: 03.06.2022

Accepted: 27.08.2022

Published: 28.12.2022

### Keywords:

18th Century,  
English Painting,  
Watercolor,  
Landscape  
Painting.

This research; which investigates the elements that influenced the construction of English watercolor school which was already accepted as a dominant form in the 19 century, traces the development of watercolor painting through the 18th century. The text in accordance with the scope concentrates on the state of England and English art and the relation between watercolor and the other techniques at the beginning of the 18th century. Then the technical advancements and the application by various important artists and their works were examined like; Paul Sandby, Thomas Gainsborough, Alexander Cozens, John Robert Cozens and William Payne. As the research method; National and International literature reviewed as a method and the works of these artists were analyzed based information gained from the source review. This research uncovered that watercolor landscape painting was on the rise at the beginning of the century was adopted by various artists whom researched the possibilities in order to gain stature among the hierarchy of the Royal Academy. These artists have experimented gain effects similar to oil color to be able to compete which lead to the establishing of a unique "British School". Also the popularity of the technique has lead to a mass adoption by the various segments of the society. The lack of such a study in Turkish literature which analyzes the watercolor landscape painting in England is one of the reasons for this research. Lastly this study aims to be a source for further researches on this subject.

**Atıf/Citation:** Erkal O., (2022), İngiliz Suluboya Ekolünün İnşası: 18. Yüzyılda İngiliz Suluboya Sanatçıları, *Konya Sanat Dergisi*, 5, 71-92.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)"

## GİRİŞ

Bir araştırma alanı olarak 18. yüzyıl İngiliz resmi araştırmacıya geniş bir çalışma alanı sunmaktadır. Tarih aralığı itibarıyla, İngiliz İmparatorluğu; geniş sınırlara sahip olması ve daha önceki yüzyıllarda gerçekleştirdiği siyasi girişimleri sebebiyle eski ve yeni dünya olmak üzere birçok farklı topluluk ile kültürel alışverişte bulunmuş ve “Sınırlarında Güneş Batmayan İmparatorluk” olarak anılmaktadır. Böylesine bir tanım; söz konusu imparatorluğun dünyanın doğusunda ve batısında çeşitli noktalarda topraklarının, bulunması ve bu noktalardaki yerel halk ve komşu kültürlerle girdiği etkileşimi tarif etmektedir. Bu kültürel etkileşim sonucu imparatorluğun ücre köşelerindeki yerel halktan gelen İngiliz vatandaşları imparatorluğun kalbi olan Londra’ya yöneldikleri gibi Britanya adaları kökenli vatandaşlar da imparatorluğun boyunduruğu altında yaşayan diğer halkları keşfetmişler ve onların üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Başka bir deyişle; sınırların bu denli geniş olması, çift taraflı kültür alışverişinin önünü açmakta ve İngiliz toplumunu dönüştürmektedir. Bu durum imparatorluğun ücre köşelerinde yaşayan halkta da görülmekte ve bu halka mensup insanlar da kendi yerel kültürlerinden uzaklaşarak İngiliz kimliğine sahip olmaktadır.

Sınırları genişlemiş olan bu imparatorluğun kültürel alanda da kendisini niteleyen bir kimlik oluşturma çabasının olduğu görülecektir. Bu çabalar Kraliyet Akademisinin kuruluşuyla başlayarak erki elinde bulunduran, soylular ve nüfuz sahibi insanlar tarafından desteklenmiştir. Sanatta İngiliz kimliği oluşturulması hususu; kurulduğu zamandan itibaren akademinin ana odağı olmuştur. Bunun için öncelikli olarak İngiliz tarihini betimleyen tarihi konulu resimlere öncelik ve önem verilmiştir. Elbette sadece tarihi konulu resimler değil, bunun yanında portreler, peyzaj resimleri hatta makalenin ileriki sayfalarında değinilen İngiltere’ye has “Beyefendilerin Konutları” adıyla bilinen bina ve arazi resimlemeleri bir tür olarak üretilmeye başlanmıştır. Böylesine özgür ve zengin bir üretim ortamının oluşması sadece ülkenin genişliği veya siyasi erki elinde bulunduranların sanata düşkünlükleriyle de sınırlandırılmaz. İngiltere’nin sanata olan yönelimi ve sanatın desteklenmesinin çok daha öncelardan biriken bir geleneğe dayandığı aşikardır. İngiliz Suluboya resmi de böyle bir gelenekten gelmiş ve zaman ile etki alanını genişleterek özgün bir faaliyet sahası kendisine geliştirmiştir.

Bu makale de İngiltere özelinde suluboya resmi ile ilgili araştırma yapmak isteyen akademisyen ve öğrencilere yol gösterici olmayı amaçladığından; suluboya resminin teknik gelişiminin yoğun biçimde yaşandığı ve birçok sanatçının suluboya tekniğine dair denemeler yaptığı 18. yüzyılı kendi odağına almakta olup, İngiliz suluboya peyzaj ekolünün inşa sürecinin izleğinin çıkarılabilmesi için aşağıda yer alan sorulara cevaplar aranmaktadır.

- 1- Suluboya peyzaj resmi tek başına bir tür olarak nasıl ortaya çıkmıştır?
- 2- Suluboya resminde kullanılan araç ve gereçlerde ne gibi teknik değişiklikler olmuştur? Bu değişiklikler suluboya resminin gelişimini nasıl etkilemiştir?
- 3- Farklı sanatçılar suluboya tekniğini nasıl uygulamışlar ve ne gibi yenilikler getirmişlerdir?
- 4- Toplumun suluboya peyzaj resmine bakışı nasıldır?
- 5- İngiliz resmi 18. yüzyıl dahilinde bir suluboya ekolü inşa edebilmiş midir?

Bu makale yöntem olarak literatür tarama modeliyle elde edilen bulgular üzerine şekillenmektedir. Teorik alandan elde edilen bulgular, Paul Sandby, Thomas Gainsborough, Alexander Cozens, John Robert Cozens ve William Payne’in resimlerinden örnekler ile ilişkilendirilmiş ve teori ile pratik birbirini destekleyecek şekilde okuyucuya sunulmaktadır.

Her ne kadar suluboya resminin İngiltere’de yaygınlaşması ve yükselişe geçmesi 19. yüzyıl içerisinde özellikle “Kraliyet Suluboya Ressamları Cemiyeti”<sup>1</sup> nin kurulmasıyla hızlansa da bu

<sup>1</sup> “Royal Society of Painters In Watercolours” adıyla kurulmuş olan cemiyetin Türkçeye çevrilmiş ismidir.

cemiyetin kurulmasına kadar olan dönem suluboya resminin yaygınlaşması açısından büyük önem barındırmaktadır. Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı üzere bu makaleden İngiltere'nin suluboya ekolünün inşa sürecinin bir izleğinin çıkarılması amaçlandığından, tekniğın yaygınlaşması süreci üzerine durmak makalenin odağına aldığı gelişim sürecini kronolojik olarak ele alabilmek için doğru bir yaklaşım olacaktır.

### **Peyzaj Resminin Yükselişi: Suluboyanın Etkisi ve Baskılar**

Britanya adasının üzerinde çağlar boyu süregelen bir mücadele ortamı oluşu burada çok farklı kökenden milletin izlerinin mevcut olduğunu bizlere göstermektedir. Pikt, Briton, Kelt, Roma, Sakson, Anglo Sakson, Dan, Norman gibi topluluklar bu ada üzerinde mücadele etmişler ve uzun yıllar boyunca değişen politik yapı sebebiyle, bir kültürün inşa ettiği başka biri tarafından yıkılmış veya değiştirilmiştir. Burada kültürler üzerinden örneği verilmiş olan zaman aralığı İngiltere krallığının kuruluşu öncesindeki durumu yansıtmaktadır. Kuruluşu sonrasında Ada üzerinde büyük bir güç olarak ortaya çıkmış olan İngiltere Krallığı da tarihi boyunca birçok siyasi ve silahlı mücadelede yer almıştır. Krallık kendi içinde politik mücadelelere ve bir dizi iç savaşa sahne olmuştur. Krallıkta süregelmekte olan bu durum sebebiyle refahın sürekli olarak bir tehdit altında kalmış olduğu söylenebilir. Bu sebeple kıta Avrupa'sında sanat alanında görülen gelişmelerin yansımaları İngiltere'de daha geç görülmektedir.

3 Mart ile 15 Nisan 2017 tarihleri arasında Dickinson Liberal Sanatlar Üniversitesinin sanat müzesi olarak Trout Gallery tarafından gerçekleştirilen "A British Sentiment" başlıklı serginin sergi kataloğunda yer alan giriş yazısında Philip Earenfight; 16. ve 17. yüzyıllarda İngiltere'nin resimsel kimliğinin portreler üzerinden oluştuğunu ifade etmiştir. Bu portre talebini karşılayacak yerel yeteneklerin bulunamamasından dolayı da anakaradan getirilen Hans Holbein, Anthony van Dyck, Peter Lely, Godfrey Kneller gibi sanatçıların yerel yetenekleri eğittiğini kaleme almıştır (Earenfight, 2017: 9). Earenfight'ın aktardıklarına bakıldığında İngiliz resminin oluşum sürecinde yerel bir kimlik ile inşa edilmediği, bunun yerine diğer Avrupa ülkelerinden gelen sanatçıların etkileri ve çabalarıyla bir İngiliz resmi oluştuğundan bahsedildiği düşünülebilir. Earenfight'ın aktardıkları 18. Yüzyılda İngiltere'nin resimsel kimliğini inşa etmek üzere ciddi bir çalışma içerisine girmesiyle doğrulanabilir. Nitekim Lionel Lambourne tarafından kaleme alınan ve 19. Yüzyıl Kraliçe Victoria dönemi İngiltere'sinin sanatının incelendiği "Victorian Painting" kitabında; 1768 yılında Kraliyet Akademisinin kuruluşunda söz Joshua Reynolds'un ulusal bir resim üslubu ve resim okulu kurmak üzere nitelikli sanatçıların yetiştirileceği ve yıllık halka açık sergiler düzenlenecek bir yapı oluşturmaya gayret ettiği ifade edilmektedir (Lambourne, 2005: 9).

Joshua Reynolds'un kurmuş olduğu bu yapı içerisinde hiyerarşik bir sıralama da mevcuttur. Alexia Tobash; "British Watercolorists and the Validation of Their Art"<sup>2</sup> başlıklı makalesinde; Joshua Reynolds'un 1769-1790 yılları arasında kaleme aldığı "söylem"lerinde sanat teorilerinin ve estetiğın ne çizgide ilerlemesi gerektiğini ifade ederken, sanatın haz verdiği kadar öğretici olması gerektiğini ifade ettiğinden bahsetmektedir. Yazar dolayısıyla böyle bir söylemin de ister istemez sanatın konularına göre bir hiyerarşiye yerleştirildiğini kaleme almaktadır. Dolayısıyla oluşan bu hiyerarşide en üst noktayı tarihi konulu resimler almaktadır (Tobash, 2017: 19).

