

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

AKADEMİK SİSTEMDEN EMPRESYONİST
RESİM PAZARINA:
19. YÜZYIL FRANSASI'NDA SANATÇININ
KARİYER GELİŞİMİ

İ.Ü. BİLİMSEL ARAŞTIRMA PROJESİ T-26101

ELİF İPEK AKKAYA

2502100064

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. UŞUN TÜKEL

İSTANBUL-2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Elif İpek AKKAYA Numarası : 2502100064

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Uşun TÜKEL

Tez Savunma Tarihi : 29.11.2016 Saati : 13:00

Tez Başlığı : “ Akademik Sistemden Empresyonist Resim Pazarına: 19.Yüzyıl Fransası’nda Sanatçının
Kariyer Gelişimi”

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. UŞUN TÜKEL	KABULÜ	
2- PROF. DR. AHMET KAMİL GÖREN	Kabulü	
3- PROF. DR. NEDRET ÖZTOKAT KILIÇERİ	Kabulü	
4- DOÇ. DR. ESRA ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ	KABULÜ	
5- YRD. DOÇ. DR. A. SİNAN GÜLER	KABULÜ	

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI		
2- DOÇ. DR. AHU ANTMEN AKİSKA		

ÖZ

AKADEMİK SİSTEMDEN EMPRESYONİST RESİM PAZARINA: 19. YÜZYIL FRANSASI'NDA SANATÇININ KARİYER GELİŞİMİ

ELİF İPEK AKKAYA

Kıta Avrupası, 19. yüzyılda sosyal, ekonomik ve politik bağlamda pek çok dönüşüm geçirmiştir. Sosyal değişimler ve demokratik ortamın gelişmesi, Avrupalı entelektüellere kendilerini serbestçe ifade edebilecekleri alanlar sağlamış, farklı fikirler, farklı sanat kavram ve yaklaşımları rahatlıkla tartışılır hale gelmiştir. Bu dönüşümlerle 19. yüzyıl, sanatı ve sanatçıyı da derinden etkilemiştir. 19. yüzyılda Avrupa'nın buluşma noktası Paris, burjuvazinin merkezi olmasının yanı sıra dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılara da ev sahipliği yapmıştır. Sanat, Académie des Beaux-Arts'dan bağımsız hale gelmiş, burjuvazinin alıcı, eleştirmen ve satıcı olarak önemli yere sahip olduğu yeni bir sanat piyasası ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl Fransı'nda sanatçı kariyer gelişimini sorgulayan bu çalışmada, sanat yaşamını etkileyen sosyal dinamikler, sanat yönetimi politikaları ve burjuvazi hakimiyetinde gelişen yeni sanat düzeni incelenmekte, empresyonist sanatçıların akademik sistemin çöküşü üzerindeki olası etkileri ile sanat eleştirmenleri ve tacirlerden oluşan yeni sanat sisteminin gelişimi üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 19. Yüzyıl, Fransa, Empresyonizm, Akademik Sistem, Resim Pazarı.

ABSTRACT

FROM ACADEMIC SYSTEM TO IMPRESSIONIST PAINTING MARKET: ARTIST'S CAREER EVOLUTION IN FRANCE DURING 19th CENTURY

ELİF İPEK AKKAYA

Continental Europe had a number of transformations during 19th century, within the frame of social, economic and political contexts. Social changes and the development of a democratic atmosphere provided to European intellectuals, public spaces in which they could unreservedly express themselves and where various opinions, artistic notions and approaches were liberally discussed. With these evolutions the 19th century had also influenced deeply the art scene and its artists. Paris was the European artistic and cultural capital of the 19th century but it also served as the very centre of the bourgeoisie and welcomed artists coming from all over the world. Within this context, the art became then independent from the Académie des Beaux-Arts and one witnessed the rise of a new art market where the bourgeoisie accomplished all key roles as art dealers, collectors and critics. This research studying the artist's career development in France during 19th century, focuses on dynamics affecting the art life, art direction and management politics and the new art life organisation and market. The research also insists on the potential influence of impressionists over the collapse of the academic system and highlights the generation of a new art system constituted by art critics and art dealers.

Key Words: 19th Century, France, Impressionism, Academic System, Painting Market.

ÖNSÖZ

19. yüzyıl Fransı'sında sanatçı kariyer gelişimini irdeleyen, dönemin sosyal, ekonomik ve politik bağlamdaki dönüşümünün altını çizerek sanat yaşamını etkileyen sosyal dinamikleri vurgulamayı amaçlayan bu çalışma, sanatın Académie des Beaux-Arts'dan bağımsızlaşarak eleştirmen ve tacire bağılı yeni bir sanat piyasasına evrilmesinin ve burjuvazi etkisinde gelişen yeni sanat düzeninin genel bir değerlendirmesini sunmakta, empresyonist sanatçıların akademik sistemin çöküşündeki olası etkisi üzerinde durmaktadır.

Yardımları ve eleştirileri ile tez süresince fikirlerimin ve kalemimin güçlenmesinde bana büyük bir sabırla destek olan danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel'e, tavsiyeleri ve pozitif enerjisi ile tezin her aşamasında yanımda olan Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e ve çalışmam süresince yapıcı eleştiri ve önerileri ile desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Nedret Öztokat'a teşekkürlerimi sunarım. Yardımları ve manevi desteğı ile yanımda olan Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı'na ve Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu'na da teşekkür etmek isterim. Araştırma görevlisi olarak çalışan ve doktoralarına devam eden Müjde Dila Gümüş, Metin Kaya ve Gül Cevahir Altun'a da destekleri için çok teşekkür ederim.

Bu çalışma, Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi tarafından maddi olarak desteklenmiştir. BAP Birimi desteğı kapsamında Paris'te bulunan Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)'da üç aylık (Mart-Mayıs 2013) bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Tezin içeriğinin oluşturulması açısından son derece yararlı olan bu araştırma sayesinde konuya ilişkin temel yayınlar incelenmiştir. Bu araştırmayı desteklediğı için Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimine teşekkür etmek isterim.

Son olarak, beni her zaman destekleyen ve huzurlu ve mutlu olmam için ellerinden geleni yapan sevgili annem, babam ve canım kardeşime en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Bu tezi, başta anneannem Nermin Bilge, annem Nilgöl Akkaya ve teyzem

Şebnem Goldenberg olmak üzere hayatımı neşeli ve umutlu kılan tüm güçlü ve güzel kadınlarıma ithaf ediyorum.

İstanbul, 2016
Elif İpek AKKAYA



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
TABLolar LİSTESİ	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT YAŞAMINI ETKİLEYEN SOSYAL DİNAMİKLER

1.1. Çekim Merkezi Olarak Paris	5
1.2. Sosyal Sınıfların ve Sınırların Evrimi	41
1.3. Kadının Değişen Rolü	50
1.4. Basın.....	62

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT YÖNETİMİ POLİTİKALARI

2.1. Sanatın Eğitimi: Akademi ve Atölyeler	69
2.2. Sanatın Sahnesi: Salon ve Alternatif Sergi Mekanları	78
2.3. Sanatta Değer Dağılımı	93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA YENİ SANAT DÜZENİ

3.1. Konu, Üslup, Sunum: Sanatçının Değişen Statüsü	98
3.2. Eleştirmen: Propagandacı/Teorisyen	115
3.3. Sanat Taciri: Spekülatör/Mesen	133
3.4. Yüzyıl Sonunda Sanat Ortamı.....	160
3.4.1. Pazar ve Burjuvazi	168
3.4.2. Yeni Sanatçı Kimliği.....	179

SONUÇ.....	195
KAYNAKÇA.....	210
ÖZGEÇMİŞ.....	265



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında Fransa rejim tarihi zaman çizelgesi.....	7
--	---



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Giovanni Boldini, *Omnibus de la place Pigalle*, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 18x27,5 cm, özel koleksiyon 10
- Resim 2:** Jean Béraud, *La Colonne Morris*, 1885, tuval üzerine yağlı boya, 37,5x56 cm, Carnavalet Müzesi Paris 11
- Resim 3:** Jean Béraud, *Le Boulevard des Capucines*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 50,8x73 cm, özel koleksiyon..... 12
- Resim 4:** Gustave Caillebotte, *L'homme au balcon, Boulevard Haussmann*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 116,5x89,5 cm, özel koleksiyon 13
- Resim 5:** Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 125x181 cm, Petit-Palais Koleksiyonu, Cenevre 14
- Resim 6:** Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 239x185 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago 14
- Resim 7:** Joseph Hornecker, *Magasins Réunis d'Epinal*, 1903, tuval üzerine yağlı boya, 62x97,5 cm, Orsay Müzesi, Paris 16
- Resim 8:** Ludovic Vallée, *Vue du parc Montsouris vers le kiosque à musique*, 1903, tuval üzerine yağlı boya, 186x153 cm, Carnavalet Müzesi, Paris 19
- Resim 9:** Eugène-Louis Boudin, *Baigneurs sur la plage de Trouville*, 1869, tuval üzerine yağlı boya, 95x111cm, Orsay Müzesi, Paris 22
- Resim 10:** Édouard Manet, *Claude Monet peignant dans son atelier*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 50x64 cm, Yeni Pinakothek, Münih 23
- Resim 11:** Claude Monet, *Pont de chemin de fer, Argenteuil*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 54x71 cm, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia 24
- Resim 12:** Claude Monet, *Gare Saint-Lazare*, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 75x104 cm, Orsay Müzesi, Paris 26
- Resim 13:** Louis Beroud, *Le dome central à l'Exposition Universelle de 1889*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 198x164,5 cm, Carnavalet Müzesi, Paris 31
- Resim 14:** Édouard Manet, *La serveuse de bocks*, 1878-1879, tuval üzerine yağlı boya, 65x77,5 cm, Orsay Müzesi, Paris 33

- Resim 15:** Pierre-Auguste Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 131x175 cm, Orsay Müzesi, Paris..... 35
- Resim 16:** Henri de Toulouse-Lautrec, *Bal au Moulin de la Galette*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 88,9x101,3 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago . 35
- Resim 17:** Pierre-Auguste Renoir, *Danse à la campagne*, 1883, tuval üzerine yağlı boya, 180x90 cm, Orsay Müzesi, Paris 37
- Resim 18:** Pierre-Auguste Renoir, *Danse à la ville*, 1883, tuval üzerine yağlı boya, 180x90 cm, Orsay Müzesi, Paris..... 37
- Resim 19:** Edgar Degas, *Chevaux de course devant les tribunes*, 1866-1868, tuval üzerine yağlı boya, 46x61 cm, Orsay Müzesi, Paris 39
- Resim 20:** Jules Chéret, *Fête du Printemps*, 1897, renkli taş baskı, 125x89 cm, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris..... 40
- Resim 21:** Norbert Goeneutte, *La soupe du matin*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 32x47 cm, Lüksemburg Sarayı, Paris 43
- Resim 22:** Félix Nadar, *Place de l'Etoile*, 1868, fotoğraf, Paris: 19. yüzyılın başkenti koleksiyonu, Brown Üniversitesi, Rhode Island, ABD 46
- Resim 23:** Charles Marville, *Vue de la rue Champlain*, 1877, fotoğraf, Carnavalet Müzesi 46
- Resim 24:** Eugène Atget, *rue du Chevalier de la Barre, Montmartre*, 1899, fotoğraf, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris..... 47
- Resim 25:** Émile Lévy, *Exhibition d'indigènes de Dahomey*, Champ de Mars, 1891, afiş, Paris 48
- Resim 26:** Edmond Tapissier, *La Dentellière*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 214,5x161 cm, Chateau de Nemours Müzesi, Nemours 51
- Resim 27:** Henri de Toulouse-Lautrec, *La visite médicale*, 1894, karton üzerine yağlı boya, 82x59,5 cm, Ulusal Resim Galerisi, Washington DC 52
- Resim 28:** Louis-Victor Paul Bacard, *La Goulue- Louise Weber*, 1885, fotoğraf, Orsay Müzesi, Paris 55
- Resim 29:** Paul Gavarni, *Les Lorettes No. 5*, 1841, *Le Charivari*'de yayınlanmış litografi, 2 Ekim 1841 56
- Resim 30:** Mary Cassatt, *Le thé*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 64,77x92,07 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston..... 57

Resim 31: Berthe Morisot, <i>Le berceau</i> , 1872, tuval üzerine yağlı boya, 56x46 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	58
Resim 32: Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130,5x190 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	61
Resim 33: Honoré Daumier, <i>Gargantua, La Caricature</i> , 15 Aralık 1831, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.....	63
Resim 34: Émile Zola'nın <i>Thérèse Raquin</i> eserinin 1877'de haftalık fasikül halinde basılması için hazırlanan lansman afişi.....	68
Resim 35: Frédéric Bazille, <i>L'atelier de Bazille</i> , 1870, tuval üzerine yağlı boya, 98x127,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	78
Resim 36: François Biard, <i>Quatre heures au Salon</i> , 1847, tuval üzerine yağlı boya, 57x67 cm, Louvre Müzesi, Paris.....	82
Resim 37: Alexandre Cabanel, <i>La naissance de Vénus</i> , 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130x225 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	92
Resim 38: Alfred Sisley, <i>L'inondation à Pont-Marly</i> , 1876, tuval üzerine yağlı boya, 60x81 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	101
Resim 39: Claude Monet, <i>Impression: soleil levant</i> , 1872, tuval üzerine yağlı boya, 48x63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris.....	102
Resim 40: Claude Monet, <i>Le Portail, soleil matinal, harmonie bleue</i> , 1893, tuval üzerine yağlı boya, 92x63 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	103
Resim 41: Gustave Caillebotte, <i>Les Périsoires</i> , 1875, tuval üzerine yağlı boya, 155x108 cm, Rennes Güzel Sanatlar Müzesi, Rennes.....	104
Resim 42: William Bouguereau, <i>La naissance de Vénus</i> , 1879, tuval üzerine yağlı boya, 300x217 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	105
Resim 43: Edgar Degas, <i>Dans un café, dit aussi L'absinthe</i> , 1875-1876, tuval üzerine yağlı boya, 92x68 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	106
Resim 44: Henri Gervex, <i>Une séance du jury de peinture au Salon des Artistes français</i> , 1885, tuval üzerine yağlı boya, 117x165 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	108
Resim 45: Amédée de Noé, <i>Bien Féroce!</i> , 28 Nisan 1877, <i>Le Charivari</i> , karikatür, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.....	112

Resim 46: Amédée de Noé, <i>Le peintre impressioniste</i> , 22 Nisan 1877, <i>Le Charivari</i> , karikatür, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.....	113
Resim 47: Maximilien Luce, <i>Félix Fénéon</i> , 1901, tuval üzerine yağlı boya, 45,5x39 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	119
Resim 48: Édouard Manet, <i>Émile Zola</i> , 1868, tuval üzerine yağlı boya, 146,5x114 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	123
Resim 49: Edgar Degas, <i>Edmond Duranty</i> , 1879, tuval üzerine pastel ve guaj boya, 100x100 cm, Burrell Koleksiyonu, Glasgow	126
Resim 50: Pierre-Auguste Renoir, <i>Paul Durand-Ruel</i> , 1910, tuval üzerine yağlı boya, 65x54 cm, özel koleksiyon.....	140
Resim 51: Pierre-Auguste Renoir, <i>Charles et Georges Durand-Ruel</i> , 1882, tuval üzerine yağlı boya, 81x65 cm, özel koleksiyon	143
Resim 52: Pierre-Auguste Renoir, <i>Les Grandes Baigneuses</i> , 1884-1887, tuval üzerine yağlı boya, 115x170 cm, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia	144
Resim 53: Vincent van Gogh, <i>Théo van Gogh</i> , 1887, tuval üzerine yağlı boya, 19x14,1 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam	150
Resim 54: Vincent van Gogh, <i>Portrait du Père Tanguy</i> , 1886-1887, tuval üzerine yağlı boya, 47x38,5 cm, Carlsberg Glyptotek Galeri, Kopenhag	157
Resim 55: Pierre-Auguste Renoir, <i>Les Parapluies</i> , 1881- 1886, tuval üzerine yağlı boya, 180,3x114,9 cm, Ulusal Galeri, Londra	163
Resim 56: Georges Seurat, <i>Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte</i> , 1884, tuval üzerine yağlı boya, 207,6x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago	165
Resim 57: Félix Tournachon tarafından çekilen <i>Claude Monet</i> fotoğrafı, 1899.....	180
Resim 58: Honoré Daumier, <i>Nadar, élevant la photographie à la hauteur de l'Art</i> , karikatür, 25 Mayıs 1862, Le Boulevard.....	181
Resim 59: Edgar Degas, <i>Petite danseuse de quatorze ans</i> , 1921 ve 1931, bronz, tül, saten, ahşap, Orsay Müzesi, Paris	184
Resim 60: Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Femme tirant sur son bas ou Femme de Maison</i> , 1894, karton üzerine yağlı boya, 61,5 x 44,5 cm, Toulouse- Lautrec Müzesi, Albi.....	186

- Resim 61:** Claude Monet, *L'allée des rosiers. Giverny*, 1920-1922, tuval üzerine yağlı boya, 89x100 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris 187
- Resim 62:** Théodore Fantin-Latour, *Le Portrait d'Edouard Manet*, 1867, tuval üzerine yağlı boya, 117,5x90 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago 190
- Resim 63:** Édouard Manet, *L'artiste – Portrait de Marcellin Desboutin*, 1875, tuval üzerine yağlı boya, 127x93 cm, São Paulo Sanat Müzesi, São Paulo... 191
- Resim 64:** Jules Blin, *Art, misère, désespoir, folie!*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 146x115 cm, Dijon Güzel Sanatlar Müzesi, Dijon 192



GİRİŞ

Kıta Avrupası, 19. yüzyılda yaşanan endüstrileşme, demokratikleşme, milliyetçilik akımları, devletin yeniden tanımlanması gibi gelişmeler sonucunda sosyal, ekonomik ve politik bağlamda pek çok dönüşüm geçirmiştir. Sosyal değişimler ve demokratik ortamın gelişmesi, Avrupalı entelektüellere kendilerini serbestçe ifade edebilecekleri alanlar sağlamış, farklı fikirler, farklı sanat kavram ve yaklaşımları rahatlıkla tartışılır ve yeniden yorumlanır hale gelmiştir. Bu dönüşümlerle 19. yüzyıl, sanatı ve sanatçıyı derinden etkilemiştir. Araştırmacılar tarafından 19. yüzyıl, modernizmin başlangıcı olarak sunulmuş ve avangardın önünü açan bir mucize olarak yansıtılmıştır.

