

DARDAGNY'DE BİR KÖY SOKAĞI CAMILLE COROT

 Ufuk ÇETİN*

ÖZET

Makale Fransız ressam Jean Baptiste Camille Corot'nun "Dardagny'de Bir Köy Sokağı" isimli çalışması üzerinedir. Resim her ne kadar İsviçre'de bir köy sokağını gösterse de bu köy sokağı aslında görünüm olarak tipik bir Türk köyü sokağı gibidir. İlginç bir durum olarak dikkat çeken bu konuda makale bu benzerliğin sebebini ikonolojik olarak araştırmaktadır. Corot oryantal bir ressam hiç olmamış, seyahatlerinde Roma'nın ötesine hiç geçmemiş ve Türkiye'de hiç bulunmamış ama bir Türk köyü sokağını âdeta İsviçre köy sokağı olarak resmetmiştir. Corot, gezilerinde ve stüdyodaki çalışmalarında "gerçek resim" arayışında, hayatı boyunca sonsuz bir araştırmacı olmuş, gezilerini ve doğayı işinin merkezine almıştır. Ayrıca 19. yüzyılın en büyük manzara resmi ustalarından biri olarak sürekli merak uyandırmıştır. Sanat hayatı "Dardagny'de Bir Köy Sokağı" isimli tablosu üzerinden sunulmaya çalışarak bazı farklı eserlerinden örnekler de paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 19. yüzyıl ressamları, Fransız ressamlar, manzara resmi, Corot, Dardagny

A Village Street in Dardagny by Camille Corot

ABSTRACT

This article is about French painter Jean Baptiste Camille Corot's work titled "A Village Street in Dardagny". Although his painting shows a village street in Switzerland, the village street actually looks like a typical Turkish village street in appearance. The article, as an interesting situation investigates the reason for this similarity iconologically. Corot was not an Oriental painter. He painted almost a Turkish village street as a Swiss village street. In his travels, he did not go to beyond and had never been to Turkey. Moreover, in his studio paintings and travels he looked for real painting, became limitless painter. Besides, he focused on nature in his paintings. He was wondered as one of the great painters at the 19th century painters. Some examples of different works presented through the painting named "A Village Street in Dardagny" were also shared in the article.

Key Words: 19th century painters, French painters, landscape painting, Corot, Dardagny

* Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Mühendislik Fakültesi, Tekirdağ / TÜRKİYE, ucetin@nku.edu.tr

Araştırma Makalesi / Research Article

Atf / Cite as: Çetin, U. (2024). Dardagny'de bir köy sokağı Camille Corot. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 117-132. <https://dx.doi.org/10.21550/sosbilder.1321834>

Gönderim Tarihi / Sending Date: 2 Temmuz / July 2023

Kabul Tarihi / Acceptance Date: 4 Eylül / September 2023

Giriş

Literatürde Corot ile ilgili çalışmalarda onun diğer eserleri ve genel sanatsal yaşantısı üzerine yoğunlaşan çalışmalar görülmektedir. Bu eseri ile ilgili yapılmış herhangi bir araştırmaya ulaşılamamıştır. Yapılan bu çalışmayla bu konuda araştırma yapmak isteyen araştırmacılara bir kaynak sunularak alan yazınına katkı sunulacağı düşünülmektedir. Corot'nun bu eserinin tam olarak anlaşılabilmesi ve okunabilmesi için giriş, Romantizm'de eskiz estetiği, Corot ve sanatı ile değerlendirme ve sonuç bölümlerinin birlikte ele alınması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Corot her ne kadar bu eserinde İsviçre'de bir köy sokağını gösterse de bu köy sokağı aslında görünüm olarak tipik bir Türk köyü sokağı gibidir. Makalede bu benzerliğin nedeni araştırılmaktadır. Çünkü Corot hayatının hiçbir döneminde Roma'nın ötesine gitmemiş ve hiç Türkiye'de bulunmamıştır.

Makalede resim incelenerek ana bileşenlerin bir arada ele alınmasıyla bahsi geçen resme bütüncül bir bakış ve yorum getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca farklı kaynaklardan elde edilen çeşitli görüş ve bilgilerin daha kapsamlı bir çalışmayla sunulmasının literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu kapsamda çalışma yöntemi olarak geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Konu ile ilgili hazırlanmış çok az Türkçe kaynak bulunabilmiş, bu sebepten çoğunlukla İngilizce kaynaklara başvurulmuştur. Çalışmanın giriş bölümünde 19. yüzyıl Fransa'sı kısaca tanıtılarak sanat akımlarından bahsedilmiştir. İkinci bölümde Romantizm'de eskiz estetiği değerlendirilmiştir. Corot ve sanatı başlıklı üçüncü bölümde Corot'nun sanat yaşantısı ele alınmıştır. Değerlendirme ve sonuç bölümünde ise elde edilen sonuçlar değerlendirilmiştir. Eser çözümlenirken ikonolojik yöntem kullanılmıştır.

19. yüzyılın başında Fransa, Napolyon tarafından yönetiliyordu. İmparator Napolyon, Jacques-Louis David'in (1748-1825) sanatında somutlaşan Neoklasik tarzı benimsemiştir. Bu arada çağdaş yazarlar, şairler ve filozoflar tarafından Avrupa'nın başka yerlerinde ortaya çıkan Romantizm, Rasyonalizm ve Klasizm üzerinde duyguyu, doğayı ve yüce olanı yücelten bir estetiğe yol açmıştır. Yüzyıl ortalarında, sınıf mücadelelerinin içerisinde Romantizm'in yerini, görsel sanatlar ve edebiyatta modern konulara ve alt sınıfların yaşamlarına odaklanan Realizm almıştır.

Yüzyılın ikinci yarısına iki büyük sanat akımı vardır. İzlenimciler olarak bilinen bir grup ressam da modern yaşamdan konular almış, öncelikle manzara ve janr konularını, tasvir ettikleri görüntülerin anlık özelliklerini yansıtan kırık renkler ve hafif fırça dokunuşlarıyla yapmışlardır. Buna karşılık, post-empresyonistler olarak bilinen bir grup sanatçı, empresyonistlerin nesnel Natüralizm'ini reddeden bağımsız resim stilleri geliştirmiştir. Yüzyılın kapanışında birçok sanatçı, tasarımcı ve koleksiyoncu Art Nouveau olarak bilinen bir tarza yol açan sanatsal bir reformu teşvik etmiştir. Asimetrik, organik formlara dayanan ve Japon sanatından etkilenen Art Nouveau tarzı, resim ve grafik sanatlarının yanı sıra mimari ve gündelik nesnelere tasarımında da ortaya çıkmıştır (Boime, 1986: 56).