Bu hiyerarşik yapının kırılması çok da kolay olmamıştır. Joshua Reynolds'un ölümünden sonra bu sıkı yapı biraz rahatlasa da aslen 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren suluboya resmi ve onunla bağlantılı olarak peyzaj resmi hak ettiği yeri bulmuş ve akademinin yıllık ana ve prestijli salonlarında da asılmaya başlanmıştır. Bu durumun gerçekleşmesi, önceki sayfalarda bahsedilen suluboya

<sup>2</sup> Buradaki ifade "İngiliz Suluboya Sanatçıları ve tekniğinin tasdik edilmesi" olarak Türkçeleştirilebilir. Zira bahsi geçen makale İngiliz sanatında suluboya sanatçılarının akademi ve halk tarafından tanınması ve kabul görmesi sürecini araştırmaktadır.

cemiyetinin kurulması ve faal biçimde aktivitelerini sürdürmesiyle mümkün olmuştur. Bu ifadeye karşın, suluboya resminin yükselişi ve akademik yapı tarafından kabul edilir olması sadece tek bir faktöre bağlı olarak değerlendirilemez. Bu gelişim süreci içerisinde birçok ayrı hususun da rol oynamış olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Suluboya resminin İngiltere’de etkin rol oynamaya başlamasının, Eski Suluboya Cemiyeti’nin tarihçesini iki cilt halinde kaleme alan John Lewis Roget’in 1891 tarihli kitabında; özellikle 18. yüzyılda topografik peyzaj<sup>3</sup> çizimlerinin çoğalmasıyla olduğu ifade edilir. Bu topografik peyzaj çizimlerini uygulayan teknik ressamlar<sup>4</sup> sadece topografik çizimler yapmakla kalmamış ayrıca topografi çizimlerinden uzaklaşarak peyzaj resimlemelerini yaparken sanatçı kimliği ön plana çıkarmışlardır. Dolayısıyla ortaya çıkan üretimler de sanatçının müdahalesinden geçerek gerçekliğin sanatçı gözü ve seçkisiyle yansıtıldığı öznel çizimleri doğurmuştur. Böylelikle topografi ressamının önünde iki seçenek oluşmuştur. Bir yandan talebi karşılayacak nesnel görünümler üretmek, diğer yandan sanatçı kimliği ön planda tutarak yapılacak öznel çalışmalar üretmek (Roget, 1891: 12-13).

Roget’in sözünü ettiği bu topografi resimlemeleri ile kastedilen aslında illüstratif amaçlarla üretilmiş imajlardır. Dolayısıyla böyle üretilen imajlar, gerçekliği yorumlamaktan çok gösterdikleri olguyu işaret etmek için kurgulandıklarından oldukça nesnel olarak tasarlanmışlardır. Bu imajlara örnek olarak varlıklı kimselerin evlerinin gösterildiği “Gentelman’s Seats<sup>5</sup>” çizim ve gravürleri gösterilebilir. Roget’e göre; “Yağlıboya tekniğiyle çalışan ressamlar, beyefendiler ve hanımefendilerin portrelerini yaparken, peyzaj ressamları da büyük bir teknik duyarlılıkla bu beyefendi ve hanımefendilerin konutlarını resmederek kazanç sağlıyorlardı” (Roget, 1891: 11).

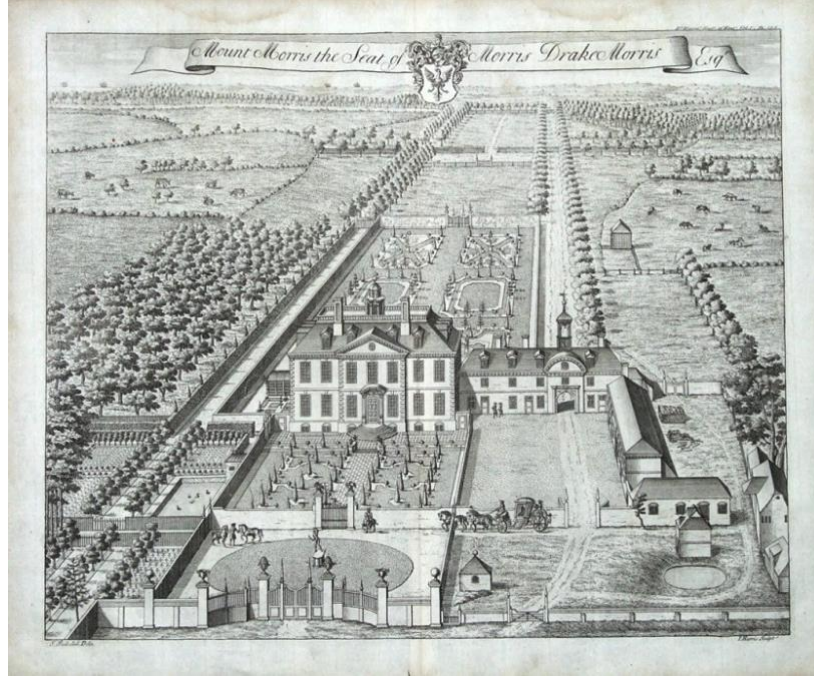
Bu tip çizimler iki türlü yapılmaktaydı. Birincisi renk barındırmayacak şekilde siyah ve beyaz olmak üzere teknik ressam tarafından tüm detayı işlenen binaların gravür tekniğiyle basılması, ikincisi ise gravür tekniğiyle basılmış olan baskının üzerine tekrar suluboya gibi transparan bir yöntem ile renk uygulanarak çalışmanın tamamlanması. Bu tip peyzaj resimlemelerinin ortaya çıkması iki farklı kişi tarafından yürütülecek bir iş bölümüne bağlıydı. Birincisi tüm detayların gerçeğe sadık olarak teknik ressam tarafından çalışılması, ikincisi ise teknik ressam tarafından detayları çalışılan bu görünümün gravür ustası tarafından levhaya işlenerek basımının sağlanması. Thomas Badesdale’in çizimlerinden yola çıkarak Johannes Kip tarafından gravürü yapılmış olan Drake Morris’in Hythe kasabası yakınlarındaki tepede yer alan konutunu gösteren gravür bu tür çalışmalara bir örnek olarak gösterilebilir (Şekil 1).

<sup>3</sup> Burada “Topografik Peyzaj” ile ifade edilen; yetenekli çizim ustalarının toplumun istekleri doğrultusunda gravür baskıları alınmak üzere, İngiltere’nin peyzajlarını gerçekliğe saf biçimde sadık kalacak şekilde resmedildiği peyzajlardır.

<sup>4</sup> Orijinal metinde “Draftsman” kelimesi kullanılarak yazılan ifadeler için makalede teknik ressam ifadesini kullanmanın doğru olacağı düşünülmektedir. Zira bu kelimenin Türkçe karşılığı Cambridge’in İngilizce-Türkçe sözlüğünde; “herhangi bir şey veya planlar için detaylı çizimler yapan kişi, teknik ressam” olarak çevrilmiştir (Cambridge, 2022).

<sup>5</sup> “Beyefendilerin Konutları” adıyla anılan varlıklı kimselerin evlerini ve bu evlerin çevrelerindeki arazilerin yapısını gösteren çizimler (Roget, 1891: 10-11).





Şekil 1. Thomas Badesdale'in ardından Johannes Kip, Drake Morris'in Hythe kasabası yakınlarında yer alan konutu, Gravür, 1719 (URL-1)

Bu resimde görüldüğü üzere mekanın kuşbakışı bir görüntüsü izleyiciye aktarılmaktadır. Aileye ait konut ve onların kontrol etmekte oldukları araziler, tüm detaylarıyla gösterilmektedir. İmajda teknik keskinlik göze çarpmaktadır. Herhangi bir öznellik taşımamakta salt gerçeği yansıtmaya güdüsü ile yapılmaktadır. Bu tip teknik resimlerin renklendirilmelerinde de gravür sanatçısının baskı ile işi bittikten sonra teknik ressam tekrar baskı üzerine çalışmakta ve el ile renklendirme yapılmaktadır. Bu tip çalışmalar iş birliğini gerektirdiği için teknik ressam ve gravür sanatçısı çoğunlukla beraber hareket etmişlerdir. Samuel ve Nathaniel Buck tarafından yapılan renkli baskılarda elle yapılan renklendirme yönteminde saydam renklerin kullanıldığı ve bu yolla koyuların ve açıkların altta yer alan gravür çalışmasıyla birleşerek bütünleşik görüntünün oluşturulduğu görülmektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Samuel ve Nathaniel Buck, Monmouth Yöresinde yer alan Ragland Kalesinin Batı tarafından görünümü, Elle Renklendirilmiş Gravür Baskı, 18. Yüzyıl ortaları (URL-2)

Yukarıda yer alan resme bakıldığında, Kip ve Badesdale tarafından kuşbakışı bir biçimde yapılmış olan gravürden farklı olduğu görülecektir. Tüm detaylarıyla tek bir açıdan resmedilmiş olduğu anlaşılan bu baskının saydam katmanlarla suluboya kullanılarak renklendirildiği açıkça görülmektedir. Ayrıca baskının altında baskının kim için yapıldığı ve konu olan yapının detayları ile tarihçesi yer almaktadır. Bu tip baskılar için; tarihi bir belge görevi görecektir şekilde tasarlandıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yolla İngiltere'nin tarihi yapılarının ve topografyasının kayıt altına alınarak görsel bir hafıza oluşturulduğu düşünülebilir. Başka bir deyişle bu resimlerin resmi belgeler olarak kabul görmüş olabileceği kanısına varılabilir.