Toplumun görme biçiminin farklılaşması sanat tarihinin evrilmesine neden olmaktadır. Kişiler evreni kendi benimsedikleri şekilde algılar. Bu durumun değişmesi görmeyi ve buna bağlı olarak sanatın dönüşmesini sağlar. Üzerinde durulması gereken konu, her dönemin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşullar doğrultusunda oluşan kendine has bir görme biçimi olduğudur. 19. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak her geçen gün kalabalıklaşan burjuva sınıfı, çevresinde gelişmekte olan sanat ortamından çoğunlukla habersiz, ressam ve heykeltıraşları zanaatkar, yazar ve müzisyenleri yararsız işlerle uğraşan kişiler olarak görmektedir. Dönemin sanat ve sanatçısı hakkında fikir sahibi olabilmek için dönemin günlük hayatına, tüketim alışkanlıklarına, boş zaman faaliyetlerine ve gençlik kültürüne yönelmek araştırmacı açısından aydınlatıcı olacaktır.

Sanatsal akımlar ve entelektüel girişimler söz konusu olduğunda 19. yüzyılda Avrupa'nın buluşma noktasının Paris olduğunu belirtmek gerekir. Kent, burjuvazinin merkezi olmasının yanı sıra dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılara da ev sahipliği yapmıştır. 19. yüzyıl Parisi, bir yandan devrimlerle yeni politik düzen sağlamaya çalışan, barikatlar altında bir kent olarak karşımıza çıkarken diğer yandan yaşamak, çalışmak ve eğlenmek için kişilerde heyecan uyandıran ısıltılı bir kent izlenimi sunmaktadır. Sanatsal açıdan altın çağını yaşayan kent, sanatçının ünlenmesi, eserlerini satabilmesi ve özerkliğini yaşayabilmesi için uygun altyapıyı hazırlamıştır.

Yüzyıl başında resim sanatı konusunda tek otorite Académie des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Akademisi)'dir.¹ Ancak yaşanan sosyal ve ekonomik gelişmeler sonucunda sanat devlet tekelinden çıkmış, galeriler sayıları giderek artan ve akademik sistemin normlarından bağımsız üretim yapmak isteyen sanatçılara eser sergilemek ve satmak için yeni olanaklar sunmuş, böylece devletten bağımsız yeni bir sanat piyasası ortaya çıkmıştır.

Sanatın akademik otoriteden ve klasik estetik anlayışından kopması, saraydan ve kiliseden bağımsız kendi başına bir kurum olmasını sağlamış, sanatçı özerkleşirken, sanat topluma hizmet etmeye başlamıştır. Paris kenti ve onun sunduğu yeni yaşam pratikleri Rönesans'tan sonraki dört yüzyıllık süreçte, saray ve kilisenin dayattığı görme ve temsil etme normlarını benimseyip kendi his ve gözlemlerinden uzaklaşmış sanatçıya yeni çalışma alanları sunmuştur. Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısında empresyonist sanatçılar kendilerine ezberletilmiş ikonografinin yerine, gözlemledikleri kenti ve yeni yaşam pratiklerini koymuş, bu durumun bir sonucu olarak sanatın çözümlenmesi için oluşturulmuş bilimsel söylem çökmüş ve sanat tarihinin en köklü kırılmalarından biri başlamıştır. Eserleri halka tercüme etme misyonu modern eleştirinin kaynağını oluşturmuştur. Çoğu edebiyat kökenli yazar, gazetelerde yayınlanan makalelerle modern sanata karşı olumlu ya da olumsuz bir tavır benimsemiş, sanatçıların eserlerinin ve isimlerinin çok sayıda kişiye ulaşmasına olanak vermiştir. Akademik sisteme alternatif yeni bir sistemin oluşmasında eleştirmenler sanat tacirleri ile eşdeğer bir role sahip olmuşlardır.

Mimetik estetiğin parçalanması modernizmin başlangıcı olarak değerlendirilebilir.² Sanat bağımsız bir kurum olarak yaşamın parçası haline gelir; bireysel yaratıcılığın izinden giden sanatçının eserleri ise otorite temsili olmaktan çıkar. Sanat eserinin yaşamla etkileşim halinde olduğunu, onu sadece kendi kuralları içinde incelemenin ve yaratıcı bir gücün bağımsız eseri olarak görmenin yetersiz bir bakış açısı sunduğunu

¹ Metnin tamamında Akademi olarak anılacaktır.

² Ali Artun, "Sanatın Özerkliği Üzerine", **e-skop**, (Çevrimiçi), <http://www.e-skop.com/skopbulten/-sanatin-oz-erkligi-uzerine/1749>, 1 Kasım 2016.

unutmamak gerekir. Bununla birlikte sanat yapıtını incelerken görsel değerler ve biçim özelliklerini göz ardı etmek araştırmacıya nesnel bir yorum sunmamaktadır. Bu bağlamda, sanat eserinin kültürel yapı ile nasıl bir etkileşim halinde olduğu araştırılmalıdır. Toplum sanatçının bakış açısını etkileyebilmekte, ancak tarihsel ve ekonomik olayların doğrudan eserler üzerinden okunması öznel bir gerçeklik sunmaktadır.

19. yüzyıl sanatı incelenirken, sanatı ve sanatçıyı mitleştirme hatasına sıklıkla düşülmektedir. Akademik sistemin çöküşünün merkezine özerkleşen sanatçıyı yerleştirmek ya da değişen sanat ortamını yükselen burjuva sınıfına bağlamak dönemin çözümlenmesinde tek başına yetersiz kalan açıklamalardır. Sanat eserinin yararlılığı ya da esere dinsel bir işlev yüklenmesi gibi geçmiş dönemler için değer taşıyan ön koşulların yerini özgünlük ve benzersizlik gibi niteliklere bırakmasının temelinde birçok sosyal, politik ve ekonomik neden mevcuttur.

19. yüzyıl Fransası'nda sanatçı kariyer gelişimini sorgulayan bu çalışmada, dönemin sosyo-ekonomik yapısı ve akademik sistemin işleyişine ek olarak sanat eleştirisi ve sanat tacirleri incelenecektir. Empresyonist sanatçıların akademik sistemin çöküşü üzerindeki olası etkileri ile sanat eleştirmenleri ve tacirlerden oluşan yeni sanat sisteminin gelişimi üzerinde durulacaktır. Dönemin sosyo-ekonomik yapısının sanatçılar üzerindeki etkisinin incelenmesi ile başlayacak çalışmada, bu bölümün ardından sanat yönetimi politikaları ele alınacak, son olarak da yüzyıl sonunda akademiye alternatif oluşturan yeni sanat sistemi konu edilecektir. Tez, akademik sistemin son bulmasının temelinde birçok farklı dinamik bulunduğu düşüncesiyle empresyonist sanatın modernleşen dünyanın bir yansıması olduğu görüşünü ortaya koymaya çalışmaktadır.

Çalışmada tutarlılık açısından Latin alfabesiyle yazılan yabancı adlar olduğu gibi, diğer alfabelerle yazılan yabancı isimler ise Türkçe okunuşları ile kullanılmıştır. Süreli yayın adları ve edebi eserler özgün halleriyle kullanılmış, edebi eserlerin Türkçe çevirilerinin bulunması durumunda Türkçe başlıklara da ayrıca yer verilmiştir.

Resimlerin farklı kaynaklarda farklı adla kullanılmasının yol açabileceği karışıklığın önüne geçebilmek için çalışmada yer alan tüm resimler özgün adlarıyla anılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT YAŞAMINI ETKİLEYEN SOSYAL DİNAMİKLER

1.1. Çekim Merkezi Olarak Paris

19. yüzyılda Paris ve onun sunduğu ışıltılı yaşam tarzı sanatsal ilginin merkezindedir. Georges Eugène Haussmann'ın ¹ baştan planladığı ve yarattığı kent, sanatçıları önceden tanımadıkları bir kent yaşamı vizyonuna yönlendirmiş, sunduğu temalarla onları yeni resimsel ifadeler bulmaya itmiştir. Paris'in yaşayan, nefes alan bir kent olarak algılanması sakinlerinin yaşam tarzını kökten değiştirmiş, kente bakışı ve kentin yorumlanmasını farklılaştırmıştır. Sanatçılar ve yazarlar, kafeleri, çalgılı kafeleri (les café-concerts)², tiyatroları, birahaneleri, balo salonlarını, sirkleri, operaları, parkları, bahçeleri ve yürüyüş mekanlarını arşınlayıp kentin gizemli güzelliğinin arayışında izleyiciye, okuyucuya birçok yeni tema sunmuşlardır. Yeni açılmış bulvarlar üzerinde konumlanan mağazalar ve restoranlar, kitlelerin akınına uğrarken parklar ve meydanlar boş zamanların değerlendirildiği alanlara dönüşmüştür. ³ Burjuvaların bireysel servetlerini kamusal alanda göstermeye, sergilemeye dayalı yaşam tarzları değişen sosyal yapıya işaret etmekte, bu durumun sonucunda da dışa dönük bir kentleşme ortaya çıkmaktadır.

Temmuz Monarşisi (Bkz. Tablo 1) süresince tartışılan bir konu olmasına karşın, kentin güzelleştirilmesi ve sakinlerinin yaşam koşullarının iyileştirilmesi adına Paris şehir merkezinin ıslahına İkinci Cumhuriyet döneminde başlanmıştır. ⁴ 1848'de III. Napoléon'un⁵ ülkeyi yönetmek üzere seçilmesiyle 1870'de imparatorluk rejiminin

¹ Georges Eugène Haussmann (1809-1891) metinde soyadı Haussmann ile anılacaktır.

² *Le café-concert* Fransızca *caf'conc* olarak da kullanılmaktadır.

³ Isabelle Papieau, **La construction des images dans les discours sur la banlieue parisienne**, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 144.

⁴ David Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, Çev. Berna Kılınçer, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 141.

⁵ Charles Louis Napoléon Bonaparte (1808-1873). 1849-1852 yılları arasında Fransa Cumhurbaşkanlığı yaptıktan sonra tertiplelediği darbeye cumhuriyeti yıkarak imparatorluğunu ilan etti. Son Fransa İmparatoru olarak 1870'e kadar hüküm sürdü.

ökmesi arasındaki zaman diliminde, Paris'teki kentsel ve mimari müdahaleler devletin daha önce uygulamadığı yeni bir dönüşüm politikasının sonucudur. Yapılan değişikliklerde amaç, kent geneline iz bırakmanın ötesinde kenti hem görsel hem de işlevsel açıdan baştan kurgulamaktır. İkinci İmparatorluk döneminde Paris, zıtlık ve kargaşa, sefalet ve suç kentinden sağlam kurumlarıyla gücünü kalıcı kılan bir kente dönüştürülmüştür.

Aşağıda bulunan 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısına ait Fransa rejim tarihi çizelgesi, tarihsel olayların takibini kolaylaştırmak amacı ile düzenlenmiştir. Politik rejimler, devrimler ve savaşlar, sanatçıların ve sanat tacirlerinin yaşamlarına etki etmekte ve Fransız empresyonist sanatçıların tablolarının ülke dışına çıkarılması açısından önem taşımaktadır.

Dönem	Birinci İmparatorluk	Restorasyon	Temmuz Monarşisi	İkinci Cumhuriyet	İkinci İmparatorluk	Üçüncü Cumhuriyet
Tarih	1804-1815	1815-1830	1830-1848	1848-1851	1851-1870	1870-1940
Ülkeyi yöneten kişi	Napoléon Bonaparte	-XVIII. Louis -X. Charles	Louis-Philippe	Louis-Napoléon Bonaparte	Louis-Napoléon Bonaparte	14. Cumhurbaşkanı
Politik rejim	Otoriter Rejim	Parlamentar Monarşi	Parlamentar Monarşi	Parlamentar Sistem	Otoriter Rejim	Parlamentar Sistem
Dönemin bitiş nedeni	İngiltere-Prusya ittifak güçleriyle Fransa arasında gerçekleşen Waterloo Savaşı	1830 Temmuz Devrimi	1848 Şubat Devrimi	Askeri Darbe 2 Aralık 1851	1870 Fransa-Prusya Savaşı	II. Dünya Savaşı sırasında Fransa'nın Naziler tarafından işgal edilmesi

Tablo 1: 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında Fransa rejim tarihi çizelgesi

Kentteki etkileyici ve yıkıcı değişim, modern kentin ihtiyaçları göz önünde bulundurularak hem var olan düzeni korumak hem de yeni düzeni zorla kabul ettirmek üzere, III. Napoléon'un ve emrindeki Haussmann'ın çalışmalarının sonucu gerçekleştirilmiştir.⁶ III. Napoléon'un imparatorluğunun ilanından kısa bir süre sonra, 23 Haziran 1853'te, Haussmann, kenti yeniden inşa etme talimatıyla Seine Valisi olarak atanmıştır. Bu görevin başına Haussmann'ın getirilmesinin altında ise Napoléon'un 1852 tarihinde Bordeaux'ya girişini başarılı şekilde organize edebilmiş olması yatmaktadır. Seine Valisi olarak göreve başlayan Haussmann altyapı, konut, ulaşım ve kentsel öğelerin planlanması çalışmalarına ek olarak şatafatlı bulvar ve anıt açılışları, saray ve eşrafi için düzenlenen cenaze törenleri, düğün ve askeri resmigeçit törenlerinin düzenlenmesiyle de ilgilenmiştir.⁷ Rejimin saygınlığını artıracak kalıcı bir sosyal düzen kurma çabasıyla çalışmalarını başlatan Haussmann, modern kent yaratma hedefini üç temel fikir üzerine oturtmuştur: Burjuva bir kent kurgusu yaratmak, çalışmaları ekip halinde yürütmek ve tutarlı bir kentsel yapı inşa etmek.

Haussmann'ın Paris'i modern bir kente dönüştürmek için izlediği yol yenilikçi ve özgündür. Müdahalelerini kendinden önceki valiler gibi belli bir semtle sınırlı tutmak yerine Haussman, kent dokusu ve dokunun işleyişini bütüncül bir yaklaşımla düzenlemeyi tercih eder. Bu amaç doğrultusunda, altyapı, çapraz yollar ve tamamlayıcı öğelerle kentin bütününe kapsayan projeyi gerçekleştirmek için yeni bir idari organizasyon oluşturur. Bu organizasyonda Haussmann'ın öncelik verdiği çalışmalar sokak ağları, temiz su kirli su sistemi ve yeşil alanların kent merkezinde halka açık inşasıdır.⁸

Başkentnin kentsel dönüşümden önceki temel sıkıntısı, nüfusun hızlı artışına karşın kent yapısının Orta ağ'dan beri değişmemiş olmasıdır. Nitekim 1831-1846 yılları arasında

⁶ Bu bağlamda karşıt görüşler için ayrıca bkz. Walter Benjamin, "Haussmann ya da Barikatlar", **Pasajlar içinde**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993, s. 101-103.

⁷ Sébastopol (1858), Malesherbes (1861), Prens Eugène anıt açılışları ve Saint-Michel eřmesinin açılışı (1861) ile Haussmann ilgilenmiştir.

⁸ Jacqueline Beaujeu-Garnier, **Atlas et géographie de Paris et la region d'Ile-de-France**, Flammarion, Paris, 1977, tome 1, p. 51.

yapılan nüfus sayımları, giderek kalabalıklaşan kentin coğrafi sınırlarının ve altyapısının kentliler için yetersiz olduğunu kanıtlamaktadır. Bu zaman diliminde, Paris'in nüfusu Fransa'nın yüzde 3'lük bir bölümünü temsil etse de nüfusun hızlı artışı endişe uyandırmaktadır. Kent içinde gözlemlenen nüfus yoğunluğu beraberinde izdiham, salgın hastalık, hijyen sorunu, yüksek ölüm oranları ve moral bozukluğunu getirmektedir. Haussmann'ın oluşturduğu yeni kent planı, kontrolsüzce büyüyen ve sağlıksız konutlarıyla görsel kirlilik yaratarak şehir merkezini tehdit eden banliyöleri, daha işlevsel ve birbiriyle uyumlu bir bütün haline getirmeyi amaçlamıştır. Kentin daha kolay yönetilebilmesi amacıyla Haussmann, banliyöleri şehre katarak örgütlü bir merkeziyetsizleştirmeye gitmiş ve Paris'i yirmi farklı bölgeye ayırmıştır.⁹ Bu yeni yapılanmada, nüfusun kent bütününe düzenli dağılımını sağlamak ve kentlilerin ulaşımını kolaylaştırmak açısından yan yolların yapımı ve ara yolların düzenlenmesi, üzerinde özellikle çalışılmış bir konu olmuştur. Haussmann, XIV. Louis'nin başlatmış olduğu kara yolları çalışmalarına büyük bulvarları genişleterek ve yeni eksenlerde bulvarlar planlayarak devam etmiştir. Genişletilen bulvarlar, kentte malların ve insanların dolaşımını elverişli hale getirerek ulaşım masrafının azalmasını ve kentlilerin ulaşım konusunda zaman kazanmasını sağlamıştır.¹⁰ Bulvarların ve ana yolların düzenlenmesiyle, kent içi ulaşımında kolaylık sağlanması ve temel altyapı sorunlarının giderilmesine ek olarak ayaklanmalar esnasında devrimcilerin barikat kurup sokakları kontrol etmelerinin engellenmesi ve güvenlik güçlerinin hızlı müdahale edebilecekleri bir sistemin sağlanması hedeflenmiştir.¹¹ Yeni Paris'te ulaşım, birbirine bağlanan ana caddelerle sağlanmıştır: 1852 yılında inşasına başlanan ağlardan ilki kuzey-güney doğrultusuna yerleştirilen Sébastopol, Strasbourg ve Saint-Michel bulvarları ile onu çapraz kesen Etoile Meydanı ile Nation arasındaki yoldur.