Salon des Refusés, Salon jürisi tarafından reddedilen (O yılki başvuruların yarısından fazlası kabul edilmemişti.) eserlerin sergilenmesi için kurulmuştur. Bunlar arasında Cézanne, Pissarro, Whistler ve Édouard Manet'nin (1832-1883) resimleri de yer almaktadır. Sergilenen eserlerin çoğu, özellikle Manet'nin Grass On the Grass (Le Déjeuner sur l'herbe; Musée d'Orsay, Paris) tuvali tartışma çıkartmıştır. Çıplak bir kadın figürü ile bir açıklıkta yatan erkek figürlerinden oluşan kompozisyonu Klasik ve Rönesans kaynaklarından türetilmiş olsa da Manet, 1863'te yaptığı ve 1865'te Salon'da sergilenen Olympia (Orsay Müzesi) ile ikinci bir skandal daha yaratmıştır.

1820'lerin sonunda eskizler, canlı ve gerçekçi doğa yorumlamaları nedeniyle hayranlık uyandırmış ve yıllık Salon'da bitmiş manzaraların yanında sık sık sergilenmişti. Ancak 1830'a

kadar birçoğu Barbizon Okulu'nu oluşturacak olan bağımsız manzara ressamlarından oluşan bir grup, çalışmalarında eskizin niteliklerini bitmiş peyzajınkiyle bilerek birleştirmemiştir. Alternatif olarak natüralistler ve realistler olarak anılan Camille Corot (1796-1875), Narcisse-Virgile Diaz de la Peña (1808-1876), Jules Dupré (1811-1889), Théodore Rousseau (1812-1867) ve Paul Huet (1803-1869), bitmiş resimlerinde eskizde somutlaşan dolaysızlığı, canlılığı ve gerçeği hedef almıştır (Champa, 1991: 71).

18. yüzyıla gelindiğinde genellikle eskizle ilişkilendirilen kullanım özgürlüğü, Jean Honoré Fragonard'ın (1732-1806) son derece popüler resim serisi gibi figürler “de fantaisie” olarak bilinen bitmiş eserlerde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde eskizin doğasında bulunan nitelikleri, yani enerjik fırça çalışması, canlı renkleri ve cesur kontrastlarının yarattığı canlı etki, takdir edilmeye başlanmıştır.

Denis Diderot (1713-1784) gibi sanat yazarları ve filozoflar, orijinalliği ve kendiliğini Akademi tarafından sergilenen rafine ve son derece tamamlanmış resimlerin antitezi olarak görülen eskizin estetiğini teorileştirdiler. Diderot 1767 Salon incelemesinde, “Neden güzel bir eskiz bizi güzel bir tablodan daha çok memnun eder?” diye sormuştur. Bu basit soruyla, 19. yüzyılın büyük bölümünde Fransa'da sanatsal üretime ve eleştiriye egemen olan hararetli bir tartışmanın merkezini ne olacağını ifade etmiştir (Shackelford & Wissman, 2002: 20).

1830'larda sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından formüle edildiği şekliyle “eskiz-bitmiş” çatışması, Akademi'nin resmin hazırlık aşamalarını, çizilmiş ve boyalı eskizleri ve çalışmalarını, bitmiş eserden net bir şekilde ayırmasından kaynaklanmıştır. Akademisyenler ve sanat eleştirmenleri tarafından bir sanatçının bir konuya kişisel tepkisi olarak görülen eskiz, deha ve özgünlüğün bir işareti olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte bir sanatçının yalnızca ilk izlenimi bir sanat eserine yeniden işleyerek zekâsını ve resim tekniklerindeki ustalığını gösterebileceği düşünülüyordu.

18. yüzyılın sonlarında Neoklasik sanatçıların pratiğinde doruğa ulaşan sanatsal süreçlerin bu bölünmesi, daha sonra 1820'lerde romantik estetiğin ortaya çıkmasına neden oldu. Neoklasik resimlerin cilalı yüzeylerine karşı romantik sanatçılar, resimsel ifadeyi elde etmek için kasıtlı olarak daha gevşek bir uygulama ve daha canlı bir renk uygulamasını benimsediler. Eugène Delacroix (1798-1863) ve Théodore Gericault (1791-1824) gibi sanatçılar, bitmiş resimlerinde taslağın özgürce boyanmış, görünür fırça darbeleri gibi yönlerini korurken, duyguların samimiyetini ve kişisel vizyonlarını olgu aracılığıyla aktarmaya çalışmışlardır (Wisdom, 1978: 14).

Romantizm'de Eskiz Estetiği

Britanya'daki Estetik Hareket (1860-1900), daha derin bir anlam taşıyan “Sanat için Sanat” yerine güzel sanat üretmeye odaklanarak Sanayi Çağı'nın çirkinliğinden ve materyalizminden kaçmayı amaçlamıştı. Bu “güzellik kültürü”ndeki sanatçılar ve tasarımcılar, Batı geleneğinin en sofistike ve duyuşal açıdan en güzel sanat eserlerinden bazılarını ortaya çıkararak bu süreçte İngiliz orta sınıflarının bakış açısını, beğenilerini âdeta dünyasını yeniden yarattılar.

Bu yeni Estetik sanatçıları arasında Dante Gabriel Rossetti, William Morris ve Edward Burne-Jones gibi romantik bohemler; o zamanlar Paris'ten yeni gelmiş ve modern resim hakkında Fransız fikirleriyle dolu olan James McNeill Whistler gibi kişilerle; E. W. Godwin ve Christopher Dresser gibi avangart mimarlar ve tasarımcılar; Frederic Leighton ve G. F.'nin çevresine mensup, büyük klasik konuların ressamı bulunuyordu.

1860'tan 1900'e kadar Estetik Hareket, kapsamlı sanat ve tasarım değişikliklerini başlatmış orta sınıf yaşam tarzı ve ev ortamına ilişkin modern kavramları günümüze bile

yansıtmiştır. Bugün Estetik ilik, sanatçı ile toplum, sanat ile etik, güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasındaki ilişkilerin yeniden değerlendirilmesiyle tanınmaktadır ve bunların tümü 20. yüzyılın sanat hareketlerinin yolunu hazırlamıştır.

Estetik ressamlar, edeb  ya da tarihsel bir bağlantı kurmuş gibi görünen başlıklar kullanmalarına rağmen yalnızca bir ruh h lini uyarmak ya da çeşitli çağrışımları teşvik etmekle ilgilenmişlerdi. Bu, bir tabloyu “okumanın” yeni yoluna alışkın olmayan halkın cesaretini kırmıştı. Estetik sanatçılar aynı zamanda resimlerinde sinestezi tekniğini (bir duyunun diğer aracılığıyla uyarılması, örneğin koku duyusunu harekete geçiren imgeler gibi) sanat eserine yönelik bir tepki katmanı oluşturmak ve izleyicinin deneyimini derinleştirmek için kullanmaya da ilgi duyuyorlardı.

Romantik akımın temsilcilerinin eskiz estetiğini benimsemesi, çoğu sanatçı ve eleştirmen tarafından gelenekselliğin, ayrıca akademik değerlerin  ok şu olarak algılandı. 1820’lerde, Jacques Louis David’in (1748-1825) eski bir  ğrencisi olan eleştirmen  tienne-Jean Del cluze, tarih resimlerinin eskiz benzeri yönleri nedeniyle defalarca Delacroix’yı eleştirmiştir. Bununla birlikte Delacroix’in Salon resimleri eskiz-bitiş çatışmasını ön plana çıkarmak için çok Şey yapmış olsa da tartışmanın en yoğun olduğu yer manzara resmiydi.