Beyefendilerin konutlarını gösteren bu gravürler giderek popülerliğini arttırmış ve 19. yüzyıl içerisinde de yapılmaya devam etmiştir. Fakat gravür sanatçısı ve teknik ressam arasındaki iş birliği, Akuatint<sup>6</sup> baskı tekniğinin 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren keşfi neticesinde sonlanmıştır. Roget kitabında, akuatint tekniğinin gelişmesiyle birlikte gravür sanatçısının da baskıda tonal etkiler alabilir hale geldiğinden bahseder (Roget, 1891: 29). Böylelikle teknik ressam tarafından yapılacak elle renklendirme işlemine gerek kalmamış renk alanları kolaylıkla gravür sanatçısı tarafından uygulanabilir hale gelmiştir. Bu durum gravür sanatçısını ve teknik ressamı birbirinden özgür kılarak her ikisinin de farklı kulvarlarda gelişmelerinin önünü açmıştır. Bu ayrım neticesinde kimi teknik ressamlar sanatsal duyarlılıklarını geliştirme yoluna gitmişler ve halihazırda doğadan çalışmalar yapmakta olan bu teknik ressamlar da peyzaj resmine yönelmişlerdir. Bu resamlardan belki de en ünlülerinden bir tanesi, Paul Sandby'dir. Sandby, gençlik yıllarında abisi Thomas Sandby'nin yanında teknik ressamlığı öğrenmiş, buradan edindiği bilgiler ile Son Jakobit<sup>7</sup> isyanının gerçekleşmekte olduğu 1745 tarihinde ordu emrinde bir asker olarak görevlendirildiği İskoç yaylalarının haritalarını çıkarmıştır (Hermann, 1965: 466). Ayrıca uzun yıllar Kraliyet Askeri Akademisinde eğitimlik görevi üstlenmiş ve böylelikle İngiliz Suluboya ekolünün gelişmesine katkı sağlamıştır. Zira yukarıda bahsedilen akuatint tekniğinin gelişmesiyle birlikte sanatçının suluboyalarının çoğaltılması da kolaylaşmış, böylelikle bu üretimler birçok kişi tarafından erişilebilir olmuş ve suluboya peyzajların popülerliği artmıştır.

### **Eskiz Aracından Ana Üretim Yöntemi Olarak Kabule Uzanan Süreç: Paul Sandby Örneği**

Suluboya peyzajların popülerliğinin artması ve aynı zamanda, tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabiliyor olması bu yöntemin toplumda kabul görmesi üzerinde pozitif bir etki bırakmıştır. Paul Sandby'nin Kraliyet Akademisinin kurucu üyelerinden biri olmasının da etkisiyle yerini sağlamlaştırmaya başlamıştır. Bununla beraber suluboya tekniğinin kullanımı açısından da denemeler yapılmaktadır. İngiliz resminin tarihinde suluboyanın kullanımına bakıldığında; önceleri boyanın kendi başına kullanılmadığı daha çok kapatıcı özelliği olan boyalarla birlikte kullanılma eğiliminde olduğu fark edilecektir. Başka bir deyişle su ile çözülen boyaların kullanımı çok eskilere dayanmaktadır ve iki ayrı kategoride incelenebilir. Birincisi guvaş boya veya herhangi başka bir su bazlı kapatıcı boyayla birlikte kullanılarak kapatıcı boyanın üzerine saydam etkiler ile yüzeyde renk ve biçimin oluşturulması şeklindedir. İkincisi ise tamamen saydam katmanların üst üste gelerek yapılan uygulama biçimidir.

Birinci yöntem daha geleneksel bir resimleme yönteminin basamaklarını içermektedir. Beyaz kağıdın üzerinde güçlü koyu ve açıklar oluşturulur, böylelikle resmedilen

<sup>6</sup> Bir kazıresim tekniği. Bakır basım levhasının asitle aşındırılması yöntemiyle yapılır. Asit bu yöntemde yalnız çizgileri değil, ton bölgelerini de etkiler. Dolayısıyla oluşan resim tonlarının yumuşaklığı nedeniyle suluboyaya benzer (Sözen & Tanyeli, 2011: 20).

<sup>7</sup> Jakobit isyanları 1688 tarihinde darbe ile tahttan indirilen Katolik Kral James Stuart'ın soyunun tekrar tahta sahip olmaları için Fransa, İspanya gibi Avrupa anakaraları tarafından desteklenen isyanlardır.

kompozisyonun içerisindeki tüm öğelerde tüm ara ton değerleri ortaya çıkarılarak, ışık ve gölge ile biçimler oluşturulur. Ardından tüm ara tonların ışıktan gölgeye doğru sıralanmasıyla birlikte oluşturulmuş olan bu tonlardaki derinlik etkisinin üzerine saydam renklerin eklenmesiyle birlikte form ve renk bütünlüğü sağlanmış olur.

Tek başına ele alındığında, kapatıcı boyalar gün ışığını yüzeyden yansıtarak rengi göstermektedir. Buna karşın yarı saydam veya saydam boyalarda ise durum farklıdır. Saydam boyanın üzerine gelen gün ışığı kırılmakta ve alttaki yüzeyden geri yansımaktadır. Böylelikle ışık, boya katmanları arasından geçerken kırılarak etkisini değiştirmekte ve alttaki tonu veya rengi de göstermektedir. Fakat bu kullanım biçiminde kağıdın yüzeyi genelde boyayla kaplı olduğu için kağıdın kendi beyazlığının kaybedilmesine sebebiyet verecektir. Bu durumda da beyazlar için saydam olan katmanın üzerine tekrar kapatıcı boyalarla müdahale yapılacaktır. Bu müdahaleden sonra ise opak renklerin çok öne çıkmalarını engellemek ve genel atmosferi kontrol edebilmek için tekrar saydam bir katman uygulanarak son rötuşlar yapılarak neticelendirilebilir. Yukarıda tarif edilen süreç 16. ve 17. Yüzyıllardan itibaren süregelen yağlıboya uygulanan yöntemlere benzemektedir. Bu yöntemlerde esas alınan da biçimi oluşturarak bu biçim özelliklerini kaybetmeden ışığın renk etkilerini çeşitli teknik uygulamalarla inşa etmektir. Nedret Yaşar'ın 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında İlk Teknik Uygulamalarını ve bunların Optik Etkilerini araştırdığı makalesinde ifade ettiği gibi;

[...]Temsil edilen düşünce, okul ya da üslup farklı olsa da dönemin hemen hemen tüm sanatçılarının ilgilendikleri ve üzerinde kafa yordukları başlıca konu ışık-gölge ya da başka bir deyişle ara ton etkisi olmuştur. Konunun özünde astar üzerindeki renk olan (imprimatura), ilk resimleme katmanı (underpainting), devamındaki ana resimleme katmanı ve son olarak şeffaf katman olan (glaze) uygulaması bulunmaktadır (Yaşar, 2015: 27)

Yaşar'ın makalesinde tartıştığı ve farklı uygulamalarını ele aldığı İmprimatura katmanının kullanılışındaki tercih edilen renk tonlarına göre resmin tümünü etkileyecek bir yapıda olmasının bir benzeri de, suluboya resminin oluşturulmasında önceki sayfalarda tarif edilen adımlarda da görüleceği üzere; genel bir açık koyu ton değerlerinin griler veya yüzeyin geneline yayılan lokal tonlarla oluşturuluyor olmasıdır. Bu uygulama diğer resim katmanlarına renkli alanlar bırakarak imprimatura'nın yaptığına benzer bir etki yapar. Burada kastedilen sonucun değil sürecin benzerliğidir. Nitekim makalenin önceki sayfalarında yer alan ve İngiliz resminin oluşum sürecinde kıta Avrupa'sından gelen ressamların da tekniklerinin taşınmış olacağı bilgisi hatırlandığında sürecin benzerliğinin olasılığı hayli yüksek olacaktır.





Şekil 3. Paul Sandby, Roslin Kalesi, Kağıt Üzerine Guvaş ve Suluboya, 1780 dolayları (URL-3)

Sandby'nin resmine bakıldığında yukarıda tarif edilen sürece dair adımlar izlenebilir (Şekil 3). Sanatçının kompozisyonunu yatay düzlemde üç plana ayırdığı bu planların arasındaki açık koyu ilişkilerini iyice irdelediği görülmektedir. Bu üç planı şöyle tanımlayabiliriz. İlk olarak arka planda kalenin görünen üst sınırından soldaki tepenin üstündeki ağaca kadar bir yatay çizgi çekildiğinde bu çizginin üzerinde kalan ve genel olarak gökyüzüne ayrılan ilk ve en uzak plan, ikinci plan ise önceki cümlede bahsedilen çizgi ile köprünün kendiliğinden oluşturduğu yatay çizgi arasında kalan alandır. Köprünün altında kalan ve üç kadın figür ile akmakta olan nehri içeren alt kısmı da üçüncü plan olarak gösterilebilir. Bu planlar arasında fark edileceği üzere bir koyu açık dengesi mevcuttur. Örneğin en altta yer alan üçüncü planın sol tarafı sağ taraftaki alana oranla koyu ve gölgeler içerisindeyken, orta planda yer alan yapıda ise sol taraftaki tepe daha açık tonlardadır. En üstte yer alan planda yani gökyüzünün yer aldığı katmanda ise sol taraf daha bulutlu ve koyu iken sağ taraf daha ışıklıdır. Buradan da görüleceği üzere aynı katmanda olmasına rağmen derinlik etkisinin artması ve hissedilmesi, resmin yüzeyinde bulunan tüm elemanların arasında görülebilir bir koyu açık ve ton sıralanması sayesinde olmaktadır. Ayrıca sanatçı tarafından bir tür hava perspektifi de gözlemlendiği söylenebilir. Zira en altta yer alan plandaki koyu ve açık kontrastı daha belirgin ve renkler daha vurguluyken, orta katmanda yer alan kale ve kalenin üzerine yerleştiği tepede yer alan ağaçlarda daha orta ton grilerin etkileri hissedilebilir ki bu tepede yer alan ağaçlara yakından bakıldığında da bu ağaçların biçimlerinin mürekkepli kalemle desen biçiminde oluşturulmaya çalışıldığı görülecektir. Bu da izleyiciye ressamın ton sıralamasını yaparken oldukça hassas davrandığını ve öncelikle bu ton sıralamalarını çeşitli griler yoluyla oluşturduğunu düşündürmektedir.

Ayrıca Sandby'nin bu resminde; resmin tamamının saydam suluboyayla yapılmadığı, kapatıcı boylarla saydam boyların bir arada kullanıldığı açıkça görülmektedir. Örneğin resmin sert kontrastlar içerdiği yerlerde bu etkiler açıkça görülebilir. Resmin yukarısında bulutların sert beyaz etkileri ile, ön planda sağ aşağıda yer alan ağaçların ışıklı alanlarında böyle opak renklerin kullanıldığı açıktır. Buna karşın ağaçların önünde yer alan figürlerin arkalarında bıraktığı gölgelerde daha saydam etkiler kullanıldığı görülmektedir. Böylesine bir



resimleme yöntemi 16. yüzyıldan beri Avrupa'da yağlıboya resminde kullanılmaktadır. Nitekim suluboya resminin bu yöntemleri ödünç alması doğaldır. Çünkü suluboya resmi yapan ressam, onun statüsünü yağlıboya resmiyle eşit olarak görmek istemekte ve bunun için yağlıboya ile yarışır bir görünüm elde etmeye çalışmaktadırlar. Fakat daha ileriki yıllarda suluboya ressamı kağıdın kendi beyazlığını kullanmayı, dolayısıyla malzemeyi kendi doğasına uygun olacak şekilde saydam renklerin birbirleri üzerindeki etkileriyle kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu durum suluboya ile çalışan sanatçılar arasında görüş ayrılıkları oluşturacaktır. Böylesine bir görüş ayrılığı yeni fikirlerin ve deneylerin doğmasına sebebiyet vermiş ve dolayısıyla gelişimin önünü açmıştır.