⁹ Fransızcada bu bölgeler arrondissement olarak adlandırılmaktadır. Tez içerisinde Sosyal Sınıfların ve Sınırların Evrimi başlığı altında arrondissement konusu ele alınmıştır. Bu konuda ayrıca bkz. Maurice Daumas, **Evolution de la géographie industrielle de Paris et sa proche banlieue au XIXe siècle**, Conservatoire des arts et métiers: Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, 1976, tome 1, p. 299.

¹⁰ Compagnie des Omnibus de Paris (Paris Omnibüsleri Şirketi) isimli özel şirketle 1855'te 36 milyona ulaşan yolcu sayısı 1860'ta 110 milyona yükselmiştir.

¹¹ Bernd Witte, **Topographies du souvenir "Le livre des passages" de Walter Benjamin**, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 74.

1856'da inşasına başlanan ikinci ağ sisteminde ise kent ekili tarlalardan arındırılmış ve bunun sonucunda ortaya çıkan meydanlar birbirine bulvarlarla bağlanmıştır. Başkentin doğusunda inşa edilen Bastille, Opéra, Trône ve République Meydanları gibi açıklıklar trafik akışını kolaylaştırırken kentin kontrol altında tutulması konusunda da katkı sağlar. Haussmann'ın projelendirdiği yeni genişletilmiş yollar ve akslardaki bulvarlar özel araçlar için olduğu kadar toplu taşıma araçları için de daha konforlu ve modern bir ulaşım yolu sunmuştur.¹² Giovanni Boldini'nin betimlediği Pigalle Meydanı, hem kamusal kent mekanı olarak bir meydanı hem de sabit hat üzerinde ilerleyen, atların çektiği, üst katı açık olan iki katlı toplu taşıma aracı omnibüsleri izleyiciye sunmaktadır. (Resim 1)



Resim 1: Giovanni Boldini, *Omnibus de la place Pigalle*, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 18x27,5 cm, özel koleksiyon.

Kent içerisinde bütüncül düzenleme yaratma çabası yeni bulvar ve sokaklarla sınırlı kalmamış, halkın kullanımına açık yeni kent mobilyaları da arzulanan tutarlı görünümünü desteklemiştir.¹³ Ağaçları koruyan parmaklıklar, sokak lambaları, çeşmeler, parklar ve kioskler farklı form ve renklerde tek çeşit metal malzeme

¹² Henri Zuber, **Guide des sources de l'histoire des transports publics urbains à Paris et en Ile-de-France, XIXe-XXe siècles** Publications de la Sorbonne, Paris, 1998, p. 26.

¹³ Luisa Limido, **L'art des jardins sous le Second Empire: Jean-Pierre Barillet-Deschamps, 1824-1873**, Champ Vallon, Seyssel, Paris, 2002, p. 220.

kullanılarak üretilmiştir. Kent mobilyalarının stil, malzeme ve renklerinin türdeş olması ve mobilyaların ritmik aralıklarla dokuya yerleştirilmiş olması görsel olarak kent genelinde bir bütünlük yaratmıştır. Haussmann'ın görevlendirmiş olduğu mimar Gabriel Davioud'nun bitkilerden esinlenerek tasarladığı kent mobilyaları, doku içerisine doğayı yerleştirme arzusuyla, III. Napoléon'a özgü yeşil alanların bir uzantısı olarak kentte yerini bulmuştur. 19. yüzyılda artan eğlence mekanlarının tanıtımını yapma amacıyla basılan afişlerin sergilendiği korunaklı ve aydınlatılmış Morris kolonları aynı ağaçlar gibi kaldırımın kenarında yayalarla araçları ayıracak şekilde binalardan uzak bir noktaya, yoldan geçenlere afişleri okuma ve inceleme özgürlüğünü sunacak bir şekilde yerleştirilmiştir.¹⁴ Empresyonist akımın bir diğer temsilcisi Jean Béraud (Resim 2-3), kent yaşamını konu aldığı eserlerinde çoğunlukla, söz konusu bu yeni yaşam alışkanlıklarını bulvarlarda, kafelerde, restoranlarda ya da banklarda oturarak sergileyen ve kentin hızında anlık, geçici karşılaşmalarda kaybolan kişileri yansıtmıştır.



Resim 2: Jean Béraud, *La Colonne Morris*, 1885, tuval üzerine yağlı boya, 37,5x56 cm, Carnavalet Müzesi, Paris.

¹⁴ Bernard Landau, Claire Monod, Evelyne Lohr, **Les Grands Boulevards: Un parcours d'innovation et de modernité**, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 2000, p. 207.

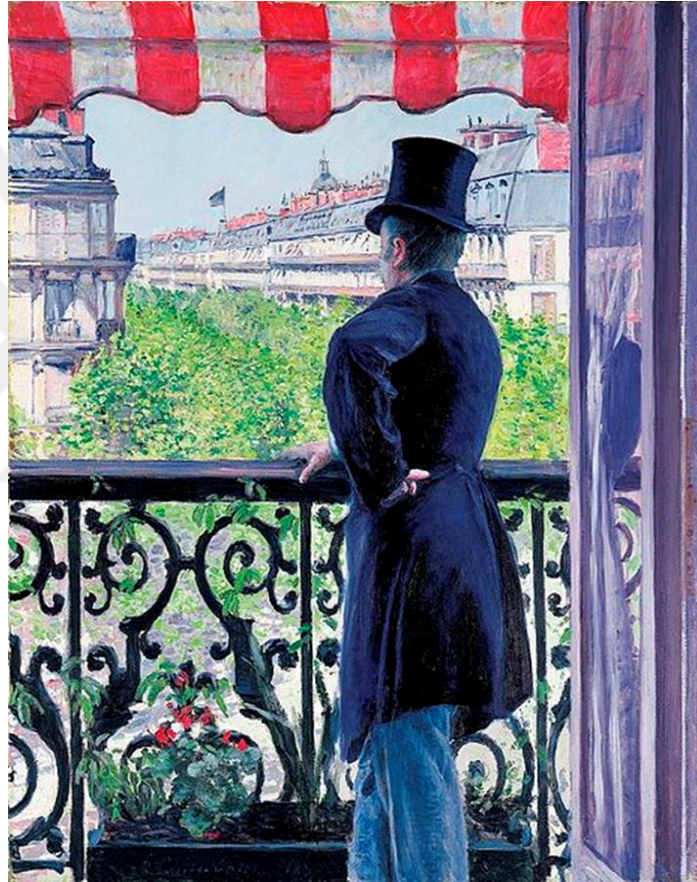
Sanatçının tablolarında gözlemlediğimiz şehrin hızında ve kalabalığında kaybolma hali, burjuvazinin görme ve görülmeye dayalı alışkanlıklarına zıt bir gerçekliğin de altını çizmektedir. Béraud, resimlerinde Paris'in değişen yüzünün simgelerinden biri olan kent mobilyalarını sıklıkla ele almıştır. Örneğin, *La Colonne Morris* (*Morris Kolonu*) tablosunda (Resim 2) Italiens Bulvarı ile Lafitte Sokağı'nın kesiştiği noktadaki Morris kolonunu kendine konu olarak seçmiş, kent mobilyasını neredeyse portre düzeyinde betimlemiştir. *Le Boulevard des Capucines* (*Capucines Bulvarı*) tablosundaysa kent yaşamının bunaltıcı yoğunluğu içindeki mola noktası, sıralı bankları resmetmiştir.



Resim 3: Jean Béraud, *Le Boulevard des Capucines*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 50,8x73 cm, özel koleksiyon.

Caddelerin, sokakların ve meydanların açılması, Orta Çağ'dan kalma eski kent planını silmekte, yeniliğin peşindeki burjuvaziye konforlu, huzurlu ve temiz bir yaşam alanı oluşturmaktadır. Yaşamın sokağa inmesi her ne kadar caddeleri kalabalıklaştırsa da bu yeni kent, kişileri aynı zamanda yalnızlık duygusuna da sürüklemektedir. Haussmann dönemi Parisi'ni ve kentin kişilerinin sürüklendiği yalnızlık duygusunu konu olarak tablolarında işleyen empresyonist ressam Gustave Caillebotte, yenilenen kente ve sokaktaki yaşama uzaktan bir gözlemci olarak güvenli evinin balkonundan katılan

zarif beyefendileri betimlemiştir (Resim 4). Kentle arasına mesafe koyan bu figürler şehri kuş bakışı görmektedir. Caillebotte'un yeni bir bakış açısıyla ele alınmış hareketli görünümlü bu eserleri, gösterişli binalarla çerçevelenen geniş ve uzun bulvarları farklı bir açıdan izleyiciye sunmaktadır. Kentin dikey algılanması, yani yüksek bir noktadan incelenmesi bütünü kavranmasını sağlarken kenti gözlemlemek ise kalabalığın içinde kaybolmayı ve bütüne sızmayı sağlamaktadır.¹⁵



Resim 4: Gustave Caillebotte, *L'homme au balcon, Boulevard Haussmann*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 116,5x89,5 cm, özel koleksiyon.

¹⁵ Michel De Certeau, **Gündelik Hayatın Keşfi**, Çev. Lale Arslan Özcan, C. 1, Dost Kitabevi, Ankara, 2008, s.186.



Resim 5: Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 125x181 cm, Petit-Palais Koleksiyonu, Cenevre.



Resim 6: Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 239x185 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Yeni yolların açılması ya da var olanların genişletilmesi amacıyla eski binalar ve modern yaşam kültürünün yeme-içme, giyim-kuşam ve sosyalleşme alışkanlıklarının tüm gereksinimlerinin giderilmesi için gerekli düzeneğe sahip olan pasajların¹⁶ bir kısmı yıkılmıştır. Yıkılan pasajlardaki kültürel ve sosyal etkinlikler, yeme-içme ve alışveriş alışkanlıkları ise yerini burjuva kültürünün simgesi sayılacak olan bulvarlara ve yeni çok katlı, Grands Magasins'e (Büyük Mağazalar) bırakmıştır. Bulvarları süsleyen bu mağazaların ilk örnekleri 1840'larda açılmaya başlamış olsa da 1852 tarihinde kapılarını müşterilerine açan Le Bon Marché ve onu 1855'teki açılışıyla takip eden Louvre, büyük mağaza düşüncesinin öncüleri olmuştur.¹⁷ Geniş müşteri kitleleri için zeminden tavana kadar ürünlerle doldurulup çekici kadın ve erkek tezgahhtarlarla halkı satın almaya teşvik eden Grands Magasins, birer cazibe merkezine dönüşmüştür. Mağazaların girişleri geniş bulvarlara bakmakta, süslü vitrinleri müşteri kitlelerini alışveriş yapma zorunluluğu olmadan içeri girmeye teşvik etmektedir. Bahsi geçen yeni pazarlama ve satın alma sisteminde cinsiyetin vurgulandığını ve kadınların hem alıcı hem de satıcı olarak sistemin işleyişinde erkeklerden daha önemli bir role sahip olduklarını söylemek mümkündür.

Sanayinin gelişmesi sunuyu değiştirerek kadınları hedef alan bir pazar inşa edilmesini sağlamıştır. Büyük mağaza konseptiyle yeninin pazarlanması önem kazanmış, az karla birçok ürünün aynı mağazada satışa sunulması alışverişini çekici hale getirmiştir. 1890'lara gelindiğinde elbiseden parfüme 200 farklı ürün satan Le Bon Marché mağazası bir günde yaklaşık 70.000'e yakın müşteri ağırlamaktadır.¹⁸ Hızlı endüstrileşmeye ek olarak basında gelişmekte olan reklam kültürü, demir yolu ve kara yollarının gelişmesi; çok katlı büyük mağaza konseptine paralel olarak gelişen tüketim toplumu oluşumunu hızlandırmıştır. İyi aydınlatılmış, geniş mağazalar vitrinlerle süslenmiş; kadınları dokunmaya, bakmaya, hayal etmeye teşvik eden bir ortam

¹⁶ 1822'den sonraki 15 yıl içerisinde yapılmış olan pasajlar, binaların arasına yerleştirilmiş, üzeri camla örtülü, iki yanında dükkan ve restoranların bulunduğu geçitlerdir.

¹⁷ René Souriac, **Histoire de France 1750-1995**, tome 2, Société, Culture, Presses Universitaire de Mirail, Toulouse, 1996, p. 212.

¹⁸ Bkz. Claudine Chevrel, **Une Histoire des Grands Magasins**, SABF (Sté des Amis de la Bibliothèque Forney), Bulletin no 193, Paris, 2012.

sunmuştur. Giderek daha da çekici bir hal alan alışveriş çılgınlığı, fiyatların düşmesini sağlarken o güne kadar görülmemiş şekilde, burjuvalardan işçi sınıfına hemen herkesi farklı giysilere bürünme arzusuna sürüklemiştir.¹⁹ Geçmişte çarşaf kumaşından dikilen gri ya da mavi renk bir elbise yıkanmadan uzun yıllar boyunca giyilebilirken insanlar artık modanın çizdiği kurallar doğrultusunda kendilerine farklı renk ve modellerdeki giysiler satın almak istemektedirler. Büyük mağazaların, yüksek vitrinler, çoklu girişler ve çok katlılık gibi kendilerine has mimari özellikleri vardır. Mimar Joseph Hornecker'in cephesini Art Nouveau tarzda yeniden düzenlediği Magasins Réunis d'Épinal'in (Resim 7) yine kendisinin yapmış olduğu tablosu, yapının büyük mağaza mimarisi özelliklerini göstermektedir. Anıtsal vitrinler, üç kata yayılan geniş koridorlar ve çoklu giriş düzeneği, Hornecker tarafından cephede Art Nouveau tarzda renkli bezemeler ve ferforje süslemelerle tamamlanmıştır. Yapının yenilenmesi terastaki reklam amaçlı bayrakların ve mağazadaki ürün kategorilerini belirten panoların eklenmesini de kapsamaktadır.



Resim 7: Joseph Hornecker, *Magasins Réunis d'Épinal*, 1903, tuval üzerine yağlı boya, 62x97,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

¹⁹Sylvie Thomas-Buchet, **La condition juridique des femmes au travail en France au XIXe siècle**, Philippe Jobert ve Françoise Fortunet tarafından yönetilmiş, doktora tezi, Dijon, 2002, p. 162.

Yüzyıl sonunda kadınlara bağlı tüketim kültürü, süse merak ve güzel olma arzusu reklamların ve büyük mağazaların teşvikleriyle kişilere kabul ettirilmiştir. Émile Zola'nın *Au Bonheur des dames (Kadınların Cenneti)*²⁰ kitabında Bonheur des dames mağazasının yöneticisi Mouret'nin "Kadınları istediğimiz gibi yönetmek için onları ürünlerimizle büyülemeli, şaşkına çevirmeli ve düşünmeden cüzdanlarını boşaltmalarını sağlamalıyız."²¹ sözleri döneminde de eleştirilmeye başlamış bir tüketim toplumunun doğuşunu gözler önüne sermektedir. İnsanları alışveriş yapmaya iten yöntemler başarılı olmuş olsa da sosyal sınıflar arasındaki keskin farklar halkın sadece belli bir bölümünün bahsi geçen mağazalardan faydalanabildiğine işaret etmektedir. Bu durum, küçük bir burjuva kesimine hitap eden moda dergileri için de geçerliliğini korumaktadır. Ancak büyük mağazalar, burjuva kültürünü daha alt sınıflara kabul ettirerek onları da orta sınıfa doğru yönlendirmektedir. Tüketim salgını varlığını büyük kentlerde sürdürmeye devam ederken kasabalar uzun süre kent modasından ve yeni tüketim alışkanlıklarından uzak kalmıştır.

Bütün bu gelişmelerin sonucunda yeni bulvarlardaki mağazalar ve restoranlar, kalabalıkların akınına uğrarken parklar ve meydanlar boş vakit geçirilen sosyalleşme alanları haline gelmiştir. Kent planının yenilenmesinde kara yolları ve kanalizasyon ağı kadar yeşil alanların düzenlenmesine de önem verilmiş, aynı sokaklar ve su ağları gibi kent planına yerleştirilecek olan yeşil alanların düzenlenmesi de kentsel dokunun bütününe yayılmıştır. Paris genelinde yeşil alanlar için oluşturulan çözümler kısa sürede gerek Fransa genelinde gerekse yurt dışında referans modeli olarak kullanılmaya başlamıştır. Haussmann döneminde, Bois de Boulogne'un düzenlenmesiyle ilgilenen mühendis Jean-Charles-Adolphe Alphand'ın²² yönetiminde bulunduğu Le Service des promenades et plantations (Park ve

²⁰ Fransız yazar Émile Zola imzalı *Au Bonheur des Dames* 1883 yılında yayınlanmıştır. *Les Rougon-Macquart* roman serisinin on birinci kitabı olan *Au Bonheur des Dames* okuyucuyu 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış olan büyük mağazaların dünyasına taşır. (Türkiye'de *Paris Yıldızı*, *Paris Mutluluğu*, *Kadınların Mutluluğu*, *Kadınların Cenneti*, *Aşkların En Güzeli* gibi farklı başlıklarla yayınlanmıştır.)