19. yüzyılda eskiz estetiğinin gelişimi, 1816’da prestijli Prix de Rome resim yarişmasında bir kategori olarak “paysage historique” veya tarihî manzaranın kurulmasıyla yükselen manzara resminin statüsünün yükselmesiyle aynı zamana denk gelmişti. Eskiz yapma pratiği yarişmanın her aşamasında zorunlu bir adım olmuş ve Akademi, tarih resminde ve tarihî manzaralarda kendi eskiz kurallarını uygulamıştır. Peyzaj yarişmalarının merkezinde “plein air  tudes” veya açık havada yapılmış küçük çalışmalar yapma pratiği yoluyla doğayı doğrudan incelemenin önemi bulunuyordu (Adams, 1994: 36).

Teorisyen Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) tarafından savunulan ilk amaç, Valenciennes’te olduğu gibi, belirli bir anda manzara aydınlatması yoluyla gökyüzünün, toprağın ve suyun ana tonlarını oluşturmaktı. Eskizler genellikle belirli resimler için kompozisyon modelleri olarak hizmet etmemiştir. Aksine, farklı arazi türleri ve ışığın etkileri üzerine yapılan bu çalışmalar, tamamen stüdyoda üretilen manzaralarda klasik olarak eğitilmiş ressamlar tarafından idealleştirilecek veya s slenecekti. Örneğin Corot, Fontainebleau Ormanı’ndaki büyük bir meşe ağacıyla ilgili çalışmasını Hagar in the Wilderness adlı hayal  tarihsel manzarasının arka planına dâhil etmiştir. (Pomar de, 2002: 43).

1816’da Fransız Akademisi, “paysage historique”, tarihî manzara resminde bir Prix de Rome’u tanıttı. Dört yılda bir verilen ödül, ödül sahibinin Roma’daki Villa Medici’de yaşamasını ve çalışmasını sağladı; bu ödül, akademik eğitim görmü gelecak vaat eden Fransız resamlara verilen bir fırsattı. Tarih resmini 17. yüzyıldaki görkemine kavuşturmayı amaçlayan yeni Prix de Rome, aslında manzara resmine karşı bir heyecan çılgınlığına yol a mıştı. O zamanlar genç sanatçılar, Hollanda’da uzun süredir uygulanan bir doğa bilimci geleneği olan 17. yüzyıl Hollanda ve Flaman manzaralarını incelemek için Louvre’a akın ediyorlardı. John Constable’ın resimlerinin 1824 yılı Paris Salonunda sergilenmesi, Fransa’da bu yeni türün yer almasını daha da hızlandırdı. Sıcak havalarda, sanatçılar artık doğada çalışmak için Paris’in dışına  ıktılar, Saint-Cloud ve Versailles kraliyet parklarına ve ülkenin daha uzak bölgelerine seyahat ettiler. Hiçbir yer Fontainebleau Ormanı’ndan daha popüler değildi. Bir zamanlar kralların ve onların kraliyet av partilerinin yapıldığu Fontainebleau Ormanı, Paris’ten bir tren yolculuğuyla kolayca ulaşılabilen bir sığınak h line gelmişti.

Corot yaz aylarında Fransız kırsalında katılan sanatçılardan Charles-François Daubigny en başarılı olanlar arasındaydı. İster bir bataklığın üzerinde uçan leylekler, isterse r zgarıda sallanan bir elma bahçesi olsun, tuvallerini açık havada radikal bir Şekilde yapmıştır. Daubigny,

ilk yıllarında Fontainebleau Ormanı'nda çalıştı, ancak su tercihi onu kısa sürede Fransa'nın diğer bölgelerine de götürdü. Daubigny, Le Bottin (Küçük Kutu) adlı yenilenmiş bir feribot olan yüzen stüdyosundan Oise Nehri boyunca gezilere çıkmış, gökyüzü ve berrak su resimleri yapmıştır. Yansıyan ışıktan oluşan basit sahneleri, örneğin A River Landscape with Storks (Leyleklerle Nehir Manzarası) dış mekândaki bu doğrudan deneyimin bir parçasını göstermektedir. Daubigny, ilk yıllarında birçok izlenimciyi desteklemiş ve Salon sergilerine katılmalarını istemiştir (Ives, 1988: 87).

Barbizon, aslında bir yerden daha fazlasıydı; sanatçıların özellikle ressamların tüm hayatını kapsayan önemli bir unsurdu. Diğer büyük unsurlar gibi ünü bulunduğu coğrafyayı da aşmıştı. İlham verici ve besleyici, kışın şafağında donmuş parmakların veya yazın öğle saatlerinde güneşten yanmış ellerin günlük yansımalarına rağmen Barbizon, peyzajın metaforik gücü arayışına cevap vermişti. Barbizon Okulu sanatçıları, izlenimciler ile aynı ormanı ve tarlaları dolaşarak yeni renkleri, fabrika yapımı özel çantalarını ve modern görme biçimlerini aktarmalarından çok uzun zaman önce, ressamlarca "gerçeğe" giden ve hızla kaybolan kırsal yolu bize göstermişlerdi. Manzara resmi artık tarih resminin hizmetinde değildi. Bu tarz resim yapımı da tarih olup çok eskilerde kalmıştı.

1800-1900 yılları arasında Fransız manzara resmi, kökleri klasik geleneklere dayanan küçük bir türken sanatsal deneyler için önemli bir dönüşüm geçirdi. Çağdaş konuların yüceltilmesi, illüzyonun reddedilmesi ve resimciliğin vurgulanması gibi modernist sanatın gelişimindeki en önemli eğilimler ilk olarak bu dönemin manzaralarında ortaya çıktı (Bomford, 1990: 63).

Manzara resimciliği, 17. ve 18. yüzyıllarda Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi tarafından onaylanan türler arasında en alt sıralarında yer almıştı. Bu dönem boyunca statülerini yükseltmek isteyen peyzajcılar, genellikle 17. yüzyılın Fransa doğumlu ressamı ve Roma'ya yerleşen Claude Lorrain'i izlediler. Roma kırsalındaki resimler, İncil'deki veya klasik geçmişe anlatsal referanslarla yüceltilmiş dünyayı idealize edilmiş bir denge ve uyum vizyonu ile dayatmıştır. Tarihsel öğelerle zenginleştirilmiş zamansız manzaralara yapılan bu vurgu, Neoklasik manzara ressamı Pierre Henri de Valenciennes'in Akademi içinde ilk kez 1817'de ödüllendirilen "tarihî manzara" resmini onurlandıran bir Prix de Rome oluşturmak için çalıştığı 19. yüzyılın ilk yıllarına kadar devam etti. Valenciennes'in konuyla ilgili teorik ve pratik söylemi, "Eléments de Perspective Pratique à l'usage des Artistes (Sanatçılar için Pratik Perspektifin Öğeleri, 1799-1800)", yıllardır manzara resmi üzerine en etkili tez olarak kaldı.