### **Teknik Gelişmeler ve Thomas Gainsborough Örneği**

Düşünsel ve uygulamaya dair yeni fikirler ve gelişmeler insanın ürettiği bilgiyi sorgulaması sonucunda yeniden filizlenir. Sürekli sorgulama sürekli gelişim demektir. Bu durum ana üretim metodu olarak yeni filizlenmekte olan suluboya resminin gelişiminde oldukça görülür biçimdedir. Farklı sanatçılar farklı yöntemler önerir, herkes kendi özel tekniğini üretir ve bu teknikleri uygulayarak malzemenin sınırlarını keşfeder. Örneğin Thomas Gainsborough'nun kendine has bir vernikli suluboya tekniği mevcuttur. Sanatçının tekniğini irdeleyen Jonathan P. Derow; Gainsborough'nun Exeter'lı William Jackson'a yazdığı mektubun bir kısmına makalesinde yer vermiştir. Gainsborough'nun tarifine göre; beyaz kağıt, kurutma kağıdına yapıştırarak kurutulur daha sonra bu elde edilen kağıt ıslatılır ve ıslak haldeyken başka bir kağıttan oluşturulmuş çerçeve yardımıyla bir kasnağa gerilir ve kuruması beklenir. Kurduğunda davul gerginliğine erişen bu çalışma yüzeyine siyah ve beyaz olmak üzere çalışma yapılır. Çalışma yapılırken koyu alanlarda hint mürekkebi, ışıklı alanlarda ise Bristol kentinde üretilen beyaz kurşun tebeşir kullanılır. Çalışmanın tonal değerleri ve koyu açıkları net biçimde ortaya çıktıktan sonra çalışma kaymağı, yağı alınmış süte bandırılır ve kurumaya bırakılır. Kuruduktan sonra halen düzeltme veya geliştirme yapılması gereken alanlar var ise bunlar üzerinde çalışılır ve tekrar kaymağı ve yağı alınmış süte bandırılır. Bu safhanın ardından ortaya çıkan çalışmaya renk eklenmeye başlanır. Önce yeşiller ve kahverengi tonlar, sarılar ve ardından maviler eklenerek çalışma bitirilir. Bitmiş olan çalışma su ile karıştırılmış arap zıncı üzerinde yüzdürülür. En son damlasakızı ile Venedik terebentininin bir karışımı kağıdın ön ve arka yüzeyine 3 defa olacak şekilde uygulanarak çalışma bitirilir (Derow, 1988: 259).

Derow'un Gainsborough'dan aktardığı bilgilere bakıldığında sanatçının kendine has tekniğinin oldukça karmaşık bir süreci barındırıyor olduğu anlaşılacaktır. Uzun bir hazırlanma evresi, uzun bir çalışma evresi ve son olarak renklendirme evresinin ardından bir vernikleme işlemi yapılmaktadır. Sandby'de gördüğümüz gibi yine kapatıcı bazı renklerin kullanıldığını hatta kullanılmasının tavsiye edildiği açıktır. Özellikle resimde beyaz alanların kapatıcı bir malzeme hatta su bazlı olmayan bir malzeme ile yapılmasının önerildiği görülmektedir. Bu durum da Gainsborough'nun kendine has tekniğinin de kapatıcı ve saydam etkileri birlikte barındırdığını söylenilebilmesini sağlamaktadır. Ayrıca bu yöntemin uygulanabilirliği; bol miktarda sıvıya maruz kalmasına rağmen mukavemetini kaybetmeyecek bir kağıt ile olabilmektedir. Böylesine kağıtların varlığı da dönem itibarıyla oldukça seyrek. Roget kitabında; Gainsborough'nun böyle çalışmalara uygun düşecek yapıda olan bir kağıdı nasıl keşfettiğini aktarmaktadır. Kitapta yer alan bilgilere göre Gainsborough dönemin basımevi sahiplerinden Jas Dodsley'e<sup>8</sup> ait basımevi tarafından yayınlanmış bir kitapçığın basıldığı kağıdın

<sup>8</sup> Kitapta yer verilen mektupta yer alan "Jas" kelimesinin "James" isminin kısaltması olabileceği düşünülmektedir. Zira James Dodsley 1724 ile 1797 yılları arasında yaşayan ve Thomas Gainsborough'nun mektubunda belirtilen adreste ikamet etmekte olan (*Tully's Head, Pall Mall, Londra*) bir yayıncıdır (URL-4). Ayrıca tarih ve adres itibarıyla da kitaptaki bilgilerle de uyumaktadır. 1988 yılında Cambridge Üniversitesi yayınları tarafından ilk basımı yapılan "Robert Dodsley'in 1733-1764 yılları arasındaki yazışmaları" başlıklı kitabın 80'inci sayfasında bir alıcı ile yapılan yazışma içeriğinde Thomas Gainsborough'nun ismi geçmektedir. Bununla beraber Robert Dodsley'in James Dodsley'in ağabeyi olduğu bilgisi de eklendiğinde, Gainsborough'nun mektubunda "Jas Dodsley" olarak ifade ettiği kişinin James Dodsley olduğu düşüncesi ağırlık

üzerindeki dokuya hayran kaldığını aktarmaktadır. Aynı zamanda sanatçıya Jas Dodsley tarafından çalışmalarını yapabilmesi için gönderilmiş olan diğer bazı kağıtlar üzerine de denemeler yaptığı aktarılmaktadır (Roget, 1891: 25). Roget'in Gainsborough'dan aktardıklarına bakıldığında dönem sanatçısı için çalışmaya uygun ve kaliteli bir kağıdın ne kadar zor bulunduğu ve bulunduğu zaman da sanatçıların o malzemeyi en mükemmel biçimde kullanabilmek için ne derece çaba sarf etmiş oldukları açıklık kazanacaktır.



**Şekil 4.** *Thomas Gainsborough, Yıkıntı ve at arabalı peyzaj, Karışık Teknik, 22,2 x 31,2 cm, 1770-1775(URL-5)*

Şekil 4'e bakıldığında Gainsborough'nun tarif ettiği yöntem görülebilir haldedir. Resmin yüzeyinde saydam ve kapatici etkiler bir arada kullanılmıştır. Koyu alanlarda bir hint mürekkebi etkisi sezilmekle beraber çarpıcı ışık barındıran özellikle arkada yer alan yıkıntı ev ile gökyüzü ve at arabasının ışıklı yerlerinde su bazlı boya dışında tarif edilene benzer biçimde kurşun beyazı içeren tebeşir görülmektedir. Zira bu görüntü aynı zamanda yüzeyde kalın bir doku oluşturmakta ve bu şekilde açıklar öne çıkmaktadır. Derow; makalesinde Gainsborough'nun böyle bir suluboya resimleme metoduna başvurmasının sebebinin ortaya çıkan eserin yağlıboya eşdeğer bir nitelik taşımaya isteği olduğunu aktarmaktadır (Derow, 1988: 260). Ayrıca makalesinin sonuç kısmında ise Gainsborough'nun vernikli suluboya tekniğinin yağlıboyanın etkilerini taklit edebiliyor olmasına rağmen 1773 yılında sanatçının bu tekniği tamamen terk ettiğini ve bu tekniğe geri dönmediğini söylemektedir. Makalesini; sanatçının bu yöntemi denemiş ve geliştirmiş olmasının dönemin yenilikçi ruh yapısına uyduğunu, diğer dönem sanatçıları gibi teknik bir yenilik peşinde olduğunu, şüphesiz biçimde yağlıboyalardan aldığı etkilere yakın etkiler alabilmek veya onların etkilerini derinleştirmek için uyguladığını ifade ederek sonlandırır (Derow, 1988: 269).

Gerçekten de Derow'un aktardığı gibi 17. ve 18. yüzyıl arasında farklı yazarlar ve sanatçılar tarafından hayli yüksek sayıda, suluboya resminin nasıl yapılması gerektiğine dair kılavuzlar yayımlanmıştır. Hatta boyanın ne şekilde üretileceği, hangi malzemelerin boyanın yapımında iyi olacağı, hangi malzemelerden yapılan boyaların daha iyi sonuç vereceği gibi bilgileri içeren kılavuzlar ile kağıdın nasıl kullanılması veya çalışmaya hazırlanması gerektiğiyle alakalı yazılar da yazılmıştır. Jackson Zyontz'a göre; bu süreçle birlikte ortaya çıkan basılı yayınlar suluboya resminin meşruluğuna

kazanmaktadır.

katkıda bulunmakla beraber, bu yayınları takip eden kimi yetenekli girişimci ruhlu kişiler tarafından dönem İngiltere'si için yeni bir meslek doğurmuştur. Sanatçı boyalarını üreten renk ustaları<sup>9</sup> türeyerek sanatçılara önceden hazırlanmış ve kullanıma uygun suluboya renkleri üretmişlerdir (Zyontz, 2017: 12). Hatta 1780 yılları civarında Thomas ve William Reeves kardeşler tarafından boyanın üretim süreci standarda bağlanmış ve elle yapılmakta olan boya hamuru tüketime uygun olacak şekilde bisküvi formunda kalıpların içerisine yerleştirilerek kullanıma sunulmuş ve sanatçılar tarafından hızlıca benimsenmiştir (Roget, 1891: 73) (Şekil 5).



**Şekil 5.** Thomas ve William Reeves Kardeşler Tarafından Üretilen hazır suluboya seti (URL-6).

Eğer hatırlanacak olursa makalenin önceki sayfalarında Gainsborough örneği üzerinden sanatçıların çalışmaya uygun kağıt bulmak konusunda çektikleri sıkıntılardan bahsedilmişti. Sanatçılar bulabildikleri en kaliteli kağıtları en iyi biçimde kullanmak üzere türlü teknikler geliştirmişlerdi. 18. Yüzyıl içerisinde basılmakta olan kılavuzlara ve renk ustaları tarafından kullanıma hazır olarak sunulan boyalara ek olarak kağıt yapımında da bir gelişme yaşanmıştır. 1750 dolaylarında İngiltere'deki en büyük kağıt fabrikasının sahibi olan James Whatman tarafından yeni bir kağıt üretim metodu önerilir. O zamana kadar Avrupa'da mevcut kağıt üretim metodunda paçavraları veya eski bezler, lif haline getirene kadar yırtıp suda uzun süre bekletilirdi. Suda bekleyen bu lifler daha sonra bir elekten geçirilerek suyu süzülür ve lifler bu elek üzerinde kalarak kağıdı oluşturur. Whatman o güne kadar kullanılmakta olan eleğin biçimini değiştirmiştir (Şekil 6). Elekte yer alan dikey ve yatay pirinç tellerin sıklığını arttırarak yeni ve dokusu daha sık olan bir kağıt elde etmiştir. Eski elekte tek yönlü izler kalırken yeni elekten geçirilen kağıtlarda daha sık bir doku oluşur, böylelikle malzemenin yüzeye tutunmasını sağlayacak bir doku yapısı elde edilir (URL-7).