²¹ Émile Zola, **Au Bonheur des dames**, Arvensa, Paris, 1883, p. 39.

²² Jean-Charles-Adolphe Alphand, Haussmann döneminde Paris kentsel dönüşüm projesinde görev almış Fransız mühendis.

Ağaçlandırma Müdürlüğü) kentin bütün yeşil alanlarını düzenleme ve bakımını sağlama görevini üstlenmiştir. Yeşil alanların düzenlenmesi planlı bir şekilde gerçekleştirilmiştir: Doğuda Vincennes ormanıyla ilgili uygulamalar devam ederken, kuzeyde Buttes-Chaumont, güneyde ise Montsouris parkları için başlatılan alışmalar Haussmann'ın sistemli kentleşme vizyonunu yansıtmaktadır.

Evcilleştirilmiş doğa, sunduğu çok yönlü sosyalleşme imkanlarına ek olarak ziyaretçilerde araştırma ve keşfetme arzusu da uyandırmaktadır. Empresyonist ressam, parkların yarattığı kendini evde hissetme duygusu, huzur ve gündelik mutluluklar üzerinde durmakta, burjuvaların parkın sunduğu güzelliklerden keyif almasının anlarını izleyiciye sunmaktadır. Parkların kamusal yararlılığını vurgulayan ve demokratikleşmiş bir kullanım alanına sahip olmalarını destekleyen peyzaj mimarı Edouard Andr, burjuva cennetlerinin herkesin kullanımına açık olduğunu ve her yeşil alanın kendine özgü alışkanlıklar sunduğunu belirtmiştir. Kamusal yeşil alanların farklı sosyal gruplara farklı eğlence imkanları sunmasını Ludovic Valle'nin *Vue du parc Montsouris vers le kiosque  musique (Montsouris Parkı Müzik Kşkne Doğru Bakış)* adlı eserinde resmettiği, Montsouris parkında gezinen burjuvalarında gözlemlenmektedir (Resim 8). Valle'nin parkı kent içerisindeki doğayı kırsal alanın bir yansıması olarak ele almasının nedeni, Montsouris parkının burjuva kökenli ziyaretçilerinin evlerinden uzakta olmadan kırsalın havasını soluma arzularını yansıtmaya isteğidir.



Resim 8: Ludovic Vallée, *Vue du parc Montsouris vers le kiosque à musique*, 1903, tuval üzerine yağlı boya, 186x153 cm, Carnavalet Müzesi, Paris.

Suni mağaraları, çağlayanları, huzur veren gezinti yolları ile bu parklar, kentlilere insan eli ile inşa edilmiş arındırıcı doğa düşüncesini sunmuş, sosyal sorunlara ve sağlık sorunlarına cevap verecek şekilde düzenlenen yeşil alanlar, kentsel yenilenmenin temelini oluşturan birer öge haline gelmiştir. Belli bir doğa modelinin kent merkezine getirilmesi halkın sosyalleşmesine olanak sağlarken imparatorluk rejiminin başarısını da gözler önüne sermiştir. Haussmann döneminde, kente on sekiz meydanın eklenmesi, bulvarlar ve caddelerde sıralanan ağaçların sayısının iki katına çıkarılması, bazı büyük caddelerin iki yanına karşılıklı olarak ağaç dikilmesi ve bütün devlet arazilerinin ağaçlandırılması ise büyük ağaçlandırma kampanyasının parçalarıdır. Haussmann'ın kurguladığı kent, modern kent anlayışının zorunlu ihtiyaçlarını karşılamasının yanı sıra sıkıntısızca ve keyifle yürüyerek ya da arabayla gezilebilecek bir coğrafya sunmaktadır.

Amerika, İngiltere ve Avrupa'daki bazı başkentlerden geride kalmış, yeteri kadar iyi işlemeyen su ve kanalizasyon sistemleri, yetkilileri Paris'te yaşanan temizlik ve su dağıtım sorunları üzerine düşünmeye itmiştir. 1850'lerde Paris'te, sokaklarda akan açık kanalizasyon dereleri, hijyen sorununu ve salgın hastalıkları da beraberinde getirmiştir. 1848-1849 ve 1855 yıllarında yaşanmış olan kolera salgınlarının nedeni bilinmese de koleranın sağlıksız yaşam koşullarından kaynaklanan bir hastalık olması kentteki hijyen sorununun büyüklüğüne işaret etmektedir. Paris'te 1850-1870 tarihleri aralığında, dağılım eşit olmasa da kişi başına düşen su miktarı yüzyıl başına kıyasla ortalama olarak iki katına çıkarılmıştır. İçme suyu ve içilebilir nitelikte olmayan suyun ayrımı, içme suyunun maliyetini düşürürken kaynakların Paris nüfusuna yetmemesi, Haussmann'ı içilebilir su kaynakları saptama ve bunları şehre ulaştırma çalışmalarına yönlendirmiştir. İmparatorluk Roma dönemi örnek alınarak yapılan kemerler hem Dhuis ve Vannes kaynaklarından gelen suyun Paris'e taşınmasına hem de imparatorluk ruhunun yayılmasına olanak sağlamıştır.

Ana lağım olarak sokağın kullanılması sorununu çözmek için Haussmann'ın su tahliyesi yapılandırmalarından önce 1852'de, valilik yeni yapılan binalara kanalizasyon borusu döşenmesini emretmiştir. Haussmann döneminde beş kat büyüyen kanalizasyon sistemi bütün yer altı altyapılarını içinde barındıracak büyüklükte merak uyandıran bir mekan haline gelmiş, pislikleri gizleyen ve çoğu zaman korku uyandıran yer altına meraklı burjuvalar için kanalizasyon turları düzenlenmeye başlanmıştır.

Kent planlamasına ek olarak, ulaşım sistemlerinin gelişmesi için demir yolu hattı genişletme çalışmaları ekonomik ve sosyal açıdan kent yaşamında değişimlere neden olmuştur. Birkaç hattan ibaret olan demir yollarını kilometrelerce uzunluktaki karmaşık bir ağa dönüştürmek için sayısız işçi çalışmıştır.²³ 1 Ocak 1828'de Saint-Étienne'i Andrézieux'ye bağlayan ilk Fransız demir yolu açıldıktan sonra köprü ve

²³ Demir yolu ağı 1850 yılında 1931 kilometre iken 19. yüzyılın sonlarına doğru 17.400 kilometreye ulaşmıştır. Fransa demir yollarının gelişim süreci hakkında bilgi için bkz. David Harvey, **a.g.e.**, s. 143, tablo 2.

yollarla ilgilenen devlet yöneticisi Baptiste Alexis Victor Legrand, merkezine Paris'i yerleştirmiş olduğu geniş demir yolları programı için çalışmaları başlatmıştır.²⁴ 1859'a gelindiğinde Paris-Toulouse güzergahı ve Bretanya bölgesiyle ile kimi bağlantı yolları dışında Paris'ten çevreye yayılan bütün ana demir yolu eksenleri tamamlanmıştır. Demir yolu hattının genişletilmesi ulaşım ve nakliye konularında fayda sağladığı gibi 1848'e kadar pek kullanılmayan madenlerin ve dökümhanelerin tekrar yoğun bir çalışma temposuna girmesini sağlamıştır. Siyasi ve stratejik nedenlerden ötürü Paris'in demir yolu ağının merkezine yerleştirilmesi, kentin endüstriyel ve ticari açıdan hem yerel hem de uluslararası alanda diğer kentlerle rekabete girecek seviyeye ulaşmasını sağlamıştır.²⁵

Demir yolu ağının genişlemesi ekonomik getirilerinin yanı sıra kentliler için yeni bir sosyalleşme sahası oluşturmuştur. Kentin yoğun baskısından bunalan orta ve varlıklı sınıf, demir yollarının gelişimi sayesinde kolay ulaşılabilir hale gelen şehir merkezinden uzaktaki kırsal kesimleri ve deniz kenarlarını ideal birer kaçış noktası olarak görmeye başlamıştır. Parislilerin kent dışındaki yeni sosyal mekanları da empresyonist ressamların sıklıkla ele aldığı bir konu haline gelmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında Manş kıyıları ziyaret edilen bir alan değilken, 1850'lerden sonra Normandiya'nın küçük limanlarını Paris'e bağlayan tren ağlarının gelişimi, sayısı giderek artan İngiliz ve Fransız gezgin aristokratın bu coğrafyayı ziyaret etmesini sağlamıştır. Aynı zamanda doktorların okyanusun sunduğu iyileştirici özelliklere vurgu yapması, kişileri okyanus kenarına gitmeye teşvik etmiştir. Plajlara akın eden şehirli gruplar ve onların yeni alışkanlıkları sanatçılar tarafından gözlemlenmiş ve tuvallere aktarılmıştır. Eugène-Louis Boudin'in *Baigneurs sur la Plage de Trouville (Trouville Plajında Denize Girenler)* (Resim 9) adlı resminde sahne okyanus kenarında geçmesine karşın elverişsiz hava koşullarından ötürü insanlar, denize girmek yerine sanki Paris'te bir salondaymışçasına birbirleriyle gruplar halinde

²⁴ Ralf Roth, Gunter Dinhl, **Across the borders: financing the world's railways in the nineteenth and twentieth centuries**, Ashgate Publishing Group, England, 2008, p. 63.

²⁵ Fransız demir yollarının gelişim süreci konusunda detaylı bilgi edinmek için bkz. François Caron, **Les grandes compagnies de chemin de fer en France: 1823-1937**, Librairie Droz, Genève, 2005.

konusmaktadır. Deniz kenarında vakit geçirmek sosyalleşmeye, eğlenmeye ve hem zihinsel hem de fiziksel olarak dinlenmeye olanak sağlarken 19. yüzyıl burjuvaları ve aristokratları için yeni bir yaşam alanı oluşturmaktaydı. Manş kıyı şeridinde ve sonraları Atlantik kıyılarında lüks otel, hipodrom, gazino, tiyatro ve gezinti yolları oluşturulmuş ve böylece deniz kenarında yazlık yaşam alanları gibi yeni ihtiyaç biçimleri ortaya çıkmıştır.



Resim 9: Eugène-Louis Boudin, *Baigneurs sur la plage de Trouville*, 1869, tuval üzerine yağlı boya, 95x111cm, Orsay Müzesi, Paris.

19. yüzyılda banliyölerin ötesindeki kırlık alanlar ve yakın köyler Parisliler için olduğu kadar yazarlar ve ressamalar için de bir dinlenme ve kaçış mekanı haline gelmiştir. Genellikle iki ya da üç kişilik gruplar halinde çalışan Empresyonistler, Paris kalabalığının dokunamadığı, endüstrileşmeden daha az etkilenmiş su kenarındaki coğrafyaları, sakin kasabaları yaşamak ve çalışmak için tercih etmiştir. Paris dışındaki küçük bir kırsal alan olan Argenteuil, Parisli burjuva ailelerinin yanı sıra Edouard Manet gibi ressamaları da ağırlamış, sanatçının resimlerine kaynaklık etmiştir. Sanatçı bu coğrafyada dikkatini çeken köprü, demir yolu viyadüğü ve tersaneleri betimlemiş ya da kentten bölgeyi ziyarete gelmiş kişileri ele alan tablolar yapmıştır. Manet, *Claude Monet peignant dans son atelier (Atölyesinde Resim Yapan Claude Monet)* tablosunda (Resim 10), Argenteuil'ün yeşil manzarasında, açık havada, teknesinde resim yapan Claude Monet'yi betimlemiştir. Eserin başlığı, empresyonist sanatçıların

açık havada ve olabildiğince doğaya yakın çalışma arzularını vurgulamaktadır. İnsansız, boş doğa manzaraları ya da tanrı ve esin perilerini içeren doğa manzaraları betimleyen klasik kır ressamlarının aksine, empresyonist ressamlar gölgeleriyle birbirine karışan ağaç yaprakları, nehir yansımaları, yüzenler, kanocular ve kalabalığın hareketleri üzerine odaklanmayı tercih etmişlerdir. Empresyonist ressamların doğa ve köy manzaraları, samimi bir Fransa imajı çizmekte, endüstrileşmenin tehlikelerinden ve kentin gürültüsünden uzakta kişilerin kendilerini korunaklı ve evde hissetmelerini sağlamaktadır. Monet'nin tablosuna konu olan yeşil vadide oğluyla yürüyüş yapan burjuva, el değmemiş doğanın zaferinden çok kırsal alanın kent karşısındaki üstünlüğünü vurgulamaktadır.²⁶



Resim 10: Édouard Manet, *Claude Monet peignant dans son atelier*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 50x64 cm, Yeni Pinakothek, Münih.

Demir yollarının sağladığı kentten uzaklaşma fikri de başlı başına ressamlara konu olmuştur. Monet'nin kenti kırsala bağlayan yeni demir yolu sistemini ele aldığı *Le Pont de chemin de fer, Argenteuil* (*Argenteuil'de Demiryolu Köprüsü*) (Resim 11)

²⁶ Bahsi geçen tablo *Les Coquelicots* (*Gelincikler*) tablosu, sanatçının Argenteuil'de bulunduğu 1873 tarihinde tamamlanmış ve ilk Empresyonist Sergi'de sergilenmiştir.

tablosunda Seine Nehri'nin iki yakasını birbirine bağlayan köprü görülmektedir. Fransa kırsalına eklemlenen bu yeni yol, kişilerin yaşam tarzına etki ettiği kadar doğa manzarasının da dönüşümüne neden olmuştur. Manzara içerisinde hızla ilerleyen tren, banliyönün manzarasını bozmamakta hatta trenin vagonları ormandaki yeşil ağaçlarla birbirlerine karışmaktadır. Monet'nin yine aynı konuyu ele almış olduğu *Train dans la campagne (Kırda Tren)* başlıklı tablosu ise trenin sessiz geçişine duyarsız bir grup insanı yeşilliklerin içerisinde dolaşırken göstermektedir. Her iki tabloda da trenin doğa manzarasına uyumlu görünmesi ve sanatçının sakinliğe vurgu yapması İngiliz ressam Joseph Mallord William Turner'ın hızı vurgulayan tren betimlemeleriyle karşıtlık oluşturmaktadır. Demir yollarının gelişmesi hem Fransa doğa manzaralarının dönüşmesine hem kentlilerin ve kırsalda yaşayanların yer değiştirmelerine hem de kırsal ile kent arasındaki uzaklığın ortadan kalkmasına olanak sağlamıştır. Doğal olarak, kentler gelişimlerini demir yolları güzergahı doğrultusunda devam ettirmiştir. Bu durum bazı kentlerin daha merkezi bir konuma kavuşmalarını sağlarken bazılarının da boşalmasına neden olmuştur. Empresyonist sanatçılar ise teknik gelişmeleri dinginlik içerisinde ele almış, onların betimledikleri trenler Fransa kırsalı için tehdit oluşturmayan, güneşli köy manzarasındaki yeni izler olarak kalmıştır.



Resim 11: Claude Monet, *Pont de chemin de fer, Argenteuil*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 54x71 cm, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia.

Demir yollarının gelişmesi ile yeni iş ve teçhizatın yanı sıra daha önce var olmayan yeni mekanlar da ortaya çıkmıştır. Kent dokusuna işlenen garlar, 19. yüzyılın ikinci yarısında tıpkı Exposition Universelle²⁷ (Evrensel Sergi) ve Grands Magasins gibi modern toplumun sembolü niteliğindedir. Başkentte büyük hatların başlangıç noktalarına inşa edilmeye başlanan garlardan ilki Paris-Saint-Germain-en-Laye hattının Paris başlangıç noktası için 1837’de inşası tamamlanmış olan Saint-Lazare garıdır²⁸. Saint-Lazare garının inşasını takiben Montparnasse ve Austerlitz garlarının (1840) yanı sıra, Nord (Kuzey) (1846), Est (Doğu) ve Lyon garları açılmış, bahsi geçen garlar trafik yoğunluğundan ötürü ya çoğu kez büyütülmüş ya da yeniden inşa edilmiştir.²⁹ İkinci Cumhuriyet döneminde ülke geneline yayılmış demir yolları ve Paris’in çehresini değiştiren yeni garlar devletin halka özgürlük ve gelişme sözlerini yerine getirdiğinin bir kanıtıdır. Buhar ve camdan süzülen güneş ışığının kalabalıklar üzerinde yarattığı etki, eleştirmen Louis Émile Edmond Duranty ve Zola’nın sanatçıları gündelik hayatı betimlemeye teşvik ettikleri bir dönemde, kente dair yeni konular peşindeki Monet’de heyecan uyandırmıştır. Monet, çizimlerinde kalabalığın ve buharın etkisiyle, Saint-Lazare garındaki camlı sundurmayı, metalik çatıyı, rayları ve çevredeki binaların cephelerini kimi zaman belirginleştirmiş, kimi zaman da bu etkiyi hafifletmeyi tercih etmiş ve nesnelere uçucu bir görünüm kazandırmıştır. Monet’nin 1877’de ortaya çıkan 12 tablolu Saint-Lazare garı serisini (Resim 12): “Neden gar çirkin bulunur? Aslında gar güzeldir. Burası bugün, modern çerçeveli bir resim gibidir. Sanatçılarımız garların şiirini aynı atalarının orman ve nehirlerin şiirini buldukları gibi bulmalıdırlar.”³⁰ sözleri ile savunan Zola, 1880’li yılların sonunda

²⁷ 19. yüzyılı şekillendiren girişimlerden biri, Londra ve Paris gibi büyük Avrupa şehirlerinde 1798’den itibaren düzenlenen ve temel olarak halkı sanayi alanındaki gelişmeler konusunda bilgilendirmeyi hedefleyen ve genel olarak Exposition Universelle (Evrensel Sergi) olarak anılan uluslararası sergilerdir. Bu sergiler, düzenlendikleri süre boyunca Exposition des produits de l’industrie française, Exposition Nationale des produits de l’industrie agricole et manufacturière, Exposition Universelle gibi isimlerle anılmış, sanayinin dışında ziraat, kültür, bahçe bilimleri ve sanat alanlarına da yayılmıştır. Çalışmanın geri kalanında bu sergilerin tamamı Evrensel Sergi olarak adlandırılacaktır. Evrensel Sergiler ve dünya fuarları hakkında detaylı bilgi için bkz. Erik Mattie, **Dünya Fuarları**, Çev. Canan Bilgin, İstanbul Fuar Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007.