1830'larda, Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon'a yerleşen bir grup ressam, idealize edilmiş İtalyan sahnelerini kendi topraklarının natüralist gözlemlerle kabul edilmesini reddeden ilk Fransız sanatçı kuşağı olmuştur. Charles-François Daubigny ve Théodore Rousseau gibi ressamlar, doğrudan doğadan (açık havada) eskiz yapmak için stüdyolarını geride bırakmışlardır.

Corot, 1850'lerde Daubigny, kıyıların muhteşem manzaralarını yakalamak için Seine ve Oise nehirleri boyunca yelken açtığı küçük bir teknede yüzen bir stüdyo inşa etmiştir. "Plein-air" resminin bir başka merkezi, 1850'lerde İngiliz Kanalı boyunca Normandiya'da ortaya çıktı. Orada, Eugène Boudin Deauville ve Trouville'deki plajların tadını çıkaran tatilcilerin sahnelerini çizdi ve yerel bir mağazanın vitrininde karikatürlerini gördükten sonra genç Claude Monet'yi kanatları altına aldı (Herbert, 1988: 24).

Corot ve Sanatı

Camille Corot, tam ismiyle Jean Baptiste Camille Corot, 16 Temmuz 1796'da Paris'te doğmuş ve 22 Şubat 1875'te yine Paris'te ölmüş Fransız bir ressamdır. Öncelikle manzaraları

ile dikkat çekmiŐ, başka manzara ressamlarına ilham vermiŐtir. Empresyonistler için çalışmaları teknik özgürlükleri ve net renkleri ile dikkat çekmiŐ yağlı boya eskizleri ve bitmiş resimleri son derece beĐenilmiŐtir.

Corot, varlıklı bir ailede dođmuŐtu. İsviçre doğumlu annesi değirmencilik iÇi ile ilgileniyordu. Babası ise peruk yapımcısıydı. Corot, babasının peruk d kk nında ona yardım ediyordu. Ticaret konusunda oldukça tecr besizdi. Babasının iŐlerini takip etmeye çalıŐtıđında baŐarılı olamadı. Sonunda, 25 yaŐındayken babası ona harçlık verip her zaman hayalini kurduğu Şey olan ressamlık yapmasına izin vermişti.

Her geçen Fransız sanatçı gibi, Corot da Louvre'daki resimleri incelemek için çok zaman harcadı ve her ikisi de Neoklasik manzara ressamı Pierre-Henri de Valenciennes'in takipçisi olan Achille-Etna Michallon ve Jean-Victor Bertin'den özel eğitim aldı. Ancak en baŐından beri Corot, stüdyolar yerine dıŐarıda olmayı, gördüklerini çizmeyi ve ilk elden deneyimlerle öğrenmeyi tercih etti.

1825 sonbaharında Corot Roma'ya gitti ve orada geçirdiği üç yıl, hayatının en etkili yıllarıydı. Roma çevresindeki kırsal bölgenin resimlerini yaptı. Napoli ve Ischia'ya bir gezi düzenledi, sonrasında Venedik yoluyla Paris'e döndü. Çok mutluydu. Ağustos 1826'da bir arkadaŐına Őunları söyledi: "Hayatta gerçekten yapmak istediğim tek Şey... manzaralar çizmek. Bu kesin kararlılık, herhangi bir ciddi takıntı kurmamı engelleyecektir. Yani evlenmem gibi." Corot hiç evlenmedi. Romantik arkadaŐlık, tamamen resime adanmıŐ hayatında hiç yer almadı (House, 1986: 91).

Fransa'ya döndüğünde Corot, hayatı boyunca sürdürdüğü bir rutin edindi. İlkbahar ve yaz aylarını hep dıŐarıda resim yaparak, küçük yağlı boya eskizler ve doğadan çizimler yaparak geçirirdi. Açık ve koyu tonların dengesi ve geçiŐi onun için her zaman renk seçiminden daha önemli olduğundan sanatının temelini oluşturan ton iliŐkilerinde ustalık kazandı. Kışın Corot, Mayıs ayında açıldığında yıllık Salon'da sergilenmek üzere hazır bulundurmaktan hoŐlandıđı bazı daha büyük resimler üzerinde çalıŐmak için Paris'teki stüdyosuna çekilirdi (Moffett, 1986: 51).

Corot olgunluk dönemine ulaŐtıđında daha az seyahatlere ıktı. Ancak 1836'da Avignon'a ve Fransa'nın güneyine önemli geziler yaptı; 1842'de İsviçre'ye ve birkaç kez daha, 1854'te Hollanda'ya ve 1862'de Londra'ya gitti. Fransa'nın en sevdiği bölgeleri Fontainebleau ormanı, Brittany, Normandiya kıyısı, ailesinin Ville-d'Avray'deki eviydi. Paris yakınlarında ve daha sonra yakın arkadaŐların yaŐadıđı Fransa'nın kuzeyindeki Arras ve Douai'de de bulunmuŐtu.

Corot, yaşamı boyunca ara sıra, Chartres'teki (1830) katedral veya Douai'deki (1871) an kulesi gibi binaları tam olarak kendisine göründükleri gibi tasvir ederek doğrudan topografik manzaralar çizmeyi tercih etmiştir. Ancak çalışmasındaki temel ayırım, doğadan yaptığı küçük, doğrudan, spontane eskiz ile Salon için yaptığı büyük, bitmiş resim arasındaydı. 19. yüzyılın baŐlarında eskizin halka açık sergi için uygun olmadığı düşünülüyordu ve bu tür resimleri satın alacak sadece birkaç uzman koleksiyoncu vardı. Bitmiş manzaralar daha çok tercih edildi. Bunlar efsanelerde, edebiyat veya İncil'in kahraman karakterleri ile özdeŐleŐtirilebilecek birkaç küçük Őahsiyet içeriyorsa, daha da kıymetli kabul edildi. Böylece Corot, Hagar in the Wilderness (1835), Diana Surprised by Actaeon (1836), Homer ve Shepherds (1845) ve Christ in the Garden of Olives (1849 Salon) gibi baŐlıklarla resimlerini sergiledi.

İlk önemli eseri Narni'deki Köprü, henüz İtalya'dayken 1827'de Paris Salonunda gösterildi. 1833'te ikinci sınıf bir madalya ile  d llendirilen Fontainebleau ormanının geniş bir

manzarasını sergiledi: bu, Corot'ya resimlerini jüri onayına sunulmadan gösterme hakkı verdi (Nochlin, 1966: 30).

En büyük ilgi alanı manzara olduğu için Corot, 17. yüzyıl ressamı Claude Lorrain gibi, çalışmalarında figürleri tesadüfi bir şekilde kullandı. 1860'larda Corot, hafif bir melankoli havası uyandırmak için standartlaştırılmış unsurlardan (genellikle gümüşü bir tonda yapılmış saydam ağaçların olduğu bir göl) kompozisyonlar yaptığı Hatıra Eşyası adlı yeni bir manzara türü icat etti. Hayatının sonunda, özellikle stüdyosunda bir çiçek ya da bir müzik aleti tutan ya da şövale üzerinde bir manzaraya bakan genç kadınların portrelerini ve figür çalışmalarını da yaptı. Bu daha özel resimleri Corot hiç sergilemedi.