<sup>9</sup> Orijinal metinde bu meslek grubu için "Artists Colorman" ifadesi kullanılmıştır.



Şekil 6. Whatman'ın önerdiği sık dokulu kağıt eleği (Sağda)(URL 8), Whatman'ın önermesinden önce kullanılan seyrek dokulu elek (Solda)(URL-9)

Hazır olarak sunulmaya başlanan malzemeler ile suluboyanın ve peyzaj resminin popülaritesi daha da artarak böylelikle özellikle aristokrasi ve erk sahipleri arasında suluboya resim eğitimi almak oldukça yaygın hale gelmiştir. Yerel ve usta sanatçıların da yetişmesiyle suluboya peyzaj resmine ait talep karşılanarak, hatta bu sanatçıların bir kısmı yukarıda bahsedilen varlıklı kesime suluboya dersleri vererek ünlenmişlerdir.

#### **Hocalar ve Tekniğe Yenilikçi Yaklaşımlar: Alexander Cozens, John Robert Cozens ve William Payne**

Malzemenin kolay erişilebilir hale gelmesi, teknik ile ilgili birçok yayının yapıyor olması suluboyanın İngiltere'deki kesimler tarafından bir sanat üretim metodu olarak kabul edilebilmesinin önünü açan kilit unsurlar olmuşlardır. Böylelikle bir ekol oluşturmak için gerekli ilk adımların atılabilmesi mümkün olmuştur. Yetişen yerel sanatçılar da tekniğin yanı sıra teorik bilgiler üretmeye başlamışlar ve tekniğin sınırlarını test eder yeni çalışma yöntemleri önermişlerdir. Bu tip sanatçılardan biri de Alexander Cozens'dir.

Cozens İngiliz kökenli sanatçılar içerisinde ilk İtalya'ya giden sanatçıdır. Orada, Claude-Joseph Vernet'ten resim eğitimi almıştır. Cozens yaşamı boyunca az sayıda yağlıboya tekniğini kullanarak eser üretmiştir fakat desen ve suluboya üzerine bir hayli çalışması bulunan bir sanatçıdır. Charles A. Cramer'ın deyişiyle "Alexander Cozens günümüzde yağlıboya çalışmalarından ziyade, çizimleri, teorik çalışmaları ve İngiliz peyzaj resmi geleneğine dolaylı ya da dolaysız katkılarıyla tanınmaktadır" (Cramer, 1997: 112). Cramer'ın ifade ettiği husus Cozens'in peyzaj resmi oluşturmakta kullanılmak üzere bir yöntem geliştirmiş olmasıdır: "Cozens'in Leke Yöntemi". Paul Grimley Kuntz'a göre; Leke ifadesi sanat jargonuna bir hayli geç giriş yapmıştır. İngilizcenin gündelik kullanımında "Leke"; mürekkebin kazara dökülmesi veya mürekkepli kalemin doğru kullanılmaması sonucunda el yazmasının üzerine mürekkebin dökülmesi olayıdır. Dolayısıyla geç 18. yüzyıl sanatçısı Alexander Cozens'in doğada gördüğü şekillerin çabuk eskizlerini alırken doğanın bir tür izlenimi olarak bu lekeleri oluşturması leke kavramının sorgulanmasını sağlamıştır (Kuntz, 1966: 93-94). Böylesine bir sorgulama sadece kelimenin dildeki anlamını değil, sanatta 15. yüzyıldan başlayarak o güne kadar önerile gelen rasyonalist uygulamaları da sorgulatacaktır. Zira leke yapısı itibarıyla üzerinde tam kontrol sağlanamayan bir izdir. Fırçadan belirli bir oranda su ile birlikte kağıda dağılan leke, kağıdın su yollarına veya kağıdın üzerindeki dokuya bağlı olarak hareket eder. Bu noktada sanatçı belirli bir maharetle bu boyanın şeklini kontrol edebilir. Fakat uzun etüdler yerine hızlı çalışmalar ile bu yöntem bir arada kullanıldığında leke; biçimleri tüm detaylarıyla ifade etmez. Bunun yerine biçimlerin genel karakteristiklerini yakalayan bir izlenim haline gelir. Bu durum da çizginin sınırlayıcı ve kesin yapısına



bir kontrast oluşturacak ve daha jestüel bir yaklaşımı mümkün kılacaktır. Böyle bir uygulama aynı zamanda ileride sanatçıların desenden bağımsız olarak lekelerin bir araya gelerek oluşturduğu boyama biçimlerini de geliştirmiş ve suluboyanın saydam etkilerinin tümüyle kullanıldığı çalışmaların oluşturulmasının da önünü açmıştır. Başka bir deyişle İngiliz Suluboya ekolünde saydam katmanların birbirleri üzerindeki optik etkilerinin peşine düşen suluboya püristlerinin yetişmesini sağlamıştır ki bu durum da suluboyanın kendi kulvarında ilerlemesi anlamına gelmektedir. Yani yağlıboyanın etkilerini yeniden üretmekten ziyade malzemenin kendi etkisinin zenginliği keşfedilmiştir. Aslında Cramer'ın "Cozens'in İngiliz peyzaj resmine dolaylı veya dolaysız" katkıları derken kastettiği budur.

Alexander Cozens'e geri dönersek; sanatçı lekelerle başladığı peyzajlarının oluşturulma safhalarını 1759 yılında yayınladığı "An Essay to Facilitate the inventing of Landskips, Intended for Students in the Arts"<sup>10</sup> ve 1789 yılında daha teorik bir dille yeniden oluşturduğu "A New Method of Assisting in Drawing Original Compositions of Landscape"<sup>11</sup> başlıklı yazınlarıyla tarif etmiş ve sanat öğrencileri ile amatörlerin kullanımına sunmuştur. Cozens'in bu yazılarda tarif ettiği yöntem; sanatçının doğadan edindiği izlenimleri lekeyi kullanarak temelini inşa ettiği bir süreçtir. Cozens önce mümkün olan en genel ve geniş hareketlerle ve serbest biçimde yüzeyde resmedilmesi düşünülen alanı ve kompozisyonu genel hatlarıyla ele alınması gerektiğini söylemektedir. Hatta yapılması düşünülen kompozisyonun boyutundan büyük bir leke çalışması yapılmasını ve bu leke çalışmasından daha sonra sanatçının kompozisyonuna yarayacak lekeleri dikkatlice seçmesi gerektiğini ifade eder (Şekil 7). Bu lekeler bir temel olarak kullanılacak ve üzerlerine yarı saydam bir kağıt denk getirilerek bu lekelerle göre kompozisyonda yer alacak nesnelere detayları, alttaki lekeyle bütünlük sağlayacak şekilde çizilecektir. Bu yöntem her bir katmanda bir öncekinden gelen genel hatlar korunacak ve detaylandırılacak şekilde tekrar edilecektir (Cramer, 1997: 114).



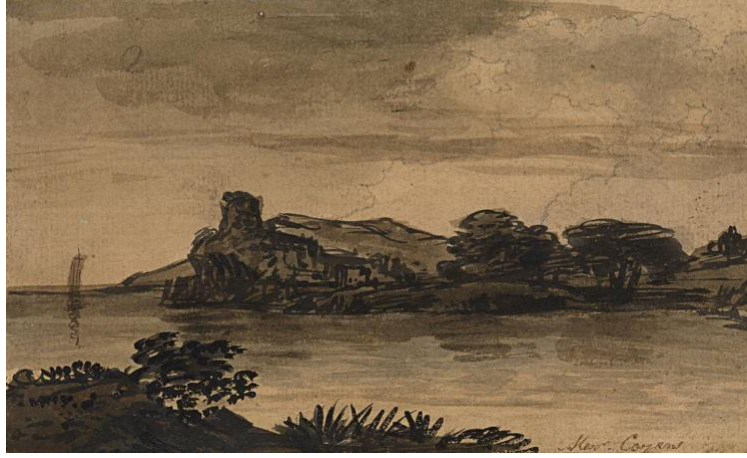
Şekil 7. Alexander Cozens, Leke Çizim, Kağıt Üzeri Mürekkep, 24 x 31,4 cm, 1785 (URL-10)

Cozens'in yaptığı aslında lekenin serbestliği yoluyla genel düşüncelerin ve hatların yüzeye aktarıldığı ve sonra detaylandırıldığı bir sistem yaratarak öğrencilerine formülize edilmiş bir eğitim süreci sunmaktır. O güne kadar yapılagelen, ustayı kopyalayarak ya da ustaların eserlerinden yola çıkarak kendi özgün çalışmalarını oluşturma eğilimini değiştirerek, sanatçının tamamen kendi özgün düşüncelerini ve tasarımlarını kağıda aktarmayla başlayan bir süreci önerir. Cramer makalesinde; Cozens'in bu yöntemle inşa edilen peyzajlar için "İcat etme yoluyla peyzaj kompozisyonları üretmek; doğayı taklit etmek değildir. Aksine kompozisyonda doğanın genel ilkelerini uygulama yoluyla

<sup>10</sup> "Sanat Öğrencileri İçin Peyzajı Oluşturmayı Kolaylaştırma Yöntemleri üzerine bir deneme" Burada sanatçı "Landscape" kelimesi yerine onun daha eski bir kullanımı olan "Landskips" kelimesini tercih etmiştir. (Meriam-Webster, 2022)

<sup>11</sup> "Özgün Peyzaj Kompozisyonları Kolaylaştırmak Üzerine Yeni Yöntemler"

karakterde bütünlüğü aramaktır. Yani gerçek basitliktir.” ifadelerini aktarır (Cramer, 1997: 115). Cozens’in ifadelerinden soyut lekeler yoluyla doğayı inşa etme girişiminin sanatçının seçkisiyle yani zihniyle ulaşılan bir sadeleştirme, bir mükemmelleştirme yolu olduğu anlaşılmaktadır. Cozens açıkça; sanatçı tarafından doğaya ait imgelerin sanatçı zihninde yeniden düzenlenerek doğanın görünümünün sanatçı maharetiyle yeniden üretilmesinden bahsetmektedir. Bu dönemine göre oldukça modernist bir yaklaşımdır. Çünkü bu yöntem aslen rastlantısallığa dayalıdır. Caroline Fallon makalesinde Cozens’in leke tekniğinin büyük oranda şans ve tesadüfe dayandığını söylemektedir. Fallon makalesinde Cozens’in; “lekenin az bir miktar planlamaya dayanan rastlantısallığın sonucu” olduğunu ifade ettiğini aktarır (Fallon, 2017: 66).