²⁸ Fransız Mimar Alfred Armand tarafından 1841-1843 yılları arasında inşa edilmiştir.

²⁹ Simon Texier, Laetitia Bonnefoy, **Paris et ses chemins de fer**, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 2003, p. 255.

³⁰ Émile Zola, “Notes parisiennes, une exposition: les peintres impressionnistes”, **Le Sémaphore de Marseille**, 19 Nisan 1877.

romanı *La Bête Humaine*'e (*İnsan Denen Hayvan*) konu olarak Saint-Lazare garını seçmiştir.



Resim 12: Claude Monet, *Gare Saint-Lazare*, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 75x104 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Hausmann'ın büyük Paris çalışmaları projesi kapsamında, kent dokusunun neredeyse baştan yaratılması ve dönüştürülmesi yukarıda da belirtildiği gibi kentle kentliler arasında yeni bir ilişki kurulmasını sağlamış, III. Napoléon'un Paris'i, Parislilere alışkanlıklarını kırdıracak yeni tecrübeler sunmuştur. Parisliler, yeni bulvarları, kanalizasyon sistemlerini ve yeşil alanları olumlu karşılamış ancak Orta Çağ'dan kalma kent düzeneğinin değiştirilmesini ve pasajlar gibi kültür tarihinde önemli bir yer tutan mekanların yıkılmasını eleştirmişlerdir.³¹ Yeni bulvarlarda, bahçe ve parklarda sosyalleşme fikri çabuk benimsenmiş, bu eylem Parisliler arasında kısa sürede bir alışkanlığa dönüşmüştür. Kentsel dönüşümün beraberinde getirdiği yeni yaşam alışkanlıklarından biri de burjuvazinin sahip olduklarını sergilemesine, göstermesine ek olarak kişilerin görmeye/bakmaya dayalı bir yaşam benimsemesidir. Sonuç olarak

³¹ Hausmann'ın gerçekleştirdiği kentsel dönüşüme eleştirel bir yaklaşım için bkz. Alexandre Gady, "Contre Hausmann", *Commentaire*, no 75, 1996, pp. 645- 657.

geniş bulvarlarda ya da kamusal yeşil alanlarda bulunmak temelde görme ve görülme üzerine kurgulanan bir sosyalleşme biçimidir. Görmeye ve bakmaya dayalı yaşam tarzı Baudelaire'in yazılarında karşılaştığımız *flâneur*³² teriminin temelini oluşturur.³³ *Flâneur*, 19. yüzyıl Parisi'nin sokak ve çarşılarında modern kent yaşamının sunduğu kaleodoskopik görüntü ve sesleri gözlemleyerek gezinen kişi olarak betimlenebilir. *Flâneur* gezginden farklı, hareketi, çeşitliliği ve kalabalıkları seven, ruhunu beslemek üzere kendine bu geniş gözlem alanından sahneler biriktiren kişidir. Meraklı gözlerle incelediği hızla değişen sokaklarda diğerlerinin fark etmediği bir ipucu arar. Onun zaman algısıyla, hızın ve ilerleme fikrinin tutsağı burjuvanın maddi kaygılarla yoğrulmuş zaman algısı birbirleriyle örtüşmez. *Flâneur*, bu bağlamda ressam, şair ya da müzisyenle bağdaşarak kent yaşamının hızından kaçarak zamansızlığa sığınır. Burjuvaların görmeye ve bakmaya dayalı yaşam tarzı, dışardan bir diğer göz, *flâneur* tarafından incelenerek resim ve şiire aktarılmaktadır. Yeni yaşam alışkanlıklarını benimsemiş, parklarda, bulvarlarda, kafelerde, restoranlarda ya da banklarda oturan ve kentin hızında anlık ve geçici karşılaşmalarda kaybolan kişileri Empresyonistlerin kent yaşamını konu aldığı eserlerinde gözlemlemek mümkündür. Araştırmacılar, 19. yüzyılda kamusal alanda var olan kadın figürü için *flâneur* sıfatının kadın versiyonu olan *flâneuse*³⁴ terimini önermiştir. Ancak bu terim, erkekler için kullanılan *flâneur* terimi kadar uçarı, özgür, özgürlükçü ve umursamaz bir yapı ifade etmez. *Flâneuse*, toplumda kendine uygun görülen yerlerde katılım göstermekte ve temsil edilmektedir. Çok katlı mağazaların açılması, park ve bahçelerde geziler düzenlenmesi vb. girişimler kadınların kamusal alanda varlığını meşrulaştıran unsurlar olarak öne çıkmıştır. 19. yüzyıl, kadınların parklarda, bahçelerde, tiyatro salonlarında, mağazalarda, kısaca

³² Kelime anlamı gezgin veya avare.

³³ *Flâneur* terimi hakkında detaylı bilgi için bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993, s. 92, s. 129-160. Ayrıca bkz. Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim, İstanbul, 2003, s. 33-35.

³⁴ Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", **Theory, Culture and Society** 2, no 3, 2004, pp. 37-38.

kamusal alanda varlık gösterirken toplumsal kurallara sıkı sıkıya bağlı kaldığı bir dönem olmuştur.³⁵

Parislilerin yeni kurgulanan mekanlarla ilişkileri, başkentin ekonomisini, politikasını ve kültürünü hızlı bir dönüşümün içerisine sürüklerken Paris'e ülke coğrafyasında merkezi güç olma fırsatını sunmuştur. Vatandaşları tarafından erdem olarak kabul edilen Paris'in coğrafi açıdan merkezileşmesi, kentin politik ve ekonomik gücünün sembolü olarak algılanmıştır. Paris'in uluslararası bir zeminde merkezileşmesi ise 1855 ve 1867'de düzenlenen, dünyanın modern ulaşım ağları ve ticaret sayesinde yeni bir mekansal ifade üzerine kurulduğunu kanıtlar nitelikteki Evrensel Sergi aracılığıyla onaylanmıştır. Modern kültürün doğuşunu ve kapitalist kültürün kademeli yükselişini yansıtan Evrensel Sergi, taşradan ve yurt dışından büyük kalabalıkları kendine çekerek mal, para ve insan dolaşımını kolaylaştırmış, böylelikle kent ekonomisinin canlanmasını sağlamıştır. Bireylerin kaliteli zaman geçirmek için birer parçası olduğu Evrensel Sergi etkinlikleri mala erişimin kolaylaştığı kurgusal mekanlar olmuştur. Bu mekanlar katılımcılarda kendilerine ve çevreye gönüllü bir yabancılaşma duygusu yaratırken, kişiler kendilerini bu dünyanın akışına bırakarak süreçten keyif almışlardır.

Evrensel Sergi organizasyonunu üstlenmiş olan bütün ülkeler sergiyi, güçlerini ve gelişmişliklerini kanıtlama fırsatı olarak görmüşlerdir. İkinci İmparatorluk döneminde 1855 ve 1867'de, Üçüncü Cumhuriyet döneminde ise 1878'de Evrensel Sergi Paris'te gerçekleşmiş,³⁶ 1878'deki sergi 1871³⁷ olaylarından sonra Fransa'nın yeniden doğuşunu ve kıta coğrafyasındaki güçlü duruşunu onaylamıştır. Paris'e Eiffel Kulesi'ni kazandıran -ya da zorla kabul ettiren- 1889 sergisinden sonra 1900'de gerçekleştirilen, başkentte düzenlenen son Evrensel Sergi olmuştur. 1855 yılında

³⁵ Aruna D'Souza ve Tom McDonough (ed.), **The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris**, Manchester University Press, Manchester and New York, 2006, p. 5.

³⁶ <http://expositions.bnf.fr/universelles/bande/index1.htm>, (Çevrimiçi: 28 Temmuz 2016).

³⁷ Paris Komünü, 26 Mart-28 Mayıs 1871 tarihleri arasında Paris'te kısa sürede iktidarda olan sosyalist hükümet. Komün sırasında sayısı net olmamakla birlikte 30.000 kişinin öldüğü tahmin edilmektedir. Yargılanan Paris Komünü destekçilerinin bir kısmı idam edilirken diğer bir kısmı sömürgelere sürgüne yollanmıştır.

şehirde düzenlenen Evrensel Sergi halk tarafından olumlu karşılanırken gelirlerin azalmaya başladığı fakat mal fetişizminin arttığı bir dönemde gerçekleşen 1867'deki Evrensel Sergi, Prusya'nın rekabetçi mallarının başkentte sergilenmesi yüzünden eleştiriler almıştır. 1862 sonrası İkinci İmparatorluk'un gücünün sermaye ve ticaret karşısında zayıflamasının sonucu olarak geçmiş dönemlerdeki şölen benzeri açılışlar ve davetler tercih edilmemeye başlanmıştır. 1867'deki Evrensel Sergi'nin açılışı eski sergi açılışlarına oranla daha az görkemli olmuş, çoğu ülke açılış tarihi olan 1 Nisan'a kadar hazırlıklarını tamamlayamamıştır.³⁸

Napoléon, Fransa İmparatoru olduktan sonra başkentte merak odağı olan nesnelerin sergileneceği evrensel bir sergi tasarlanmasını istemiştir. Bahsi geçen serginin 1855 baharında gerçekleşmesinden önce kentte yeni yolların³⁹ ve binaların⁴⁰ tamamlanması gibi düzenlemelerin gerçekleşmesine ek olarak başkentten kalbindeki Champs-Élysées caddesi üzerine 1898'e kadar varlığını sürdürecekt uzun bir makineler galerisi inşa edilmiştir. Sergi, düzenlenen sanatsal etkinliklerle katılımcıların keyifli vakit geçirmesini sağlar; Jean-Auguste-Dominique Ingres ve Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix tablolarını sergilerken 34 ülkeden 26.600 katılımcı 4,5 milyondan fazla ziyaretçiye eserlerini gösterme fırsatını yakalamış olur. İkinci Cumhuriyet rejiminin başarılarının sergilendiği 1867'deki Evrensel Sergi'nin açılışı, kentsel dönüşümün devam ettiği yeni Paris'te kral ve prenseslerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Sedan Muharebesi'nin, Paris kuşatmasının ve Paris yangınının⁴¹ yaratmış olduğu olumsuz izleri silmek ve ülke ekonomisini feraha çıkarmak amacıyla III. Cumhuriyet 1878'de yeni bir Evrensel Sergi organize etme kararı almıştır. Devletin almış olduğu bu karar

³⁸ Édouard Vasseur, "Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le "succès" de l'Exposition universelle de 1867", **Histoire, économie et société**, 2005, 24^e année, no 4, p. 586.

³⁹ Rivoli Sokağı, Victoria Caddesi, Sébastopol Bulvarı ve Etoile Meydanı 1855'teki Evrensel Sergi başlamadan tamamlanmıştır.

⁴⁰ Günümüzde Le Louvre des Antiquaires (Louvre Antikacıları) olarak anılan Louvre Konağı da bu dönemde inşa edilmiştir.

⁴¹ Sedan Muharebesi, Fransa-Prusya Savaşı (1870-1871) devam ederken 1 Eylül-2 Eylül 1870'te Sedan kenti yakınlarında Almanların galibiyetiyle sonuçlanmıştır. Bu zafer Almanların Paris'e yürütmesine ve 19 Eylül 1870 – 28 Ocak 1871 tarihleri arasında kenti kuşatma altında tutmalarına olanak sağlamıştır. Fransızların yenilgisiyle sonuçlanan Fransa-Prusya Savaşı'nın ardından kısa sürede iktidarda kalan sosyalist hükümeti (18 Mart- 28 Mayıs 1871) devirmek amacıyla başlatılan yangınlar, 23-24 Mayıs arasında kentin büyük bir kısmı tahrip olduktan sonra kontrol altına alınabilmiştir.

bütün çevreler tarafından hoş karşılanmamıştır. Taşrayı temsil eden vekiller, Paris'te düzenlenecek bu sergiler konusunda kararsızdırlar. Taşra temsilcisi vekiller süreci; “Paris, her şey Paris için” diyerek eleştirirken Paris Vekili Martin Nadaud; “Baylar, yapı ilerlerse, her şey ilerler.”⁴² sözleri ile Paris'in ülkenin ferahı için taşıdığı önemi vurgulamıştır. Trocadéro semtinde yüz ölçümü 20 hektara yayılmış cam ve demirden bir saray inşa edilmiş, Léopold Amédée Hardy'nin mimarı olduğu yapı 1935'e kadar ayakta kalmıştır. Sergiyi ziyaret edenler için başkenti çekici kılmak amacıyla Trocadéro bahçelerine, Iéna Köprüsü yakınlarına dökme demirden at, gergedan ve fil heykelleriyle Avrupa, Asya, Kuzey Amerika, Güney Amerika, Okyanusya ve Afrika'yı temsil eden oturan figürler⁴³ yerleştirilmiştir. Sanatsal açıdan katılımcıları tatmin edecek bir program hazırlanmış, Empresyonistler eserlerini Durand-Ruel'de sergilerken, besteci Camille Saint-Saëns 3. senfonisini bestelemiştir.⁴⁴

Cumhuriyet rejiminin sağlamlığına ve endüstriyel gelişimin gücüne vurgu yapan Paris'teki Evrensel Sergi, 6 Mayıs 1889'da mühendis Gustave Eiffel'in tasarladığı halkın ve aydın kesimin yoğun eleştirisini alan Eiffel kulesinin açılışıyla başlamıştır. Katılımcılara sergileri çekici kılmak amacıyla artarak devam eden gösteriş ve yeniyi sergileme heyecanı, yeni yapıların inşasına ve kimi eski yapıların da yıkımına neden olmaktadır. Ressam Louis Béroud, Mimar Joseph Bouvard'ın sergi için tasarlamış olduğu, farklı sergi birimlerini birbirine bağlayan merkezi kubbeli mekanı kendisine konu olarak seçmiştir (Resim 13). Ürün sergileme amacıyla kullanılmayan yoğun bezemelerle kaplı mekan metal ve cam kullanılarak inşa edilmiştir. Cam ve metal malzemenin kullanımı modern bir mimariye işaret etmektedir ancak iç mekanın fayans ve mozaik bezemeleri yapıyla uyumsuzluk içerisinde. Sömürgelerinin sayısını arttıran yeni cumhuriyet, Komün'ün ve Prusya Savaşı'nın kötü izlerinin sildiğini ve ekonomik olarak güçlü olduğunu dünyaya göstermek istemektedir. 1900 Evrensel

⁴² Marc Gaillard, **Les Expositions Universelles de Paris de 1855 à 1937**, Les Presses Franciliennes, Saint-Germain-en-Laye, 2005, p.69.

⁴³ Günümüzde bu heykeller Orsay Müzesi girişine yerleştirilmiştir.

⁴⁴ Bu bölümde Paris'teki Evrensel Sergi süresince gerçekleştirilen sosyal etkinliklere sınırlı örnek verilmiştir. Konu hakkında daha detaylı bilgi almak için bkz. Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, **Les Expositions Universelles en France au XIXe Siècle**, CNRS Editions, Paris, 2012.

Sergisi süresince gerçekleşen en dikkat çekici olaylardan biri ilk Paris metro hattının Porte de Vincennes -Porte Maillot güzergahında açılmış olmasıdır.⁴⁵



Resim 13: Louis Beroud, *Le dome central à l'Exposition Universelle de 1889*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 198x164,5 cm, Carnavalet Müzesi, Paris.

1855'ten 1900'lere Evrensel Sergilere ayrılan alanlar, Champ-de-Mars'tan Invalides Meydanı'na, Seine Nehri'ni aşarak Kuzey Paris'e Trocadéro semtine kadar genişleyerek yeni mimari çalışmaların gerçekleşmesi için büyütülmüştür.⁴⁶ Paris'te gerçekleşen Evrensel Sergi serisi süresince inşa edilmiş yapılar kısa süre varlıklarını korumaları ile geçici, uçucu bir sergi mimarisi düşüncesini de ortaya koymaktadır. Yanılsama yaratan, geçici ve temeli keyif vermek olan⁴⁷ mimari birimler hem bir oyun kurgusu yaratmış hem de mantık ve ustalığın deneysel birlikteliğini gözler önüne sermiştir. Evrensel Sergi serisi, teknolojik gelişme ve ticaret ile beslenen mekansal

⁴⁵ Edmond Maestri, **Les grandes questions de l'histoire contemporaine: Histoire, économie, sociétés, civilisations...**, L'Etudiant, Paris, 2007, p. 165.

⁴⁶ <http://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-info/i2325.asp>, (Çevrimiçi: 28 Temmuz 2016).