1850'lere gelindiğinde koleksiyonerler ve satıcılar onun resimlerini büyük bir istekle arıyorlardı ve Corot'nun bundan böyle hiçbir maddi kaygısı yoktu. Yüksek fiyatlar aldıkları Salonlara büyük resimler göndermeye devam etti. 1855 Paris Evrensel Sergisi'nde resim dalında birinci sınıf bir madalya kazandı ve İmparator III. Napolyon ondan bir resim satın aldı. 1867'de Legion of Honor'un bir subayı olarak terfi etti (Rewald, 1961: 88).

Üretken bir sanatçı olmasına ve 3.000'den fazla resim yapmasına rağmen talep arzı aştı ve Corot çok taklit edildi. Corot, yaşamı boyunca büyük ölçüde hassas ton efektleri ve hassas bir gümüşü renk yelpazesi ile karakterize edilen daha sonraki bilinçli ve şiirsel manzaraları aracılığıyla popülerlik kazandı. The Studio (birkaç versiyon, yaklaşık 1865) ve The Pearl (1868-1870) gibi Corot'nun yaşamının son 20 yılına ait portreler ve figür çalışmaları, onun doğuştan gelen Klasisizm'ine ve tonal resimdeki mutlak ustalığına tanıklık etmiştir. 20. yüzyılda Corot önceki resamlara göre daha fazla tercih edilmeye başlanmıştır.

Corot'nun 19. yüzyıl resim tarihindeki yeri önemlidir. Resimlerine başladığında, manzara taslağı öncelikle daha çok düşünülmüş işlerin ham maddesi olarak görülüyordu ve kendi başına büyük bir sanatsal sonucu yoktu. Corot, eskizin canlılık ve kendiliğindenlik niteliklerine sahip olduğunu gösteren ilk kişilerden biriydi; bu durum yeni tamamlanmış bir resimde eksik olan bitmiş bir doğa resmi için temel bir gerçektir. Ölümü sırasında eskiz baskın gelmişti ve manzara resmindeki herhangi bir yapaylık veya düzenek ise şüpheyle karşılanmıştı. Corot, kendisinden çok şey öğrenen ve ona saygı ile bakan empresyonist manzara ressamlarının yolunun hazırlanmasına yardım etmişti (Gauguin vd., 2002: 19).

Dardagny, İsviçre'nin Cenevre şehrine bağlı bir köydür. Bağcılık bölgesinin batı bölümünde yer alır ve üzüm yetiştiriciliği köyün ekonomisinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bölgenin tarihi ve gelişimi, bugün köyün ağırlık merkezi olan kalesinin morfolojisi ile doğal olarak bağlantılıdır. Bu durum aslında eskiden iki korunaklı ev olan biri kuzeyde diğeri güneyde taban tabana zıt yönlerde gelişen iki köy evi kompleksinin oluşturulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Mevcut yapı, 17. yüzyılın ortalarında bu iki sağlam evin aynı bayrak altında birleştirilmesinin ardından oluşan dönüşümlerin sonucudur.

Bölgenin karakteristik özelliği olan birçok çiftlik, 18. ve 19. yüzyılların olağanüstü kırsal dokusunu oluşturmaktadır. Bir çiftliğin üç binası olduğu için "üçlü" oldukları söylenir. Geniş, alçak kemerli kapısı olan ahır ve son olarak bazen dışarıdan bir merdivenle ulaşılan bir ev bulunur. Kuzeyde ise doku nispeten yoğundur, bitişik evler dar sokaklar boyunca düzenlenmiştir. Bu, güneydeki daha gevşek bir yapı ile tezat oluşturmaktadır. Bu durum yerleşim alanı ve çevresindeki alanlar arasındaki yakın ilişkinin önemini göstermektedir.

Geleneksel Türk evlerinin ise sokakla ve aynı zamanda şehir yaşamıyla doğrudan bağlantı kurması çıkmalar sayesinde olmuştur. Bu çıkmalarda açılan pencerelerin yeri de önemlidir. Sokakların dar olması sebebiyle karşı eve doğrudan bakan çıkma cephesi yerine sokağı derinlemesine gören cepheye doğru pencereler açılmıştır. Pencereler dışarıdan

görünümüne göre değil ama içerinin kullanım ve ihtiyaçlarına göre düzenlenmiştir. Corot'nun bu çalışmasında evin duvarlarının kerpiçten, pencere kapı ve desteklerin ise ahşaptan yapıldığı görülmüştür. Üst kısımda iç içe geçmiş köy evlerinde birer çıkma bulunması dikkat çekmektedir. Basamaklardaki korkuluklar ve çatı desteklerinin ahşap destekleri geleneksel Türk mimarisinin 19. yüzyıl özelliklerindedir.

Geleneksel Türk evinde cepheyi oluşturan önemli öğeler; çıkma, kapı, pencere, saçaklar ve cephede bulunan süslemelerdir. İç mekânda kullanımı kolaylaştırması, doğal ışıktan daha çok faydalanılabilmesi, konutun havalandırılması, evin sokakla ve sosyal hayatla ilişki kurabilmesi gibi gerekçelerle farklı tipte çıkmalar yapıldığı görülmektedir. Çıkmalar, cumbalar, sofanın plandaki uzantıları olan köşkler plan şemasının dışa yansımaları olarak cephede hareketlilik sağlayan öğelerdir.

Geleneksel Türk evinde kapı doğrudan sokağa veya bahçeye açılabilir. Corot'nun bu çalışmasında kapı doğrudan sokağa açılmaktadır ve kapı ahşaptan tam bir Türk evi kapısı görünümündedir.

Giriş kat ve üst katlardaki pencere düzenlerinin de birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Ancak bu eserde pencereler tam olarak görülemez. Genellikle servis mekânlarının bulunduğu giriş katında, kullanım amacı ve Anadolu kültüründen süregelen mahremiyetle de bağlantılı olarak pencere boyutları daha küçüktür. Aynı zamanda da bu kattaki pencereler göz seviyesinin yukarısında olacak şekilde düzenlenmiştir. Üst kat pencereleri ise yol kotuyla göz seviyesinde olmamaları ve aynı zamanda yaşama mekânlarına açılmaları nedeniyle daha büyük boyutlara sahiptir.

Geleneksel Türk evlerinin bir diğer özgün ögesi de saçaklardır. Saçaklar bazı konutlarda çıkmaları takip ederken, bazı konutlarda ise düz ve bütüncül bir şekilde devam eder. Süslü kenarlıklı saçaklar cephe hareketliliğine katkı sağlayan öğelerdir. Çıkma, saçak ve cephede süsleme kullanımının en yaygın olarak karşılaşıldığı dönemler özellikle 18. yüzyılın son dönemleri ile 19. yüzyıldır (Kuban, 1995: 37-39). Corot'nun resminde çatı saçakları ahşap ile desteklenmektedir.