**Şekil 8.** Alexander Cozens, *Sahil peyzajı ve kule*, Kağıt üzeri mürekkep, 9,9 x 15,9 cm 1760 (URL-11)

Şekil 8’e bakıldığında Cozens’in lekelerden yola çıkarak oluşturduğu peyzajlarda izlediği yol açık ve net biçimde görünmektedir. Doğadan hareketle koyu mürekkeple yapılan sert ve jestüel hareketlerle oluşturulan biçimlerin üzerine daha çok su karıştırılarak saydamlaştırılmış müdahalelerle eskiz sonuçlandırılmıştır. Resim 7 ile karşılaştırıldığında, leke kullanımının resim 8 de daha kontrollü olduğu görülecektir. Bunun sebebi ise; resim 8’in Cozens’in bu tekniği yeni şekillendirmekte olduğu tarihe daha yakın olmasıdır.

Alexander Cozens’in 1752 yılında John Robert Cozens isminde bir oğlu dünyaya gelir. John Robert Cozens de babası gibi resme yeteneklidir ve bu alanda eğitim görür. John Hayes’e göre; gençlik yıllarında babasının etkisinde kaldığı düşünülmele beraber gençlik yıllarına ait çalışmalar tam olarak saptanamamaktadır. Zira sanatçı eserlerine tarih yazmaya 1776 yılından sonra başlamıştır (Hayes, 1971: 232). Ayrıca sanatçının babasıyla tam olarak aynı yolu izlemediği, resim anlayışının babasınkinden farklı olduğu, babası gibi kurallarla değil örnekler üzerinden öğretmeyi tercih ettiği Roget’in kitabında aktarılmaktadır (Roget, 1891: 60). Dolayısıyla bu genç Cozens’in peyzajlarının büyük ölçüde doğaya sadık kalınarak yapıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Zira genç Cozens’in bir dizi yurtdışı seyahatinde bulunduğu ve bu seyahatlerde birçok suluboya peyzaj eskizleri yaptığı bilinilmektedir. 2 defa yapmış olduğu İtalya<sup>12</sup> seyahatinde üretmiş olduğu çalışmalarda görülen yumuşak ve dinlendirici İtalyan havası onun ilham kaynağı olarak görülmektedir (Roget, 1891: 60). Genç Cozens’in İtalya’da seyahatinde yapmış olduğu eskizlerden yola çıkarak tamamladığı Nemi Gölü bu seyahatlerin sanatçının resimlerine nasıl bir etkide bulunduğunu gösterebilir (Şekil 9).

<sup>12</sup> İlk Seyahati Payne Knight’in himayesi altında 1776-1779, ikinci seyahati William Beckford’ın himayesi altında 1782-1783 yıllarında yapmıştır (Hayes, 1971: 232).



**Şekil 9:** John Robert Cozens, Nemi Gölü, Kağıt Üzeri Suluboya, 44,5 x 63,5 cm, 1783-1788 (URL-12)

Sanatçının “Nemi Gölü” peyzajına bakıldığında açık ve yumuşak bir havanın varlığı hissedilmektedir. Dikey hareket oluşturacak ağaçlar kadrajın sağ tarafına yerleştirilmiş ve sol aşağıda volkanik bir göl olan Nemi Gölü’nün kıyıları gözükmektedir. Resim yatay olarak ikiye bölünmüş gibidir. Üst kısımda atmosferi sağlayan gökyüzü bulutsuz ve sakindir. Alt yarıda ise ağaçlar, kayalıklar ve tepeler bulunmaktadır. Dikkat edilecek olursa resimde sadece suluboyanın yarı saydam etkileri kullanılmış ve biçim bu saydam etkilerin bıraktığı lekeler yoluyla oluşturulmuştur. Kendisinden önceki ressamların suluboya eserlerinde görülen çizgi genç Cozens’in bu eserinde görülmemektedir.

Adını Horace Walpole’dan alan “Walpole Society” tarafından 1934-1935 yılları için yayınlanan 23. Ciltin tamamı J. F. Bell ve Thomas Girtin<sup>13</sup> tarafından kaleme alınan “The Drawings and Sketches of John Robert Cozens A Catalogue with Historical Introduction<sup>14</sup>” başlıklı kataloglama çalışmasından oluşmaktadır. Bu sayıda Genç Cozens’in Nemi Gölü serilerinin leke temelli çalışmalara çok benzediklerini ve Victoria ve Albert Müzesi katalogu yazarlarının bu çalışmalarını “Gri Okul” a dahil etmekte çok da yanlış olmadıklarını ifade ederler. Zira bu çalışmalar iyi bir koyu açık skalası üzerine sınırlı sayıda yarı saydam rengin optik etkileri ile oluşturulmuşlardır (Bell ve Girtin, 1935: 15). Genç Cozens’in sade tekniği ile üretmiş olduğu eserler ileride İngiliz resminde çok önemli bir yere sahip olacak kişilerin yetişmesinde büyük rol oynayacaktır.

Sanatçının geçirdiği bunalım sonucu 1794 yılında resim yapmaya karşı isteğini kaybettiği ve bir sinir krizi geçirerek Betlehem akıl hastanesine yattığı bilinmektedir. Bu hastanede aynı zamanda suluboya resimlerin koleksiyonunu yapan Dr. Thomas Monro sanatçının tıbbi bakımını üstlenmiş ve eserlerinin koleksiyonu yapılmıştır. Bu eserler ve diğerleri daha sonra yukarıdaki paragrafın sonunda belirtildiği üzere o dönem genç delikanlılar olan Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner tarafından incelenecek ve kopyaları yapılacaktır ve bu kopyalardan yola çıkarak tamamlanmış peyzaj resimleri üretilecektir (Bell ve Girtin, 1935: 21). Bu durum bize göstermektedir ki sanatçının hayattayken yaptığı gezilerde almış olduğu eskizler daha sonraki nesil sanatçılara temel oluşturmuş dolayısıyla bir İngiliz kökenli bir Peyzaj okulunun oluşumuna da katkıda bulunmuştur. Erken yaşta

<sup>13</sup> Burada adı geçen Thomas Girtin’in İngiliz Suluboya Ressamı Thomas Girtin olduğu düşünülebilir. Fakat Suluboya Ressamı Thomas Girtin 1775-1802 yılları arasında yaşamıştır. Dolayısıyla 1934 yılındaki sayıda adı geçen kişi başka bir Thomas Girtin olmalıdır.

<sup>14</sup> “John Robert Cozens’in Çizimleri ve Eskizleri: Tarihi Giriş Yazılı Bir Katalog” olarak Türkçeleştirilebilir.



ölmüş olmasına rağmen, John Constable tarafından “John Robert Cozens’in peyzaj resmine dokunan en yetenekli ressam” ifadeleri sanatçının İngiliz resmi için önemini ifade etmektedir.

Genç Cozens’den 8 yıl daha genç olan ve suluboya tekniğinin uygulanmasında kolaylık sağlamak üzere keşifler yapan bir sanatçı da bugün “Payne’s Grey” olarak bilinen gri renginin mucidi William Payne’dir. Payne, suluboyanın yükselişinde önemli rol oynamış bir sanatçı ve eğitmandir. Kendine has olarak oluşturduğu eğitim metoduyla birlikte dönemin varlıklı aileleri için popüler bir eğitmen olmayı başarmıştır. Öyle ki Roget’in aktardıklarına göre; “Sosyetenin genç hanımları bu büyüleyici resmetme metodunu başarı listelerine dahil etmek istiyorlardı. Gözler önündeki tüm aileler de oğullarının ve kızlarının bu ayrıcalıklı eğitimi almasını arzuluyorlardı. Bu noktada Payne’de bu talebi karşılayacak kişiydi” (Roget, 1891: 70). Bu eğitimi verirken Payne kendi çalışma metodunu ders verdiği kişilere de aktarmaktaydı. Nitekim kendi icat ettiği Payne’s Grey bu uygulamayı kolay kılmaktaydı. Payne’s Grey; belirli oranlarda Ultramarin mavi, Mars siyahı ve üreticiye göre değişiklik göstererek bazı durumlarda Crimson kırmızı renklerinin karışımından elde edilen maviye yakın bir gri tonudur<sup>15</sup>. Payne kendi buluşu olan bu gri rengini siyahın yerine kullanmayı öğrencilerine öğütlüyordu. Siyah yerine bu gri renk ile karıştırıldığında renkleri kendi öz yapılarından daha az kayıp yaşayacaklar ve siyah ile karıştırıldıklarında elde edilecek matlaşmanın da önüne geçilecektir. Ayrıca bu gri rengin maviye yakın ve soğuk olması da aynı şekilde onunla karıştırılan renkleri soğuklaştıracaktır. Örnek olarak Payne’in 1800’e tarihlenen “Bir şelale yakınlarındaki yıkık manastır” başlıklı resmini incelenebilir. (Şekil 10).