⁴⁷ Eugène Hénard'a ait (1849-1923) 1900'deki Evrensel Sergi için inşa edilmiş Palais de l'Electricité (Elektrik Sarayı) bu tarz yapılara örnek olarak gösterilebilir.

bağlantılar düşüncesine odaklanmış, rejime itibar katan teatral nitelikteki etkinliklerdir. Yüzyıl içerisinde devletin gücünü Paris'in yeniden inşası yönünde kullanmasıyla bu etkinlikler hızla düşüşe geçmiş, fakat Evrensel Sergi serisi modernin doğuşunun kutlandığı mekanlar olarak zihinlerde yer etmiştir. Evrensel Sergi'nin vitrinini oluşturan, artan çağdaşlaşma arzusunun tetiklediği bir ülkenin ve başkentinin yüzyıl süresince yaşadığı dönüşüm kentlilere yeni tecrübe alanları sunarak Paris'in halkıyla diyalog kurmasını sağlamıştır.

Modernite metropolde barınan yaratıcı bir yıkıma işaret etmektedir. Bahsi geçen yıkım, 19. yüzyılda Paris'te edebiyat ve sanatta kökten kopuş, yaşam tarzının değişmesi gibi olguları ve şehir planlaması, politika, sanayi gibi farklı alanların dinamiklerini içermektedir. Paris'in modernleşme serüveni, Orta Çağ kenti Paris'in Haussmann'ın zoruyla modernliğe itilmesini, Ingres gibi klasiklerden Delacroix gibi renkçilere, sonrasında Gustave Courbet'nin realizminden Manet'nin empresyonizmine geçişi, Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset gibi romantik yazarların yerlerini Gustave Flaubert ve Charles Baudelaire'e bırakmasını, pasajların ve kıvrımlı sokakların bulvarlardaki geniş mağazalara dönüşmesini, zanaatkarların ve dağınık küçük atölyelerin yerini makinelere ve sanayiye bırakmasını içinde barındırmaktadır.

Kent dokusuna yapılan müdahaleler, toplumun yaşam alışkanlıklarını değiştirdiği gibi, iç göçle kalabalıklaşan başkentte farklı sosyal tabakaların kendine has eğlence anlayışlarının ve eğlence mekanlarının oluşmasına neden olmuş ve çok katmanlı bir sosyal yaşam yaratmıştır. Paris'te 19. yüzyılda kabareler, çalgılı kafeler ve birahaneler kent kültürünün bir parçası, burjuvaların popülerleşen sosyalleşme mekanları olmuştur. Ayyaşlık, fuhuş ve şiddete teşvikle suçlanan bu mekanlar ahlaksızlığın öne çıktığı yerler olarak anılmakta, farklı sosyal tabakalara yeni eğlence anlayışları ve tüketim olanakları sunmaktadır. İkinci İmparatorluk döneminde burjuva kitlelerini kendine çeken çalgılı kafeler, katılımcılara sunduğu, mekanda müzik dinlerken alkol

alma, sigara içme ve gezinme gibi eğlenceleri ile diğer mekanlarından ayrılmıştır.⁴⁸ L'Eldorado, l'Alcazar veya le Bataclan gibi çalgılı kafeler, Paris çevresinde Fransızların hayatında merkezi bir rol üstlenirken⁴⁹ burjuvalar bu mekanları iş görüşmeleri yapmak, yazarlar ve sanatçılar ise buluşmak ya da ilham almak için sıklıkla ziyaret etmiştir. Burjuvazinin müdavimi olduğu birahanelerin sayısı yüzyılın ikinci yarısında artarken, bu duruma paralel olarak alkol tüketiminin artışı, alkolizm sorununun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Zola'nın *L'Assommoir* (Meyhane)⁵⁰ romanını yayınladığı dönemde Manet, birahane ve çalgılı kafe sahnelerine yönelir⁵¹ ve müşterilerini öğrenci, gazeteci ve sanatçıların oluşturduğu duman altındaki mekanları tüm doğallığıyla ele alır (Resim 14).



Resim 14: Édouard Manet, *La serveuse de bocks*, 1878-1879, tuval üzerine yağlı boya, 65x77,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

⁴⁸ Dominique Delord, “Le Café-concert, La chanson entre histoire, paroles et musique”, Université d’automne Marseille, 29 octobre 2008, p.2. Yazılı bildiri metni için bkz: (Çevrimiçi) <http://lehall.com/galerie/universitemarseille/wp-content/uploads/2009/01/cafeconcert.pdf>., 30 Ağustos 2016.

⁴⁹ R. de Corval, **Paris monumental, Artistique et historique, guide complet, librairie française**, E. Maillat, Librairie-Editeur, Paris, 1867, p. 143.

⁵⁰ Yazar Emile Zola'nın *Rougon-Macquart* dizisinin yedinci romanı olarak 1877 yılında basılmıştır. Romanın konusu işçi sınıfının sorunları ve alkolizmdir.

⁵¹ Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, **Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914**, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, p. 137.

1860’larda Paris kent planına eklenen Montmartre tepesinde bulunan Le Moulin de la Galette kabaresi, ismini halen varlığını sürdüren yanındaki yel değirmeninden almıştır.⁵² Büyük bir hangar olan Le Moulin de la Galette pazar günleri saat üçten gece yarısına kadar dans edilip “galette”⁵³ yenen çevredeki birçok kır kahvesinden biridir. Bu tip mekanlar gösteri endüstrisinin ve eğlence sektörünün gelişimiyle halk arasında sıklıkla ziyaret edilen mekanlara dönüşmüş, özgürlük ve zevkin yarattığı neşeli ortam, bohemlerin ve profesyonel olmayan modeller arayan sanatçıların dikkatini çekmiştir.

Le Moulin de la Galette, Pierre-Auguste Renoir’ın resmi (Resim 15) ile hafızalara kazınmış olmasına karşın, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec (Resim 16), Pablo Picasso ve Maurice Utrillo gibi pek çok isim bu mekânı betimlemeyi seçmiştir. Toulouse-Lautrec’in kompozisyonu Renoir’ı tekrar etmekte fakat Toulouse-Lautrec’in versiyonu daha karamsar bir atmosfer yansıtmaktadır; masumca eğlenen gençler yerini hüznü bir şekilde dans eden orta sınıf müşterilere bırakmıştır. Dans edilip yemek yenen bu eğlence mekanları burjuvalar kadar ayak takımının da ilgisini çekmektedir.⁵⁴ Montmartre semtinde La Cigale et La Fourmi, Le Chat Noir, Le Lapin Agile gibi birçok kabare açılmış, bu kabareler Montparnasse semtinin parlamaya başlamasına kadar popülerliğini korumuştur.

⁵² Nathalia Brodskaya, **L’Impressionnisme**, Parkstone International, New York, 2012, p. 111.

⁵³ Galette, krep benzeri, yassı ve yuvarlak bir hamur işi çeşididir.

⁵⁴ W. Scott Haine, **The World of the Paris Café: Sociability Among the French Working Class 1789-1914**, John Hopkins University Press, Baltimore, Md., Londra, 1996, p. 191.



Resim 15: Pierre-Auguste Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 131x175 cm, Orsay Müzesi, Paris.



Resim 16: Henri de Toulouse-Lautrec, *Bal au Moulin de la Galette*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 88,9x101,3 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Çalgılı kafeler ve kabarelerden farklı bir eğlence anlayışını barındıran balolar, toplumun bütün tabakalarına farklı amaçlar doğrultusunda nüfuz etmiş bir sosyalleşme biçimidir. Paris'te Direktuvar⁵⁵ döneminde ortaya çıkan balo kültürü doruk noktasına Saint-Honoré'de bulunan Le bal Mabille gibi dans ve eğlence sunan mekanlar sayesinde Temmuz Monarşisi döneminde ulaşmıştır.⁵⁶ Sonbahar ve kış mevsiminde yüksek sosyete mensupları, kişileri evlilik amaçlı karşılaştırmak ve tanıştırmak için özel balolar düzenlemekte, halk ise dışarıda herkese açık düzenlenen balolara belli bir ücret karşılığında katılabilmekteydi. Sosyal bir ritüele dönüşen balolarda dans, yaşama sevincinin ifadesine dönüşürken kimi dini ve sivil makamlar baloların popülerleşmesinden, dansların müstehcenliğinden ve mekanların laubaliliğinden şikayetçi olmuş, bu mekanları ve burada sosyalleşen kişileri kınamıştır. Balolar popülerliklerini, İkinci İmparatorluk döneminde Seine ve Marne nehirleri boyunca uzanan kır kahvelerinin tercih edilmeye başlamasıyla yitirmişlerdir. Renoir, eserlerinin merkezine insanı yerleştirmiş, özellikle portre ve çıplak kadın figürü üzerinde çalışmayı tercih etmiştir. Fransa'da hızla moda dönüşen bu baloları, 1883 tarihli *Danse à la campagne (Köyde Dans)* ve *Danse à la ville (Şehirde Dans)* tablolarında sanatçı tarafından ele almış, bu neşeli sahnelerde hem kırsal kesimde hem de kentte yeşeren dans kültürünü betimlemiştir (Resim 17 ve 18).⁵⁷

⁵⁵ Direktuvar, Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan, 1795-1799 tarihleri arasında varlığını sürdürdükten sonra Napoléon Bonaparte tarafından yıkılan rejimdir.

⁵⁶ Luc Bihl-Willette, **Des tavernes aux bistrots: Une histoire des cafés**, L'Age d'Homme, Lausanne, 1997, p. 101.

⁵⁷ Sylvie Buisson, **Danse et danseurs en peinture**, Conti, Paris, 1991, p. 76; bu konuda ayrıca bkz: John Harvey, **Siyah Giyen Adamlar**, Çev. Erhun Yücesoy, YKY, İstanbul, Kasım, 2012, s. 315-316.



Resim 17: Pierre-Auguste Renoir, Danse à la campagne, 1883, tuval üzerine yağlı boya, 180x90 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Resim 18: Pierre-Auguste Renoir, Danse à la ville, 1883, tuval üzerine yağlı boya, 180x90 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Temmuz Monarşisi'nden başlayarak gerçek Parislilerin yaşam tarzına uyum sağlamak ve kentte modayı takip etmek isteyenler için bulvarlar, Paris yaşamında merkez olmaya başlamıştır. Belle Époque⁵⁸ döneminde sayıları artan tiyatrolar ya dramatik sanatın örneklerini sergilemiş ya da entelektüel küçük bir kesim için sergilenen ve avangart olarak nitelendirilecek oyunları izleyiciyle buluşturmuştur. Tiyatro kişilerin gündelik konuşmalarında kendine yer bulurken sanatçıların kostümleri, son modayı takip etmek isteyen kadınlarca taklit edilmiştir. Buna karşılık sanatçılar yaşadıkları burjuva toplumunun iş ve para gibi olanaklarını eleştirel bir bakış açısıyla sahneye

⁵⁸ Belle Époque Fransa'da 1880-1914 yılları arasındaki döneme verilen bir isimdir. Teknolojinin ilerlemesi, yeni buluşlar ve burjuva sınıfının güçlü ekonomik yapısı, dönemde gam ve kasvetten uzak, keyif unsurunun ön planda olduğu bir sürecin yaşanmasını sağlamıştır.

aktarmıştır. Sanatçı Bruant⁵⁹ şarkılarında, Pierrot⁶⁰ ise eğlenceli mim gösterilerinde düzeni eleştirmektedir. Temmuz Monarşisi'nin siyasi figürlerinin konu edildiği bu sanatsal protestolar Honoré Daumier'nin de karikatürlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sosyalleşme ve dinlenme mekanı olan kabareler, çalgılı kafeler, balolar ve tiyatrolar kimi zaman yıkım yaratan mekanlar olarak görünmekte, doğrudan ülke yönetimini, dini değerleri ve sosyal kuralları hedef almasa da ciddi ve utangaç burjuvaların İkinci Cumhuriyet ve Temmuz Monarşisi gibi otoriter rejimlere karşı direnişçi figürlere dönüşmesini de desteklemektedir.

19. yüzyılda Fransa'nın burjuvazi toplumuna sunduğu bir diğer boş vakit uğraşı da at yarışlarıdır. Haussmann anılarında, hipodrom inşa etme fikrini avam kamarası başkanı Charles de Morny'nin kendisine verdiğinden bahseder. İlk büyük boyutlu at yarışları sahalarının inşasına bu dönemde başlanmıştır.⁶¹ Aynı zamanda Jockey Club'ün de (Jokey Kulübü) başkanı olan Morny, Champ-de-Mars'ta gerçekleşen klasik at yarışlarını Boulogne ormanına taşıması ile bu sporu izlemenin heyecan verici bir moda dönüşmesine katkı sağlar.⁶² Haussmann'a at yarışları konusunda ilham veren Morny'nin, büyük İngiliz at yarışları kulüplerinin prestij ve geleneklerine hayranlık duyması aslen ideolojik düşmanı olduğu Protestan ve liberal İngiltere'nin eğlence ve sosyal yaşam alışkanlıklarına karşı ilgi duyan 19. yüzyıl Fransası'nda bir tezata işaret etmektedir. At yarışları para ve güç dünyasını yansıtmakta, toplumdaki sosyal ayrıma işaret etmektedir; varlıklı Parisliler jokeylerin tartılma seremonisine dahil olurken bahis oynayanlar çimenlerin üzerinde toplanmaktadır. Edgar Degas'ın at yarışları serileri giderek büyüyen at yarışları tutkusunu yansıtmıştır (Resim 19). Sanatçının at yarışları sahnelerine yönelmesinin temelinde aslen soylulara özgü bir sosyalleşme biçimi olan at yarışının burjuvaların giderek ilgisini çekmesi ve onlar için de ulaşılabilir

⁵⁹ Aristide Bruant (1851-1925) Fransız şarkıcı ve yazar. Gerçekçi şarkının yaratıcılarından biri olarak geçmektedir.

⁶⁰ Gerçek adı Jean-Charles Debureau (1829-1873) olan Fransız mim sanatçısı.

⁶¹ Ivan Jablonka, "La mode des courses de chevaux", **Histoire par l'image**, (Çevrimiçi), <http://www.histoire-image.org/etudes/mode-courses-chevaux?language=fr>, 22 Eylül 2015.

⁶² Henry Lee, **Historique des courses de chevaux de l'antiquité à ce jour**, Éditions Fasquelle, Paris, 1914, p. 271.

olması, buna ek olarak at ve at yarışı sahnelerinin sanatçıya hareketi temel alan çizimler yapabilme fırsatı sunması yatmaktadır.⁶³



Resim 19: Edgar Degas, *Chevaux de course devant les tribunes*, 1866-1868, tuval üzerine yağlı boya, 46x61 cm, Orsay Müzesi, Paris.

19. yüzyıl sonunda eğlence ekonomisi ve uygulamaları, reklamın gelişimi ile doğru orantılı bir çağdaşlaşma yaşamıştır. Giderek yaygınlaşan afiş kullanımı vazgeçilemez olurken reklam yeni eğlenme kültürüne bağlı uygulama ve tanıtımlarla onu yüceltir. 19. yüzyıl sonunda popülerleşen afişlerde canlı renk kullanımı, basit grafik öğelerinin seçimi ve kolay anlaşılır mesajların kullanılması bu baskıların genel özellikleridir. Hazırlanan afişlerle amaçlanan, afişi okuyan olası müşterinin güvенеbileceği ve ona tanıdık gelen bir dünyada eğlenirken kendini iyi hissedebileceğine ikna olmasıdır. Afişler öncelikli olarak kişilere keyifli vakit geçirme garantisi veren bir markayı, popüler sosyalleşme mekanlarını pazarlamaktadır. İllüstrasyonlarda genellikle hazırlanmış gösterinin can alıcı sahnelerinden birini izleyiciye sunarak, olası

⁶³ Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, Paris, 1967, p. 3.

müşterilere tanınmış sanatçıların sergiledikleri gösteriye katılmaları durumunda izleyicilerin paralarının karşılığını alacakları anlatılmaya çalışılmıştır (Resim 20).⁶⁴



Resim 20: Jules Chéret, *Fête du Printemps*, Afiş, 1897, renkli taş baskı, 125x89 cm, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.⁶⁵

Yeni ve yeni olanın temsiline odaklanan 19. yüzyıl Parisi bir gösteri ve tüketim merkezi olarak kentlilere cinsellik ve avareliğin ön planda yaşandığı yeni alışkanlıklar sunmuştur. İkinci İmparatorluk döneminin yeniden yarattığı Paris hem sanatta hem de çağdaş olma arzusunda “il faut être de son temps”⁶⁶ anlayışını benimseyerek yol almıştır. Kuşkusuz bu süreç kendi görselliğini de yaratmakta gecikmemiştir. Empresyonist resim pratikleri yukarıda bahsi geçen dönemin yeni düşüncesini, halkın

⁶⁴ Geneviève Cornu, “L’Evolution des pôles de la communication: L’idée de publicité à travers l’histoire de l’affiche”, *Semiotica Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l’Association Internationale de Sémiotique*, Volume 63, Issue 3-4, Paris, 1987, p. 281.

⁶⁵ 17 Mart 1897’de Paris Opera binasında gerçekleşecek maskeli balo için hazırlanmış olan afiş.

⁶⁶ Fransızca’dan Türkçe’ye “Zamanının insanı olmalı” olarak çevrilebilir.

gittiği eğlence mekanlarını ve bunların aktörlerini banliyölerdeki doğa manzaralarını, kenti ve kentliyi konu alır.⁶⁷

1.2. Sosyal Sınıfların ve Sınırların Evrimi

Paris'te yaşanan toplumsal gelişmeler sosyal sınıflarla yakından ilişkili olmuş, işçi sınıfı ve kadınları toplumsal arenanın yeni aktörleri olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl, alt tabakanın ve kadınların daha görünür kılındığı bir dönem olarak algılansa da sanayinin gelişmesi ve burjuvazinin yükselmesine bağlı olarak gelişen ve değişen yaşam beraberinde karmaşa ve yeni sosyal sınırları getirmiştir.