18. yüzyılın ortalarına kadar evin asıl yapısında çok fazla değişiklik olmasa da yeni üsluplar dekorasyon ve süslemede kendini göstermiştir. 18. yüzyıla kadar evler daha derli topluyken Barok üslubunun geleneksel Türk evine nüfuz etmesiyle bu durum değişmiş, cepheler hareketlenmiş, çıkma sayıları fazlalaşmış, çıkma altları ve saçaklar eğri yüzeyli bağlanmıştır.

19. yüzyılda plan, cephe ve süslemede Ampir üslubun etkileri görülmeye başlamıştır. Yalınlık ön planda olmuş, ince işlerin yoğunlukta olduğu evler daha sade ve aynı zamanda daha kaba bir görünüm almaya başlamıştır. Barok üslupta sık sık kullanılan eğrilikler azalmış yerini sade ve ciddi çizgilere bırakmıştır. Bu dönemde yaşanan bu değişikliklerin ekonomik nedenlerle bağlantısı da bulunur. Cephede yer verilen Toskana düzeninde yarım gömme sütunlar (pilaster), üçgen alınlıklar, kabartma kilit taşları, silmeler, şemseler, rozetler, çevresi ışınal madalyonlar, tuğralar, girland motifleri, akant ve defneyaprakları, bayraklar, meşalelerle yapılan armalar, müzik aletleri, vazolar ve çiçekler Ampir üslubunda kullanılan öğeler olmuştur (Bozkurt, 2013: 44).

19. yüzyılda reformist Osmanlı bürokratları, hayat biçimi, teknik ve eğitim konularında Batı'yı yakalama çabalarına girmişler; özellikle de Fransız dili ve edebiyatı ile birlikte Fransız kültürünü ve hayat tarzını örnek almışlardır. Tanzimatçılar tarafından "batılılaşma", toplum yapısıyla ilişkisi olmayan Avrupa'dan ithal edilen mallar ile özdeşleştirilmekteydi. Böylece geleneksel bilgi birikimiyle giderilemeyen günlük hayattaki sayısız ihtiyaç da Batıdan getirilerek karşılanmaya çalışılmıştır. Barınma kültüründe batılılaşma hareketinin başlaması,

1860'lardan sonra, ilk olarak yemek düzeninde atal ve bıçağın kullanılması, sedir ve minder yerine iskemle ve koltukta oturma alışkanlığının başlatılması ile olmuştur. Bu değişim, oturma ve yemek yeme düzeninde vücut duruşunun yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Batılılaşmanın diğer izleri ise kıyafetlerde ve konutta yaşama mekânlarının düzenlenişinde ortaya çıkmıştır (Demiraslan, 2007: 213).