Şekil 10. William Payne, Bir şelale yakınlarındaki yıkık manastır, Kağıt Üzeri Suluboya, 21.1 x 29.2 cm (URL-14)

Payne’in resmine bakıldığında ilk olarak ön planda oldukça koyu gölgeler içerisinde yatay bir düzlemde 3 figür göze çarpmaktadır. Bu figürler; arka planda yer alan ve kulesi görülen yıkık manastır ile aynı hizadadır. Resmin genel yatay hatlarına karşın üç ana dikey hareket göze çarpar. Solda yükselen ağaçlar, ortada ise manastır kulesi ve kuleyle birlikte onun hemen solunda yer alan üçgen biçimiyle dikey hareket oluşturan ön cephe, sağ tarafta ise şelalenin hemen yanında dört ağacın iç içe geçmiş görüntüsü. Yatay olarak ise resim 3 parçaya ayrılabilir. En önde sağ alttan sola doğru yükselerek hareket eden ve en koyularla gösterilmiş ilk plan. Ortada ışıklı ve gölgeli olmak üzere dikey

<sup>15</sup> Burada başvurulan bilgi global bir boya üreticisi olan Winsor Newton’ın web sayfasından alınmıştır (URL13).



olarak üçe ayrılmış ve manastır ile manastırın önündeki patikayla manastırın solundaki ağaçların sağını içeren aydınlık alan ile tam sol ve sağda bu aydınlık alana göre daha koyu ve soğuk resmedilen gölgeli alanlar ile manastırın arkasında yer alan sıradağlar. Üçüncü olarak ise sol tarafı bulutlu sağ tarafı aydınlık olan gökyüzü. Açık koyu ilişkisi açısından bakıldığında; açık renklerle resmedilen gökyüzünün sağ tarafına karşın ona göre daha koyu olarak resmedilen gölgeli ve bulutlu alan yukarıdan aşağıya tonal etki olarak sıradağlarla taşınmakta ve sıradağların ardından aşağıdaki şelale ve onun yanındaki kayalıklara doğru devam etmektedir. Buna karşın orta solda yer alan ve şiddetli bir ışıkla aydınlatılmış olan manastır yıkıntıları kontrast oluşturmakta ve gökyüzündeki ışıklı alanın ters tarafında durmasıyla birlikte resme hareket katmaktadır. Bu sert ışık yavaşça sol tarafta yer alan ağaçlıklı alana doğru yumuşamakta ve arka plandaki atmosferle birleşmektedir. En alt kısımda ise resmin en koyu kısmı doğrudan izleyiciye yakın olacak şekilde kurgulanmıştır. Açık ve koyunun kullanılışı açısından bakıldığında izleyici önce koyu alanları arkasından şiddetli ışıklı alanları, daha sonra orta tonda alanları ve en son arka planda yumuşak ışığa sahip gökyüzünü fark ederek derinliği algılar. Bu uygulama biçimi bir tür atmosfer perspektifinin de eserde mevcut olduğunu göstermektedir. Tam da bu noktada eserde yer alan atmosfer etkilerinin Payne tarafından özellikle manastırın arkasında yer alan şelale ve sıradağlarda kendine has bu gri renk kullanılarak oluşturulduğu söylenebilir.

Roget'de kitabında Payne'in kendine has bu rengini uygularken özellikle farklı yoğunluklarda renge katarak resminin orta alanlarında uzaklık etkisini oluşturduğunu aktarır. Yine Roget'e göre gökyüzünde ise mavilerin tonlarını kullanır ve en önde yer alan gölgeli alanlarda ise hint mürekkebini tercih eder. Ayrıca, ışığın dramatik etkilerini kuvvetlendirmek istediğinde ise yüzeyi ıslatarak bir paçavra bez veya ekmeği içi yardımıyla fazla boyayı kağıdın yüzeyinden emerek ışıklı alanları ortaya çıkarır (Roget, 1891: 71).

Yukarıda yer alan bilgilere bakıldığında "Bir şelale Yakınlarındaki Yıkık Manastır" resmini incelerken yapılan saptamaların, Roget'in aktardıklarıyla paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Burada ilginç bir nokta ise Payne'in ön planda yer alan gölgeli alanlarda kapaticılık özelliği daha çok olan hint mürekkebini tercih etmiş olmasıdır. Mürekkebin kararlı koyuluğundan başlayarak geriye doğru mavi griler ve en arkada mavi ile koyudan açığa doğru bir atmosfer etkisi oluşturur. Aynı zamanda mürekkebin kuruduktan sonra kağıda tutunması suluboyanın kağıda tutunmasından farklı olduğu için Payne ön planda yer alan bu koyu alanları kaybetmeden üzerine suluboyayla renk eklemeye de devam edebilmiştir ki bu da ön planda koyu etkisini daha da arttırabileceği anlamına gelmektedir.

Payne'in ayrıca çalışmalarını yaparken özellikle bitki örtüsünde daha doğal etkiler yakalayabilmek için fırçasının tüylerini ayırdığı ve bu yolla biçimlerin daha kolay resmedildiği de Harvard Sanat Müzesinin 1927 yılında yayınladığı, Fogg Sanat Müzesinin suluboya koleksiyonunu tanıttığı Walter Read Hovey tarafından kaleme alınan makalede aktarılmaktadır (Hovey, 1927: 114).

Payne'in tekniği ve bu tekniği uygulamanın başkaları tarafından kolayca öğrenilebilmesi, bu tekniği öğretme biçiminin kişi tarafından alınacak özel derslere bağımlı olması ve tekniğinin uygulanabilirliğinin de hayli kolay olması sebebiyle dönem itibarıyla Payne'in öğrencisi olmuş ve Payne gibi resim yapan birçok kişinin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu durumun iyi yanlarından biri ise sadece Payne ile bağı olmamak üzere Dönem İngiltere'sinde Akademiye alınmaları yasak olan kadınların da resim öğrenmek istemeleri halinde başvurabilecekleri hocaların olmasıdır. Zyontz kadınlara uygulanan bu yasağın akademide yapılan nü modelden çalışmalar ve yağlıboyanın kirli yapısı itibarıyla bir genç hanımefendiye uygun düşmeyeceği düşüncesinin hakim olduğunu ifade eder (Zyontz, 2017: 15). Bu durum günümüz bakış açısıyla değerlendirilecek olduğunda; kadınlar için korkunç bir kısıtlama olarak nitelendirilir. Fakat ilgili dönem açısından değerlendirildiğinde bu durum kadınlar için pozitif bir gelişme olarak yorumlanabilir. Zira dönem itibarıyla kadınların sosyal hayatta sınırlı rolleri olduğu unutulmamalıdır. Henüz Batı'nın kadınları oy verme hakkına dahi sahip

değildirler. Ayrıca 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl İngiltere’inde ağır ve baskıcı bir ahlak anlayışı mevcuttur ve bu anlayış içinde kadının günlük yaşamdaki rolü bellidir. Bu açıdan bakıldığında suluboya resminin kadınlara bir özgürlük alanı sunduğu düşünülebilir.

### SONUÇ

Tüm bu bilgiler neticesinde suluboya tekniğinin İngiltere topraklarında 18. Yüzyıl sonlarına doğru yerini sağlamlaştırdığı söylenebilir. Bu makalede yer verilen sanatçılar dışında başka birçok sanatçı kimliğinin 18. yüzyıl içerisinde İngiltere topraklarında faaliyet göstermiş oldukları kuşku götürmez bir gerçek olarak ortadadır. Fakat makalenin yapısı ve kapsamı gereği belirli sanatçılara yer verilmiş, genel eğilimler bu sanatçılar üzerinden açıklanmaya çalışılmış ve İngiliz Suluboya ekolünün inşa süreci genel hatlarıyla incelenmeye gayret edilmiştir. Yapılan araştırma sonucunda, İngiliz Suluboya resminin 18. yüzyıl içerisinde belirli evrelerden geçerek yüzyıl sonundaki durumuna ulaştığı anlaşılmaktadır. Metin içerisinde bölümler halinde değinilen bu hususlar genel olarak şöyle sıralanabilir:

- 1) Gravür tekniğiyle olan bileşik yapısından sıyrılarak özgün üretimlerin yapılabileceği birincil üretim metodu olarak benimsenme ve bu yolda peyzaj resminde varlığını göstermiştir.
- 2) Suluboya tekniği, Yağlıboya resmi karşısında meşruiyetini kanıtlamıştır.
- 3) Suluboya resimler, hazır boyalar ve daha kaliteli kağıtların üretilmesi gibi teknik gelişmeler yoluyla yaygınlaşmıştır.
- 4) Yerel sanatçıların tekniğinin sınırlarını sürekli zorlayarak yeni keşifler ve yöntemler geliştirmeleri suluboya tekniğinin görünürlüğünün artmasını sağlamıştır.
- 5) Suluboya tekniği İngiliz kökenli sanatçılar tarafından çokça tercih edilir hale gelmiştir. Yetişen usta sanatçıların hoca kimliği taşıması ve bu sanatçılar tarafından üretilen peyzajların gelecek nesiller tarafından inşa edilecek ulusal resim üslubunun oluşmasına katkıda bulunduğu söylenebilir.

18. yüzyıl sonu itibarıyla bakıldığında yukarıda sayılan tüm basamakları yerine getirmiş olan İngiliz Suluboya resmi bir ekol olarak anılabilir haldedir. Suluboya peyzaj resminin koleksiyonerleri oluşmuş, bu sanatçıların eserleri gelecek nesil sanatçıların yetiştirilmesinde kaynak olarak kullanılmaya başlanmıştır. Nitekim bu yöntem ile Thomas Girtin, John Sell Cotman, Joseph Mallord William Turner gibi büyük sanatçıların yetişmesine vesile olmuş ve bu sanatçılar Resimde İngiliz kimliğinin oluşturulmasına büyük katkılar üretmişlerdir. Başka bir deyişle 18. yüzyıl sanatçıları 19. yüzyılın İngiliz sanatının temellerini inşa etmişlerdir. Ayrıca 18. Yüzyıldaki gelişmelerin doğrusal bir sonucu olarak günümüzde “Kraliyet Suluboya Ressamları Cemiyeti” ve “Kraliyet Suluboya Ressamları Enstitüsü”nün kurulmasının temelleri atılmıştır. Suluboya resminin yaygınlaşması ve İngiltere’de bir İngiliz resim pratiği olarak görülmesi fikri kabul görmüş ve etkileri halen günümüzde gözlemlenmektedir. Zira İngiliz Kraliyet Ailesi mensubu Prens Charles’da günümüzde aktif olarak suluboya peyzajlar yapan bir kimlik olarak ortaya çıkmaktadır.

Son olarak; İngiliz suluboya resminin 18. yüzyıldaki serüvenini mercek altına alan araştırma göstermiştir ki; herhangi bir sanat ekolünün inşası o ekolü oluşturacak tüm unsurların istikrarlı bir biçimde çalışması ve bir araya gelmesi ile mümkün olabilmektedir.