Araştırmacı Adeline Daumard'ın Parislilerin 1847 yılındaki sosyo-ekonomik yapısını gösteren tablosu dört ana grup üzerine odaklanmış, tablonun en üst sırasını tüccarlar, bankerler, yöneticiler ve sanayicileri barındıran iş burjuvazisi, toprak sahipleri ve yüksek devlet yöneticileri işgal etmiştir.⁶⁸ Sözü edilen grup nüfusun yüzde 5'ini kapsamasına karşın devlet servetinin yüzde 75,8'ine, nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan ağır işçiler, işçiler ve nitelsiz işçiler ise servetin sadece yüzde 0,6'sına sahiptir. 19. yüzyılın ilk yarısının sosyo-ekonomik durumunu gösteren bu sayılar burjuvazi ve işçi sınıfı arasındaki servet eşitsizliğine işaret etmektedir.

1848 yılında Paris'te büyük ölçekli fabrikaların sayısı az olduğundan, sanayiye henüz küçük ölçekli atölyeler hakimdir. Buna karşılık hem atölye sahipleri hem de işçiler seri üretim teknikleri ve yeni açılan fabrikalara karşı kendini güçsüz hissetmiş, yeni sistemin yarattığı baskı karşısında zenginlere karşı büyük öfke duymuştur. 1848 Devrimi sonrası Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkan ayaklanma ve özgürlük hareketleri burjuvaların düzensizlik korkusunu tetiklemiştir. Toplumsal düzenin yıkılması korkusunun temelinde cumhuriyetçilerin, yarattıkları rejimi koruyamayıp imparatorluğu tek umut olarak kabullenmeleri, imparatorluğun ise düzeni ancak polis

⁶⁷ Frédéric Cousinié, *L'impressionnisme: du plein air au territoire*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, Rouen, 2013, p. 199.

⁶⁸ David Harvey, *a.g.e.*, s. 292.

baskısı ve sıkı bir denetimle elinde tutabilmesi yatmaktadır.⁶⁹ İşsizlik ve maddi sıkıntılarla mücadele eden işçi sınıfı tıpkı burjuvalar gibi kentteki düzensizliğin sorumlusunun devlet olduğuna inanmaktadır. Her iki sosyal sınıfın devlete karşı birleşerek mücadele edememesinin temelinde, kurguladıkları düzen kavramlarının farklı mülkiyet haklarını savunması yatmaktadır. Bu durum ortak düzen inşasında birlikte hareket etmelerini engellemiştir.

İkinci İmparatorluk döneminde yüksek burjuvazi, iş etkinliklerini bankacılık, ticaret ve limited şirketlere yöneltilmiş, yatırımlarını Paris gayrimenkul pazarında ve borsada değerlendirmeyi daha kazançlı bulan mülk sahibi sınıfı kendine çekmiştir. Aynı dönemde işçi sınıfının yapısında da emek süreci ve sanayi yapısındaki dönüşümleri temel alan yeni bir zemin oluşmuştur. Kurulan fabrikalardan ötürü el işlerinin vasıfsızlaştırılması, 1862 matbaacıların grevi ve 1869 ticaret işçilerinin grevi gibi protestolarla doğrulanmıştır.⁷⁰

Nüfusunun göçlerle artması sonucu yoksulluk sınırında ya da altında yaşayan işçi sınıfı mensubu bir milyon kişiyi doyurmak için çaba sarfeden İmparatorluk, 1867 yılında açları beslemek amacıyla aşevi ağları oluşturmaya başlamıştır. Norbert Goeneutte'ün *La soupe du matin*'i (*Sabah Çorbası*) yardım amaçlı dağıtılan yemekleri almak üzere sırada bekleyenleri gerçekçi bir şekilde ele almakta, dönemin izleyicisini konu hakkında duyarlı olmaya davet etmektedir (Resim 21).

⁶⁹ Napoléon Bonaparte'ın görevinden uzaklaştırılmasıyla başlayan Krallık rejimi, 1848 Devrimi'ne kadar sürmüştür. Devrim sonrası ilan edilen Cumhuriyet kısa sürede yerini III. Napoléon yönetimindeki İkinci İmparatorluk rejimine bırakmıştır.

⁷⁰ Alain Faure, **Les Premiers banlieusards: aux origines des banlieues de Paris, 1860-1940**, Creaphis Éditions, Paris, 1991, p. 84.



Resim 21: Norbert Goeneutte, *La soupe du matin*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 32x47 cm, Lüksemburg Sarayı, Paris.

İşçi sınıfı, sanayileşmenin hız kazanması sonucu iş imkanlarının azalması ve adaletsiz servet dağılımı nedeniyle burjuvaziye karşı öfke beslerken, burjuva sınıfı ise alt tabakanın, kendi varlığı için tehdit oluşturduğu fikrindeydi. Yerleşim alanlarının sınırları, ekonomik ve sosyal seviyeye göre belirlenmiş olsa da dış mekanlarda örneğin halka açık bulvar ve bahçelerde farklı sosyal ve ekonomik sınıfların birbirine karışması, kamusal alanın denetlenmesini zorlaştırmıştır. Şehrin düzenli polis kontrolünde olması, burjuvazinin tedirginliğini ve güven korkusunu bastırmakta yetersiz kalmıştır. Burjuvazinin yaşadığı kaygının temelinde yeni tüketim alışkanlıklarının bir gösteriye dönüşmesine bağlı olarak kamusal alanı paylaşan farklı sosyal sınıflar arasındaki ayrımın giderek daha belirginleşmesi yatmaktadır.⁷¹

Kentte burjuva ve işçi sınıfının yaşam alanları birbirinden ayrılmıştır. Maddi yetersizlikler ve burjuva sınıfının dışlama politikaları sonucu işçi sınıfı şehir merkezinden uzaklaşmış, bununla birlikte eğlenmek için merkezde bulunan kafeleri,

⁷¹ Jürgen Kocka, Youssef Cassis, *Les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle*, Belin Editions, Paris, 1997, p.11.

dans salonlarını, kabareleri ve içki salonlarını tercih etmiştir. Sayıları 1885'te 52.000'e ulaşan kafeler, işçilerin hayatında hem sosyal hem kurumsal hem de politik bir rol oynamıştır. Burjuvazinin kendini teşhir etme merakı ise şehir yaşamının kurallarının yeniden düzenlenmesi anlamına gelmiştir. Bulvarlara ek olarak tiyatrolar ve kafeler, burjuva hayatının zenginliğinin ve gösterişinin sergilendiği mekanlar halini almıştır.⁷²

19. yüzyılın ikinci yarısında Paris'in kuzey banliyö kesimi yoğun bir sanayileşmeye maruz kaldığından düzensiz denebilecek yeni bir kent manzarası ortaya çıkmıştır. Düzensiz sanayileşmenin sonucu kente eklemlenen banliyöler 1860'tan sonraki kent dokusuna yapılan müdahalelerle arrondissement⁷³ olarak adlandırılacak Paris'in merkezini çevreleyen bölgelere dönüşmüştür. 1853-1870 süresince Haussmann'ın başkanlığında sürdürülen Paris kentinin yenilenmesi projesinde, "farklı bölgelerin birbirleri ile uyum sağlayabilecekleri ayrıntılı genel bir plan" hedeflenmiştir.⁷⁴ Kent sakinleri, İkinci İmparatorluk ve sonrasında yerleşen hizmetler ve bu hizmetlerin izdüşümü olan belediye binalarıyla, Paris'i küçük ölçeklerde düşünmeye alışmıştır. Kentin bölümlere ayrılması, yönetime kolay bir denetim sistemi sunarken yaşayanların da yerel bağlılık hissetmesini sağlamıştır. Paris, Haussmann tarafından arrondissement'lara ayrılmadan önce de nüfusa, ekonomik düzeye, iç göçe ve göçmenlerin kökenine göre bölge ve kent köylerine bölünmüştü. Bunun sonucunda kentliler, sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerine göre farklı mekanlarda farklı yaşam tarzları inşa etmiştir.

Haussmann'ın kent planı sosyal sınıflar arasında mekana dayalı bir ayırım yaratma kaygısı taşımamasına karşın kentin bölgelere ayrılması sonucu değişen arazi ve mülk pazarı, farklı sosyal sınıfların belli bölgelerde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Kentin doğu bölümüne işçiler yerleşirken, burjuvalar kentin batısını kendilerine yaşam alanı

⁷² Eugène Lami; Alexandre Dumas; Théophile Gautier vd., **Paris et les Parisiens au XIXe siècle: mœurs, arts et monuments**, Morizot, Paris, 1856, pp. 155-207.

⁷³ Paris kenti ilk kez 1795'te 12 bölgeye daha sonra 1859'da idari olarak kent yönetimine bağlı 20 bölgeye ayrılmıştır.

⁷⁴ Georges Eugène Haussmann, **Mémoires du Baron Haussmann: Préfecture de la Seine**, tome 2, Victor-Havard, Paris, 1890, p. 34.

olarak tercih etmişlerdir. Arrondissement'lar arasında sosyal ve kültürler farklılıklar yaşanmasına karşın; örneğin zanaatkarların iş yerleri la Rive Gauche olarak adlandırılan nehrin sol yakasında ve Marais'de aristokrat konutlarıyla karışmıştır.⁷⁵

Alt tabakanın yaşadığı semtin şarap evi, işçi sınıfının buluşma noktası olarak bölge dayanışmasının oluşmasında kurum görevi görmüştür. Farklı iş kollarından gelen işçilerin ve ailelerinin toplandığı bu mekanlar, baskıcı çalışma temposu karşısında işçilerin tepkilerini ve düşüncelerini özgürce dile getirdikleri, bu nedenle burjuva düşünce yapısında toplumsal düzen için tehdit oluşturduğuna inanılan toplanma ve sosyalleşme mekanlarıdır.⁷⁶ Polisin giremediği, denetlenemeyen Belleville gibi banliyöler, hınçla dolu işçi sınıfının hakimiyetindedir. İşçi sınıfı sosyalleşmek amacıyla izinli olduğu pazar günlerini Belleville gibi banliyölerin dans salonlarında geçirmiş, kent merkezinde eğlenenlerin ise toplu halde şehre dönüşlerinin bir ayaklanmaya dönüşme ihtimali, yönetimde gerginlik yaratmıştır.⁷⁷

Yeni kent planının uygulanması için şehirde gerçekleştirilen yıkım ve yerinden etmeler hem şehrin silüetinde hem de toplumun hafızasında kayıp bir geçmiş yaratmaktaydı. Dönemin önde gelen aydınlarından fotoğrafçı Nadar⁷⁸ ülkesinde kendini yabancı gibi hissettiğini belirtse de⁷⁹ Parisliler yeni kentin sunduğu yaşam tarzına hızla uyum sağlamışlardır. Nüfusun artması, bu artışa paralel olarak sosyal hizmetlerin yetersiz kalması ve toplumsal denetim sistemlerinin zayıflamasının getirdiği memnuniyetsizlik, Parislilerin kentin iyileştirilmesinin oluşturduğu olumlu ve olumsuz sonuçları kabullenmelerini hızlandırmıştır. Haussmann'ın Paris'in yapısına ve karakterine yön veren renovasyon çalışmaları, Eugène Atget ve Charles Marville'in fotoğraflarıyla da belgelenmiştir. Atget ve Marville'in fotografik eserleri

⁷⁵ Henry-Melchior de Langle, **Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIXe siècle: Évolution de la sociabilité citadine**, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p. 20.

⁷⁶ Denis Poulot, **Le Sublime**, Librairie Internationale, Paris, 1870, p.151.

⁷⁷ 19. yüzyıl Parisi'nde kentleşme ve göç hakkında detaylı bilgi için bkz. Sandra Brée, "Urbanisation, immigration et fécondité en région parisienne au 19ème siècle", **Revue Quetelet/ quetelet Journal**, Vol. 2, no 1, avril 2014, pp. 7-37.

⁷⁸ Nadar takma ismini kullanan fotoğraf sanatçısının gerçek ismi Gaspard-Félix Tournachon'dur.

⁷⁹ Félix Nadar, **Sous l'incendie**, G. Charpentier, Paris, 1882, p.5.

kentin dönüşümüne tanıklık etmiş⁸⁰, modernliğiyle dünyaya ün salmasının önünü açmıştır (Resim 22 ve 23).⁸¹



Resim 22: Félix Nadar, *Place de l'Etoile*, 1868, fotoğraf,
Paris: 19. yüzyılın başkenti koleksiyonu, Brown Üniversitesi, Rhode Island.



Resim 23: Charles Marville, *Vue de la rue Champlain*, 1877, fotoğraf,
Carnavalet Müzesi.

⁸⁰ John Szarowski, *Atget, The Museum of Modern Art*, New York, 2004, p. 12.

⁸¹ Sarah Kennel, *Charles Marville: Photographer of Paris* (Metropolitan Museum, New York: Exhibition Catalogues), Chicago University Press, New York, 2013, p. 24.

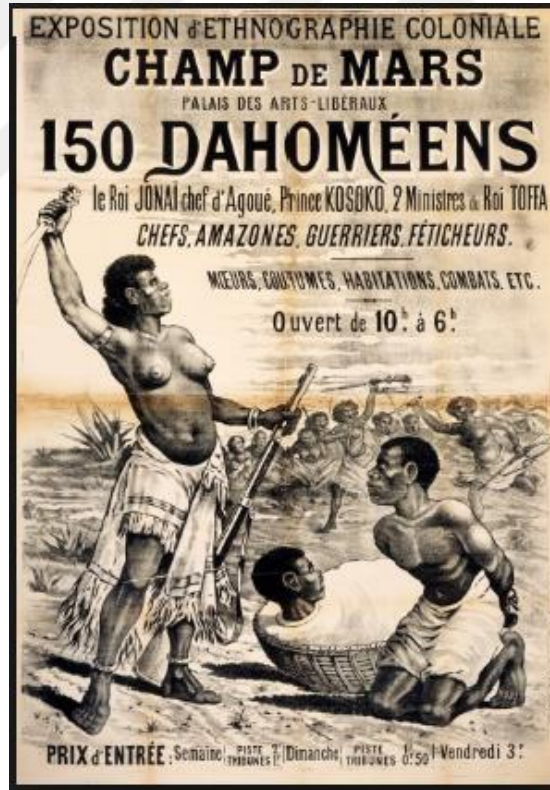


Resim 24: Eugène Atget, *Rue du Chevalier de la Barre*, Montmartre, 1890, fotoğraf, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.

1850’den 1870’e uzanan yirmi yıllık zaman diliminde demir yolu ağlarının gelişmesi, deniz yolculuğunun artması ve telgraf sisteminin ilerlemesi para, mal ve bilgi transferine düzen ve hız kazanmıştır. Para, mal ve bilgi dolaşımının hız kazanması kentleri yerel kısıtlamalardan kurtarıırken kişilerde mekan ve yer algısı değişime uğramıştır. Basın, yurt dışından telgraflarla gelen ekonomik ve kültürel haberlerden beslenirken insanlar yurt dışından getirilen ve hiç alışık olmadıkları egzotik meyve ve ürünlerle tanışmıştır.

Tanınmayan coğrafyalardan gelen objeler, fotoğraflar ve gezginler, kişilerin seyahat etmeden mekan ilişkilerindeki farklılığı kavramasını sağlamıştır. Yabancı ülkelerin sunduğu yenilikler toplumda kimi zaman önyargıyla karşılanıp kaygı yaratmış kimi zaman da kişilerin algısını genişletebilecek bir öteki ortaya koymuştur. Öteki kavramının dışlayıcı ve ırkçı politikalar üzerine inşa edilmesi, Fransa’nın sömürgeleştirdiği ülkelerde sert yıkımlara neden olmuş, sömürge ülkelerinin davranış

biçimleri ve yaşam tarzları Batı tarafından vahşi ve uygarlığa düşman olarak değerlendirilmiştir. İnançları ve yönetim biçimlerinin farklılığı Batılıların onları yurttaşlık anlayışından yoksun, herhangi bir rejime adapte olmaya elverişsiz ve uygarlığa düşman olarak tasvir etmelerine neden olmuştur. Avrupalıların zihninde oluşan bu tür kaygılara cevap vermek ya da kitlelerin merakını gidermek amacıyla kolonilerden getirilen yerli halklar egzotik hayvanlarla birlikte demir parmaklıklar ardında sergilenmiştir. Avrupa’da başta Almanya olmak üzere birçok ülkede popülerleşen zoolojik parklar, sömürge kültürünün yıkıcı tavrına işaret etmektedir. 1891 yılında Fransa’da zoolojik park için düzenlenen afiş “izleyicilerin arzuladığı vahşi” figürünün bir karikatürüdür. Ayakta duran zenci yere çömelmiş elleri bağlı olan diğer zencinin kafasını kesmeye hazırlanmaktadır. Bu iki figürün arasında ise kesik bir baş durmaktadır (Resim 25).⁸²



Resim 25: Émile Lévy, *Exhibition d'indigènes de Dahomey*, afiş, Champ de Mars, 1891, Paris.

⁸² Pascal Blanchard, “La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale: entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant”, *La Revue Hermès*, no 30, 2001, pp. 149-168.

Toplum belleğinde sınırlar sadece kıtalar arasında sömürülen devletlerle Fransa arasında çizilmemiştir. Muhaliflerinin yargısına göre Haussmann'ın kent planlaması şehir merkezi ve Belleville arasında, işçi sınıfını burjuva yaşam alanından uzaklaştıran toplumsal bölünmeyi tetikleyen bir sınır çizmektedir.⁸³ Burjuvazinin, işçi sınıfını uygarlık ve düzen karşısı sefil bir gruh olarak değerdendirmesi olası bir sınıf savaşının şiddet ve vahşet ile yürütüleceğinin belirtileridir. Kaldı ki hükümet, 1848⁸⁴ ve 1871'de⁸⁵ vahşi ve tehlikeli gördüğü devrimcileri vurma hakkına sahip olduğunu düşünmektedir.