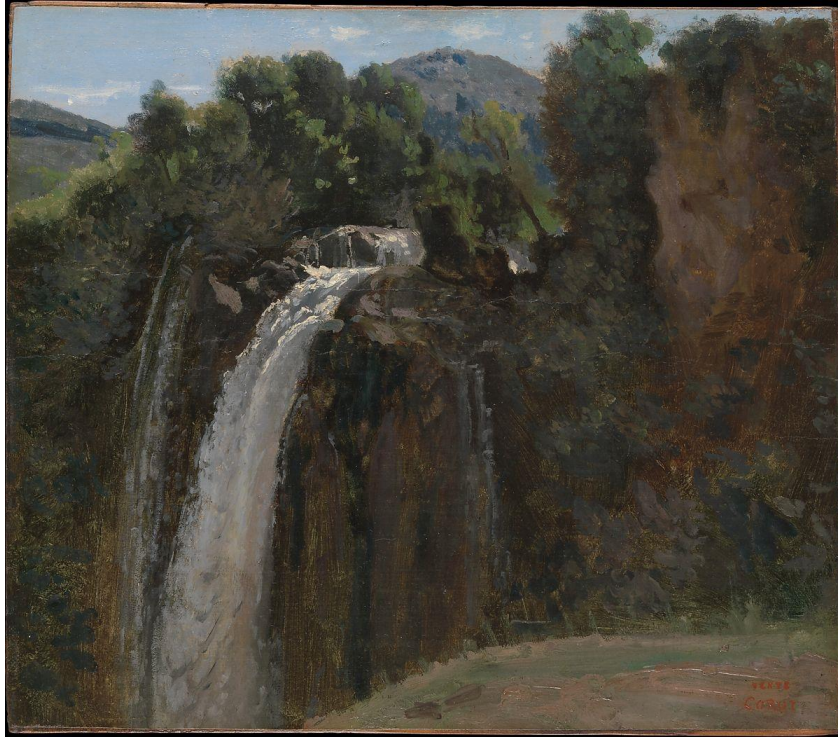


Resim 1: Dardagny Meydanda Bulunan Geleneksel Bir İsviçre Köy Evi

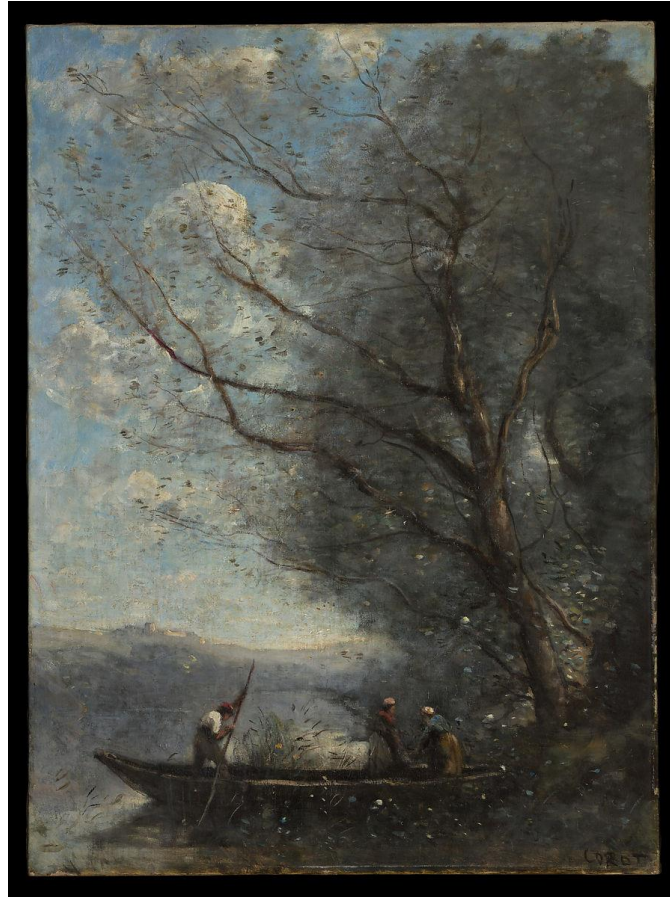


Resim 2: Dardagny Köyünün Genel Görünümü

Corot'nun çalışmalarından  rnekler



Resim 3: Waterfall at Terni, 1826



Resim 4: The Ferryman, 1865



Resim 5: Fontainebleau: Oak Trees at Bas-Br au, 1832



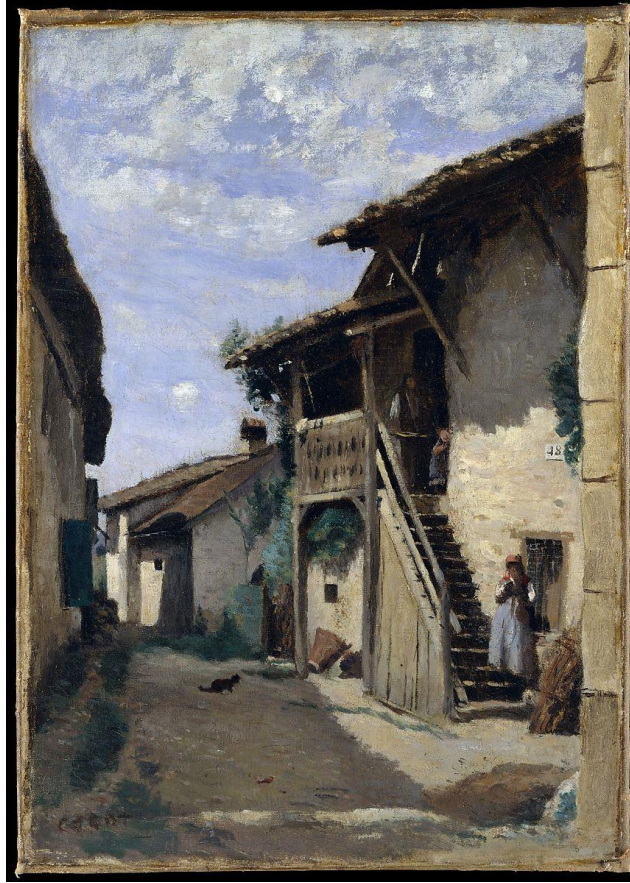
Resim 6: A Woman Gathering Faggots at Ville-d'Avray, 1871-74



Resim 7: The Banks of the Seine at Conflans, 1865



Resim 8: 1870 Yılında Etienne Carjat Tarafından Çekilen Bir Fotoğrafiyla Jean Baptiste Camille Corot



Resim 9: Jean Baptiste Camille Corot, A Village Street: Dardagny, 1852

Değerlendirme ve Sonuç

Türkiye’de 19. yüzyıla gelindiğinde gündelik hayatın batılılaşmasındaki en önemli konu birleşmedir. Özellikle Galata, Pera ve Üsküdar bölgelerinin bu dönemde birbirine yakınlaşması ve şehir içi ulaşımın gelişmesiyle 19. yüzyılda İstanbul’un gündelik hayatı iç içe geçmiş durumdadır. 19. yüzyılda saraylarda başlayan batılılaşma etkisiyle evlerin değişimi, aslında kültür değişimi ile başlamıştır. Alt tabaka aile yaşantısı bu dönemde geleneğin izinde devam ederken, üst tabakada aileye zenci kalfa, Çerkez hizmetçi, Fransız mürebbiye gibi yeni fertlerin dâhil olmasıyla aile yaşantısı da batılılaşma konusunda dönüşüme uğramıştır. Batılı üslupta romanların yazılmaya başlandığı Tanzimat Dönemi’nde konaklar, içinde birçok kimseyi barındıracak büyüklükte, çok odalı yapılar olarak anlatılırlar. Toplumda kadına verilen değer arttığı iddiası, kadınların eğitime önem verilmesi, tek eşlilik gibi unsurlar, zamanla köşk, konak hayatını da etkilemeye başlamıştır. Üst tabaka konutlarında yabancılara ziyafetler vermek, elçilik davetlerine katılmak, yazlık bir ev sahibi olmak; ev planlamasını ve barınma kültürünü değiştirmeye başlamıştır.

Corot’nun eserleri incelendiğinde hiçbirinde bu çalışmasındaki gibi Türk evi benzerliği gibi bir duruma rastlanmamıştır. Bu durum şu şekilde açıklanabilir: Kerpiç mimari tekniği ile yapılan yapı iki katlı ve yığma yapı sistemini ile yapılmıştır. Çatısı payandalarla desteklenerek yağmur sularından en az zarar görmesi sağlanmıştır. Üst kata dışarıdan merdivenle çıkılması her iki katın ayrı olduğunu gösterir. Ahşap merdiven ve sahanlıkta yer alan ahşap küpeştelere, kendine özgü desenleriyle ince işçilik içerir. Bu durum dikkat çekicidir ve Corot’nun diğer oryantalist ressamı gibi İstanbul’a gelmemiş olduğu, İstanbul ve civarlarının resimlerini yapmadığı bilinmektedir. Corot’nun gezileri araştırıldığında günlüklerinde Roma’dan öteye

geçmediği belirtilmiştir. Hiç görmediği bir ülkedeki bir köy sokağı ile İsviçre'deki bir köy olan Dardagny'deki köy sokağının bu çalışmasının özellikle ev ile ortak olan benzerlikler taşınmasının sebepleri merak edilerek konu araştırılmaya karar verilmiştir. Eser taraması ve konu ile ilgili literatür taraması yapılarak tablo çözümlenmeye çalışılmıştır. Eser ikonolojik yöntem kullanılarak araştırılmıştır. Araştırma sonucunda ressamın batılılaşma döneminde Türkiye'de Fransız kültürünün etkin olması nedeniyle ve Fransa'da da Türk kültürüne karşı bir ilgi olmasından böyle bir resmin yapılmış olabileceği sonucuna varılmıştır.

Corot'nun rengi ele alışı, uyguladığı ustaca, hassas dokunuşlar çeşitlilik göstermiştir. Bu resimler, eserlerinin nispeten küçük ve az bilinen bir bölümünü oluştursa da Paul Cézanne, Pablo Picasso ve Georges Braque gibi modernist resmin kurucuları için büyük önem taşımıştır. Bu ressamlar Corot'nun çalışmalarından çok etkilenmişlerdir.

Jean Baptiste Camille Corot, geleneksel bir romantik olarak adlandırılabilir ancak aynı zamanda İzlenimcilik'in gelişmesinde önemli bir güç olmuştur. Manzaraların ressamı, aynı zamanda Kübizm'in habercisi olmuştur. Daubigny, Daumier, Rousseau ve Millet arkadaşları arasındadır. Morisot, Sisley, Renoir, Cezanne, Seurat ve Picasso ise etkilediği sanatçılardan sadece birkaçıdır. Corot kendini tamamen sanata adanmıştır ve resimleri doğaya karşı derin bir saygı olarak isimlendirilmiştir. Bu durum o kadar çekici bir duyarlılıktaydı ki genç sanatçılar onu bir öğretmen olarak örnek almaya başlamışlardır. Çalışmalarında ışığa ve doğanın anlık etkilerine odaklanan "plein air" resmini tercih etmiştir. Barbizon ormanlarında, doğa ayrıntıları gizleyen ve çizgiyi, biçimi ve rengi basitleştiren o puslu yarı ışıkla yumuşadığında, şafakta veya alacakaranlıkta resim yaparak tuvallerini dışarıya çıkarmıştır. Corot'nun zarif kadın resimleri, keskin bir uyum içindedir ve manzaralarının çoğunda klasik bir sakinlik bulunur. Eskizler ve çizimler de onun ışık ve gölge sorunlarıyla olan ilişkisine tanıklık etmektedir. Bunlar genellikle dünyevi bir atmosferde mistik bir ruh hâli oluşturmaktadır.