Başka bir deyişle; *Sanat her zaman kendi yolunu inşa eder!*

## KAYNAKLAR

Bell, F.C. & Girtin T. (1934-1935) The Drawings and Sketches of John Robert Cozens A Catalogue with Historical Introduction The Walpole Society, Cilt 23 <https://www.jstor.org/stable/41830361> (Erişim Tarihi: 14.01.2022)

Cramer, C. A. (1997) Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature The Art Bulletin dergisi, Cilt: 79 Sayı: 1 Sayfa (112-129) <https://www.jstor.org/stable/3046232> (Erişim Tarihi: 05.01.2022)

Cambridge (2022) (Draftsman) Cambridge İngilizce Türkçe Sözlük içinde, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/draftsman> (Erişim Tarihi 10.01.2022)

Derow, J. P. (1988) Gainborough's Varnished Watercolor Technique Master Drawings dergisi cilt 26: sayı 3 Sayfa (259-271) <https://www.jstor.org/stable/1553901> (Erişim Tarihi 29.11.2021)

Earenfight, P. (2017) Landscape Painting: Background to Subject Philip Earenfight (Ed.) A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors 1750-1950 içinde (s. 6-12) Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

Fallon, C. (2017) Departures from Nature Philip Earenfight (Ed.) A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors 1750-1950 içinde (s. 64-67). Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

Hayes, J. (1971) Cozens at Manchester The Burlington Magazine dergisi, Cilt 113 Sayı 817, sayfa (233-235). [www.jstor.org/stable/876627](http://www.jstor.org/stable/876627) (Erişim Tarihi 14.01.2022)

Hermann, L. (1965) Paul Sandby in Scotland: A Sketchbook, The Burlington Magazine, cilt 107 Sayı 750, sayfa (466-468). [www.jstor.org/stable/874640](http://www.jstor.org/stable/874640) (Erişim Tarihi: 06.01.2022)

Hovey, W. R. (1927) Notes (Fogg Art Museum), Harvard Sanat Müzeleri Yayınları, Cilt: 2 Sayı: 3 Sayfa (106-120) <https://www.jstor.org/stable/4300847> (Erişim Tarihi 05.01.2022)

Kuntz, P. G. (1966) The Art of Blotting The Journal of Aesthetics and Art Criticism dergisi, Cilt: 25 Sayı: 1 Sayfa (93-103) <https://www.jstor.org/stable/428889> (Erişim Tarihi: 05.01.2022)

Lambourne, L. (2005) Victorian Painting Londra: Phaidon Press Inc.

Merriam & Webster (2022), (Landskip). Merriam & Webster İngilizce Sözlük içinde <https://www.merriam-webster.com/dictionary/landskip> (Erişim Tarihi: 10.01.2022)

Roget, J. L. (1891) A History of the Old Watercolour Society Londra: Longman's, Green And Co.

Sözen, M & Tanyeli, U (2011) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü İstanbul: Remzi Kitabevi

Tobash, A. (2017) British Watercolorists and the Validation of Their Art Philip Earenfight (Ed.) A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors 1750-1950 içinde (s. 19-25) Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

Yaşar, N. (2015) XVII. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında İlk Teknik Uygulamaları ve Optik Etkileri İdil Dergisi, Cilt 4, Sayı 15 Sayfa (25-48) <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1422131033.pdf> (Erişim Tarihi 06.01.2022)

Zyontz, J. (2017) The Watercolor Manual: Legitimizing Watercolor Through Text Philip Earenfight (Ed.) A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors 1750-1950 içinde (s. 12-17) Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

URL-1: Resim 1: (2022) Thomas Badesdale'in ardından Johannes Kip, Drake Morris'in Hythe kasabası yakınlarında yer alan konutu, Gravür, 1719, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount\\_Morris,\\_near\\_Hythe,\\_engraved\\_by\\_Johann](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount_Morris,_near_Hythe,_engraved_by_Johann)

es\_Kip,\_after\_Thomas\_Badeslade,\_1719.jpg (Erişim Tarihi 04.01.2022)

URL-2: Resim 2: (2022) Samuel ve Nathaniel Buck, Monmouth Yöresinde yer alan Ragland Kalesinin Batı tarafından görünüm, Elle Renklendirilmiş Gravür Baskı, 18. Yüzyıl ortaları, <https://robertpughantiques.co.uk/catalogue/welsh-and-other-pictures/samuel-and-nathaniel-buck-mid-18th-century-print/> (Erişim Tarihi 04.01.2022)

URL-3: Resim 3: (2022) Paul Sandby, Roslin Kalesi, Kağıt Üzerine Guvaş ve Suluboya, 1780 dolayları, <https://www.newstatesman.com/wp-content/uploads/sites/2/2021/09/202136-Michael-Art.jpg> (Erişim Tarihi 07.01.2022)

URL-4: British Museum, (2022), James Dodsley Biyografi bilgileri, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG160909> (Erişim Tarihi: 06.01.2022)

URL-5: Resim 4: (2022) Thomas Gainsborough, Yıkıntı ve at arabalı peyzaj, 1770-1775, <https://www.themorgan.org/drawings/item/123034>, (Erişim Tarihi 07.01.2022)

URL-6: Resim 5: (2022) Thomas ve William Reeves Kardeşler Tarafından Üretilen hazır suluboya seti, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Watercolors\\_by\\_William\\_Reeves%2C\\_London%2C\\_inventor\\_of\\_watercolors\\_in\\_cakes%2C\\_undated\\_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Watercolors_by_William_Reeves%2C_London%2C_inventor_of_watercolors_in_cakes%2C_undated_-) (Erişim Tarihi 06.01.2022)

URL-7: Melby, J. L. (2008) Laid or Wove Princeton Üniversitesi Kütüphanesi, Grafik Sanatlar Blog Yazısı [https://www.princeton.edu/~graphicarts/2008/03/laid\\_or\\_wove.html](https://www.princeton.edu/~graphicarts/2008/03/laid_or_wove.html) (Erişim Tarihi: 10.01.2022)

URL-8: Resim 6: (2022) Whatman'ın önerdiği sık dokulu kağıt eleği, <https://www.princeton.edu/~graphicarts/papermaking4.html> (Erişim Tarihi: 10.01.2022)

URL-9: Resim 6: (2022) Whatman'ın önermesinden önce kullanılan seyrek dokulu elek, <https://www.princeton.edu/~graphicarts/papermaking3.html> (Erişim Tarihi: 10.01.2022)

URL-10: Resim 7: (2022) Alexander Cozens, Leke Çizim, Kağıt Üzeri Mürekkep, 1785, [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03170\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03170_10.jpg) (Erişim Tarihi: 14.01.2022)

URL-11: Resim 8: (2022) Alexander Cozens, Sahil peyzajı ve kule, Kağıt üzeri mürekkep, 9,9 x 15,9 cm 1760, [https://www.libson-yarker.com/images/made/downloads/images/Cozens,-A--A-coastal-landscape-with-a-tower---T10067-cropped\\_1200\\_728\\_70\\_faf9f5\\_s.jpg](https://www.libson-yarker.com/images/made/downloads/images/Cozens,-A--A-coastal-landscape-with-a-tower---T10067-cropped_1200_728_70_faf9f5_s.jpg) (Erişim Tarihi: 14.01.2022)

URL-12: Resim 9: (2022) John Robert Cozens, Nemi Gölü, Kağıt Üzeri Suluboya, 44,5 x 63,5 cm, 1783-1788, [https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05807\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05807_10.jpg) (Erişim Tarihi 17.01.2022)

URL-13: Winsor Newton, Payne's Grey boyasına ilişkin teknik bilgi, <https://www.winsornewton.com/na/paint/watercolour/professional-watercolour/> (Erişim Tarihi: 16.01.2022)

URL-14: Resim 10: (2022) William Payne, Bir Şelale Yakınlarındaki Yıkık Manastır, Kağıt Üzeri Suluboya, 21.1 x 29.2 cm [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/William\\_Payne%2C\\_A\\_Ruined\\_Abbey\\_by\\_a\\_Waterfall%2C\\_c.\\_1800%2C\\_NGA\\_206252.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/William_Payne%2C_A_Ruined_Abbey_by_a_Waterfall%2C_c._1800%2C_NGA_206252.jpg) (Erişim Tarihi 21.02.2022)



## EXTENDED ABSTRACT

18th century is an era where great many advances took place in England. As known the industrial revolution has emerged from these first then spread throughout to the rest of Europe. The yields of industrial revolution has effected art indirectly. This advancement paved the way for the techniques which were deemed secondary to become main. Particularly the technological advances regarding the manufacturing process of the painting materials and the surfaces that paint to be applied. These advances ham made the process easier to manufacture which led to an increase of obtainabilty these materials by a larger audience. This way the necessity of artists preparing of their own paint was not absolute. These advances gave birth to the artists colormen whom only pursued the technique and advancement printmaking which gave way to standardization. Standardization meant reliable same quality paints being obtained by larger audiences that way supply and demand got balances. The advances mentioned above had an impact on watercolor painting in England which is the focus of this article. Also the surface which the watercolor applied has had technical advancements. Better more durable papers were introduced thus technique which is directly connected to the skill of the person who's applying it got somewhat easier due to better papers being manufactured. That gave a chance to watercolor to be experienced by a larger audience.

The rise of watercolor in England cannot only be connected to the advancement of technique or its applicability. The research has shown that; the popularity of watercolor rised parallel to the popularity of landscape painting. The demand for landscape painting has fueled the popularity of watercolor itself. The landowners; (gentlemen and ladies) developed a habit of not only making their portrait paintings but also the portraits of their estates and their surroundings. This was an announcement of their wealth and their position in society. Thus "Gentlemen's seats" and "Topography Paintings" emerged. The method for this paintings to be produced had a two phase manufacturing process. First the drawing was made and printed by engraving draughtsmen then the prints were hand colored by watercolor draughtsmen. In the vicinity of the century a new technical advance had been made. Aquatint method which gave chance for engraving draughtsmen to apply watercolor like effects on their plates by themselves. Thus the two phase manufacture process did not need the latter where watercolorists colored the print. This development gave the watercolor draughtsmen to develop skills and distance themselves from topography painting. But the passion for landscape painting continued. Thus some of the draughtsmen turned to artistic pursuits which made the watercolor technique to emerge as dominant technique.

Until that time watercolor considered a lesser art form by the authorities of the century. Thus the artists who used watercolors being serious about their pursuit, kept on working on watercolors and tried to further develop the technique. In fact many artists experienced with the technique to push the limits of the watercolor. That led to watercolor competing with oil colors. This obviously was not achieved by merely using the transparent effects of the watercolor. The layers on top each other could not give way to competition with oil. Thus, watercolor was used along with body color to achieve better effects. Also Thomas Gainsborough developed his own way of making watercolors called varnished watercolor technique. Paul Sandby who was a royal academician also pursued to further the acceptance and credibility of watercolors. All these efforts were seen as stretching the identity of watercolor by latter artists. According to them racing against the oil color was unnecessary because the watercolor had different character which was the layers of transparent washes developing sunlight in a more delicate matter. Thus they strived to use only watercolor and ink like materials which can be thinned and used in layers. These artists were called watercolor

purists and gave way to the technique to be developed freely in its own lane.

The widespread use of watercolor in landscape painting developed a taste to watercolor landscapes in England. Thus the ability to paint in watercolors became a desired achievement in society. The artists at the time were accomplished in watercolorists which gave way to them teaching the technique to the sons and daughters of society. This way female students had a way to paint and express themselves in landscape painting. 18th century being a harsh and moralized religion dominant era, females were banned from practices in painting in oils and could not attend to academies. The main reason being the live nude drawings. This way females had a chance to practice painting skills. All these advancements are the herald of the changes coming in 19th century. Art was changing within and transforming the society.