Corot yorulmak bilmeyen bir gezgindir ve 1850'lerde Fransız demiryolları ağının genişlemesi, yazın yapılan yolculuklarının sınırlarını da genişletmiştir. 1852, 1857 ve 1863'te İsviçre'de Cenevre yakınlarındaki küçük bir köy olan Dardagny'yi ziyaret etmiştir. Günümüzde aslında değişmeyen bu görüş, muhtemelen Corot'nun ilk ziyaretinde yapılmıştı. Bu çalışması yalın bir köy evinden şiirsel bir sahne türetme konusundaki olağanüstü yeteneğinin mükemmel bir örneği olarak kabul edilebilir. Bu ahşap mimari unsurlarıyla köy evi âdeta dönemin Türkiye'sindeki herhangi bir yerde bulunan bir Türk köy evini ve sokağını gözler önüne getirmektedir. İzleyici adeta bir Türk köyü sokağında, Türk evinin önünde durmuş anlık görüntüye şahitlik eder gibidir. Figürlerin giysileri, gökyüzünün mavisi, çatının kiremit ve ahşap öğeleri, çeşitli bitkiler, sokakta duran kara bir kedi, duvara dayalı süpürge ve kapı üzerindeki numara da Türk kültürü ile ortak yansımalar olarak göze çarpmaktadır. Tüm bu detaylar ile değerlendirildiğinde ressam yalnızca İsviçre'de bir köy evi değil bir Türk evi de yansıtmıştır.

Bilgi Notu

Makale araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır. Yapılan bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

Kaynakça

- Adams, S. (1994). *The Barbizon School & The origins of Impressionism*. Phaidon.
- Boime, A. (1986). *The Academy and French painting in the nineteenth century*. Yale University Press.
- Bomford, D. (1990). *Art in the making: Impressionism. Exhibition catalogue*. National Gallery.

- Bozkurt, S. G. (2013). 19. yüzyılda Osmanlı konut mimarisinde iç mekân kurgusunun Safranbolu evleri örneğinde irdelenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry*, 62(2), 37-70.
- Champa, K. S. (1991). *The rise of Landscape painting in France: Corot to Monet. Exhibition catalogue*. Currier Gallery of Art.
- Demiraslan, D. (2007). Batılılaşma sürecinde Türk barınma kültüründeki değişim ve konuttaki yansımaları. 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 209-220.
- Gauguin, P., Haas, K., Reed, S. W., Wissman, F., Pissarro, C., Havinga, A., Cezanne, P., Corot, C., Daubigny, C. F., Huet, P., Millet J. F., Renoir, P. A., Degas, E., Monet, C., Redon, O., van Gogh, V., Shackelford, G. T. M., Wissman, F. E., Haas, K. E. (2002). *Impressions of light: The French Landscape from Corot to Monet*. Hardcover.
- Herbert, R. L. (1988). *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. Yale University Press.
- House, J. (1986). *Monet: Nature into art*. Yale University Press.
- Ives, C. (1988). French prints in the Era of Impressionism and Symbolism. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 46(1).
- Kuban, D. (1995). *Türk Hayat'lı evi*. Ziraat Bankası Yayınları.
- Moffett, C. (1986). *The new painting: Impressionism 1874-1886*. Fine Arts Museums of San Francisco.
- Nochlin, L. (Ed.) (1966). *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904: Sources and documents*. Prentice-Hall.
- Pomarède, V. (Ed.) (2002). *L'école de Barbizon: Peindre en plein air avant l'impressionisme. Exhibition catalogue*. Réunion des Musées Nationaux.
- Rewald, J. (1961). *The history of Impressionism. Rev. and enl. ed.* Museum of Modern Art.
- Shackelford, G. T. M. & Wissman, F. E. (2002). *Impressions of light: The French Landscape from Corot to Monet*. Exhibition catalogue. MFA Publications.
- Wisdom, J. M. (1978). *French nineteenth century oil sketches: David to Degas*. William Hayes Ackland Memorial Art Center.

EXTENDED ABSTRACT

Jean Baptiste Camille Corot was born in Paris in 1796, in a house at 125 Rue du Bac, now demolished. His family were bourgeois people his father was a wigmaker and his mother a milliner and unlike the experience of some of his cultural associates, throughout his life he no way felt the want of plutocrat, as his parents made good investments and ran their businesses well. After his parents married, they bought the millinery shop where she had worked, and he gave up his career as a wigmaker to run the business side of the shop. The store was a notorious destination for fashionable Parisians and earned the family an excellent income. Corot was the middle of three children born to the family, who lived above their shop during those times.

Corot entered an education to study in Rouen but left after having educational difficulties and entered a boarding academy. He was not a brilliant pupil, and throughout his entire academy career he didn't get a single nomination for a prize, not indeed for the delineation classes. Unlike numerous masters who demonstrated early gift and inclinations toward art, before 1815 Corot showed no similar interest. During those times he lived with the Sennegon family, whose primogenitor was a friend of Corot's father and who spent important time with youthful Corot on nature walks. It was in this region that Corot made his first oils after nature.

At nineteen, Corot was a big child, shy and awkward. He flushed when spoken to. Before the beautiful ladies who visited his mothers' salon, he was embarrassed and fled like a wild thing. Emotionally, he was a tender and well- conducted son, who adored his mother and quivered when his father spoke. When Corot's parents moved into a new hearthstone in 1817, the twenty- one-years old Corot moved into the dormer windowed room on the third bottom, which came his first plant as well. With his father's help he apprenticed to a draper, but he abominated marketable life and despised what he called "business tricks", yet he faithfully remained in the trade until he was 26, when his father acceded to his espousing the profession of art. latterly Corot stated, "I told my father that business and I were simply inharmonious, and that I was getting a divorce."

The business experience proved salutary, still, by helping him develop an aesthetic sense through his exposure to the colours and textures of the fabrics. maybe out of tedium, he turned to oil painting around 1821 and began incontinently with geographies. Starting in 1822 after the death of his family, Corot began entering a monthly allowance of 1500 francs which adequately financed his new career, plant, accoutrements, and trip for the rest of his life.

During the period when Corot acquired the means to devote himself to art, geography oil was on the upswing and generally divided into two camps one historical geography by Neoclassicists in Southern Europe representing idealized views of real and fancied spots populated with ancient, mythological, and biblical numbers; and two realistic geography, more common in Northern Europe, which was largely faithful to factual geomorphology, armature, and foliage, and which frequently showed numbers of peasants. In both approaches, geography artists would generally begin with out of door sketching and primary oil, with finishing work done outdoors. largely influential upon French geography artists in the early 19th century was the work of Englishmen John Constable and J. M. W. Turner, who corroborated the trend in favor of Literalism and down from Neoclassicism.