Kırsal alan, Paris'in kaotik yaşam alışkınlıkları temel alındığında sakin ve geri kalmış fakat diğer yandan huzurlu ve güvenli bir mekandır. Burjuva çevreleri her ne kadar kırsal yaşamı hor görseler de 1848 ve 1871 olaylarında olduğu gibi kendilerini tehdit altında hissettiklerinde taşraya kaçmayı tercih etmişlerdir. Kırsal alana yaklaşım İkinci İmparatorluk döneminde ters yönde gelişme göstermiştir. Hor görülen kırsal alan, doğanın tüketilebilir bir meta olarak algılanması ile alt sınıflar için de erişilebilir bir mekan haline gelmiştir.⁸⁶

İkinci İmparatorluk döneminde dışa dönük, kamusal ve kolektif bir yaşam tarzı benimseyen burjuvazi için dışarıdaki yaşamın içerideki yaşama dönüştüğünü belirtmek gerekir. Sokaklara taşan kafeleri, aydınlatılmış bulvarı ve gösterişli vitrinleri ile Paris, halkını sokağa çağırarak kamusal alan ile özel yaşam alanı arasındaki dengeleri sarsmıştır. Ulaşım ve aydınlatmaya dair yenilikler Parislilerin kenti yeni bir mekan algısıyla izlemelerini ve keşfetmelerini sağlamış, bununla birlikte kent merkezinden Paris'in sınırlarına itilen çalışan yoksul sınıf, yüksek burjuvazinin konfor

⁸³ Énna Adol'fovna Želubovskaja, **La chute du Second Empire et la naissance de la Troisième République en France**, Éditions en langues étrangères, Paris, 1959, p. 71.

⁸⁴ 1830'dan sonra 19. yüzyılda Paris'te gerçekleşen ikinci devrimdir. Temmuz Monarşisi'nin çöküşü ile İkinci Cumhuriyet'in kurulmasına sebebiyet vermiş bir halk hareketidir.

⁸⁵ 1871'in bahar aylarında iki ay süreyle iktidarda kalan Paris Komünü dönemi ve o dönemde yaşanan ölümler kastedilmektedir.

⁸⁶ Nicholas Green, **The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France**, Manchester University Press, U.K., 1990, p. 139.

düşkün lüks yaşam alanını geniş bir kordonla kuşatmıştır. Bu durumun, dönemin Paris kentini, daha basit bir ifadeyle iki kent ve iki sınıfa bölmüş olduğu söylenebilir.⁸⁷

1.3. Kadının Değişen Rolü

19. yüzyılda Paris'te, kadının bir kurum ya da erkeğin desteği olmadan birey olarak toplumda tutunması zordur fakat imkansız değildir. Babanın, kocanın, akrabanın, aşığın ya da satıcısının koruması altındaki kadına, suiistimale açık ve kısıtlayıcı bir yaşam tarzı dikte edilmiş, burjuva ahlak değerlerine göre asi ve bağımsız kadın fahişelikle ilişkilendirilip toplumun değerlerini çürütmekle suçlandığı için ekonomik ve sosyal güvence adına evlenmeye teşvik edilmiştir. Burjuva evliliklerinin çıkara dayalı ticari bir eğilimi olmasına karşın işçi sınıfında ilişkilerin karşılıklı dayanışma üzerine kurulu olduğu gözlemlenmektedir. İşçi sınıfı kadınları, ev işleri ve çocuk bakımıyla ilgilenmelerinin dışında eve ek gelir getirmek amacıyla temel ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak ücretler karşılığında atölyelerde, evlerde, çamaşırhanelerde ya da işportacı olarak sokaklarda çalışmıştır. Sergilenmesi uygun olmayacağı düşüncesiyle uzun süre Salon'a⁸⁸ kabul edilmeyen iş ve işçi konulu resimler 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Salon'da yer bulmuştur. Tıpkı Edmond Tapissier'nin *La dentellière* (*Dantelci*) adlı resminde gözlemlendiği gibi sanatçılar, kadın işçi figürünü sessiz ve yalnız, genellikle evindeyken, zamansız ortamlarda betimlemeyi tercih etmişlerdir (Resim 26).

⁸⁷ Louis Réau, *L'Oeuvre du Baron Haussmann: préfet de la Seine (1853-1870)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, p.130.

⁸⁸ 17. yüzyıldan başlayarak Fransa'da resim ve güzel sanatlar alanında duayen kabul edilen Ecole des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Akademisi) etkisi ve Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi) kontrolü altında düzenlenen yıllık güzel sanatlar sergilerine Salon adı verilmiştir. 1881 yılından itibaren Salon etkinliği Société des Artistes Français (Fransız Sanatçılar Birliği) tarafından düzenlenmeye başlamıştır. Etkinlikten Salon, Salon de Paris gibi farklı şekillerde söz edilebilmektedir. Tez metninde Salon olarak kullanılacaktır.



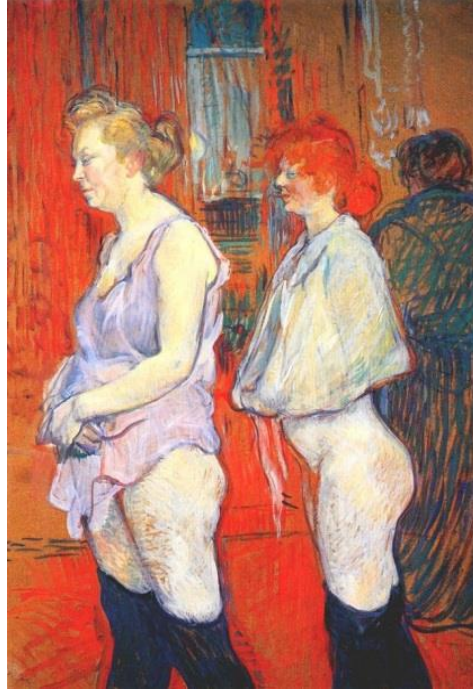
Resim 26: Edmond Tapissier, *La Dentellière*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 214,5x161 cm, Chateau de Nemours Müzesi, Nemours.

Tekstil sektöründe ısmarlama dikimin yerini hazır giyimin almasına ve kadınların hakim oldukları bu sektörden uzaklaşmalarına karşın iyi bir kadın terzi, dikişçi ya da ciltçi, ender de olsa ekonomik bağımsızlığını kazanıp kendi küçük işletmesini kurabilmiştir. Eğitimli kadınlar kazancı kısmen daha iyi olan okul öğretmenliği ve dadılık gibi meslekleri tercih ederken, eğitimsiz kadınların gözde mesleği, yeterli yiyecek, barınma ve daha az yorucu çalışma koşulları sunduğu için diğer işlere kıyasla daha çekici gözüken hizmetçilik olmuştur. Hizmetçilik mesleğinin barınma ve beslenme gibi çalışanlara sunduğu avantajlara ek olarak sadık hizmetkarların yaşlılıklarında emekli maaşı alma ya da mirastan pay alma gibi haklarının olması da bu mesleği popüler bir hale getirmiştir. İşverenlerin çalışanlara kötü muamele etmesi ve yaşam tarzlarını denetlemesine ek olarak sıklıkla karşılaşılan bir diğer sorun ise işverenin evdeki hizmetçilerden cinsel isteklerde bulunması olmuştur.⁸⁹ Bu gibi durumlarda gerçekleşen gebeliklerde, çalışan kadın işten çıkartılmış; iş bulma sıkıntısı

⁸⁹ Christiane Dufrancatel, Michelle Perrot, **Mouvement social, Travaux de femmes dans la France du XIXe siècle**, Editions ouvrières, Paris, 1978, p. 159.

yaşadığında da fahişeliğe yönelmiştir. Fahişelerin çoğu düşmüş hizmetçilerdir ve gayrimeşru doğumların büyük bölümü de bu kesime aittir.

1850'lerin Parisi'nde bekar bir kadının tek başına yaşamını devam ettirebilmesi için fahişelik yaparak ek gelir sağlaması ya da gayriresmi bir ilişkiye sahip olması sıradan bir durumdur. Denetime bağlı genelevlerde hayat kadınlarının etkinlikleri ve sağlık durumları görevliler tarafından denetlenmektedir, diğer yandan sokaklarda denetimsiz kendi hesabına çalışan hayat kadınlarının nüfusu oldukça yüksektir. Bu durum beraberinde zührevi hastalıkları da getirmiştir. Toulouse-Lautrec'in *La visite médicale* (*Doktor Ziyareti*) tablosunda giderek yaygınlaşan frengi hastalığının önüne geçmek amacıyla devletin 1802 yılından itibaren fahişelerin düzenli sağlık kontrolünden geçmesini zorunlu hale getirmesi konu alınmıştır (Resim 27). 19. yüzyıl boyunca olumsuz bir anlam taşımayan fahişelik günlük yaşamın bir parçası olarak görülmekte ancak fahişelerin hukuki hakları bulunmamaktadır.⁹⁰



Resim 27: Henri de Toulouse-Lautrec, *La visite médicale*, 1894, karton üzerine yağlı boya, 82x59,5 cm, Ulusal Resim Galerisi, Washington DC.

⁹⁰ Sylvie Thomas-Buchet, *a.g.e.*, p. 81.

19. yüzyıl Parisi'nde ekonomik açıdan bağımlı olan kadının servet sahibi bir erkekle resmi ya da gayriresmi bir ilişki içinde olması ona güvenli ve konforlu bir yaşam sunmaktadır. Paul Minck bu durumu, “Yaşayacak kadar para sahibi olmak için kadınlar bir aşık bulur ve alay ederek bunu itiraf ederler.” sözüyle özetlemektedir.⁹¹ *Courtisanelar*⁹² ise krallar ve prensler gibi yüksek sosyal sınıflara hitap eden fahişeler olarak anılmıştır. Sevgililerini kendilerine bağlamayı görev edinen kibar fahişelerin lüks bir yaşam ve pahalı hediyeler gibi beklentileri sevgili ya da sevgilileri tarafından karşılanmıştır. Yüksek sosyal sınıf mensubu aileler, genç yaştaki oğullarını kibar fahişelere erkekliklerini kanıtlamaları için götürmüş, bahsi geçen kişilerin sevgilisi olarak görülmeyi elde edilmiş bir zafer olarak kabul etmiştir. Toplumun karanlık yüzü olarak kabul gören suç ve fahişelik dünyasını gözler önüne seren Balzac'ın *Splendeurs et misères des courtisanes*⁹³ (*Kibar Fahişelerin İhtişam ve Sefaleti*) adlı eseri kibar fahişelerin yaşam tarzını bütün incelikleriyle ele almaktadır.

Fransız İhtilali'nin etkisiyle daha 1791'de Olympe de Gouges'un⁹⁴ *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*'inin (*Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*) yayınlamasıyla feminist hareket cinsiyetler arası eşitlik üstünde durmuş ancak kadınların ekonomik olarak özgürleşmesinin önündeki engelleri kaldıramamıştır. Kadınlar hayatlarını devam ettirebilmek için zor çalışma koşulları altında çoğu kez erkeklere kıyasla daha düşük ücretler almış, bu koşullar kadınların hayatlarını devam ettirebilmeleri için onları farklı para kazanma yolları bulmaya itmiştir. Kibar fahişelerin durumu diğer kadınlardan farklıdır. Sahip oldukları hem sosyal hem de ekonomik özgürlük, toplumun diğer sosyal tabakalarındaki kadınların sahip olamayacağı niteliktedir.

⁹¹ Paule Minck, **Communarde et Féministe 1839-1901**, Ed. Alain Dalotel, Syros, Paris, 2002, p. 134.

⁹² Yüksek sosyete mensubu kişilerle görüşen hayat kadınları Fransızca *courtisane* olarak adlandırılmaktadır. Bu kelime Türkçeye kibar fahişeler olarak çevrilebilir.

⁹³ Balzac'ın 1838-1847 yılları arasında yayınlanan eseri, ***Illusions perdues*** (*Kayıp hayaller*) kitabının devamı niteliğindedir ve ***La comédie humaine*** (*İnsanlık Komedyası*) eserinin bir parçasıdır.

⁹⁴ Olympe de Gouges (1748- 1793) feminizm odaklı yazılarıyla ünlenmiş Fransız kadın filozof, yazar.

Belle Époque dönemi kibar fahişeleri Antik Yunan'dakilerden farklı olarak yüksek sosyeteyle iletişim halinde olmak için iyi eğitilmiş ve rafine olmak zorunda değildir. Güzellikleri, tanınmış sevgililerinin kendilerine katmış olduğu ün ve fotoğraflarının uluslararası piyasada dolaşması onların yüksek sosyete mensuplarına -ya da yüksek sosyete mensuplarının onlara- kolaylıkla ulaşmasını sağlamıştır.⁹⁵

İkinci İmparatorluk'tan beri portre fotoğrafçılığı orta sınıfın kendi varlığını ifade etme arzusuna bağlı olarak fotoğraf atölyelerinde baş göstermeye başlamıştır. Fotoğraf, uluslararası üne kavuşma arzusundakiler için bir reklam aracına dönüşmüş, ataerkil yapıya ve kadın düşmanlığına karşın Belle Époque'ta takıntıya dönüşen kadın figürünün kültleşmesini sağlamıştır. La Goulue takma isimli kankan⁹⁶ dansçısı Louise Weber, fotoğrafçı Louis-Victor Paul Bacard'a alkol ve tütün kullanımına ek olarak cinselliğin vurgulandığı, merkezine kendisini yerleştirdiği bir fotoğraf serisi çekirmiştir (Resim 28). Moulin Rouge kabaresindeki performansıyla kariyerinin zirvesinde olan sanatçı ilerleyen yıllarda unutulmuş olmasına karşın çektiği fotoğraflar 20. yüzyıl kartpostallarını süslemiş ve şöhretinin devam etmesini sağlamıştır.⁹⁷

⁹⁵ Louis Bergeron, **La révolution des aiguilles**, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, 1996, p. 136.

⁹⁶ 19. yüzyıl başlarında kabarelerde kadın dansçılar tarafından sergilenen ve erotik bulunduğu için dönemin ahlakçıları tarafından sert bir şekilde eleştirilen dans türü.

⁹⁷ Didier Nourrisson, "Femmes et frissons de plaisir à la Belle Époque", **Histoire par l'image**, (Çevrimiçi) <http://www.histoire-image.org/etudes/femmes-frissons-plaisir-belle-epoque>, 3 Eylül 2016.



Resim 28: Louis-Victor Paul Bacard, *La Goulue- Louise Weber*, 1885, fotoğraf, Orsay Müzesi, Paris.

Büyük rekabetlere karşın kibar fahişeler bir burjuva erkeğinin metresi olmayı başarıp Paris'in renkli sosyal hayatına karışma hakkına sahip olmuş, tiyatro ve operalarda boy gösterebilmiştir. Burjuva erkekleri için metrese sahip olmak, kibar bir fahişeyle vakit geçirmek zenginlik göstergesidir. Görme ve görülme üzerine kurgulanan burjuva yaşam tarzı için kafelerde otururken tiyatro ve operada ya da bulvar üzerinde gezinirken metresin sergilenmesi sıradan bir durumdur. Ekonomik olarak burjuvaziyle boy ölçüşemeyecek durumdaki genç öğrenciler için onları para ya da hediyeler karşılığında mutlu edebilecek *grisette*⁹⁸ ve *loretteler*⁹⁹ bulunmaktadır (Resim 29). Taşradan gelen öğrencilerin kendilerine bakılması karşılığında ücret verdikleri kadınlar *grisette* adıyla anılacak yeni bir meslek grubu oluşturmuşlardır. *Grisetteler* yerlerini yemek, hediye, eğlence ya da para gibi kısa vadeli çekicilikler için erkeklerle vakit geçiren *lorettelere* bırakmışlardır.¹⁰⁰ Desinatör Gavarni satın alınabilir ve tüketilebilir bir cinselliğin temsili olan *lorettelerin* çizimlerini yapmış, bunlar 1841-43 arası *Le Charivari* isimli dergide yayınlanmıştır. Gavarni betimlediği *lorettelere* bir

⁹⁸ *Grisette*, Fransızca işçi sınıfından “çapkın” ya da “şuh kadın” anlamına gelmektedir. *Grisette* ve *Lorette* meslekleri ressam Paul Gavarni'nin en sevdiği konulardır.

⁹⁹ *Loretteler* genelde Paris'te bulunan Notre-Dame-de-Lorette semtinde yaşadıkları için bu ismi almışlardır.

¹⁰⁰ Bayle St. John, **Purple Tints of Paris: character and manners in the New Empire**, Chapman and Hall, Londra, 1854, tome 1, pp. 233-308.

anne ya da potansiyel bir aktris rolü yüklememiştir. Onları alkol, tütün kullanımı ve cinselliğe dair aşırılıklardan hoşlanan kışkırtıcı kadınlar olarak yansıtmıştır.



Resim 29: Paul Gavarni, *Les Lorettes No. 5*, *Le Charivari*'de yayınlanmış litografi, 2 Ekim 1841.

Kamusal alanda varlık göstermenin burjuva kadını için tehlike oluşturduğu düşüncesi burjuva kadınlarının kamusal alana mesafeli durmalarını öngörse de yeni gelişen tüketim alışkanlıkları kadınları kamusal alanda kendilerini ve sahip olduklarını teşhir etmeye itmiştir. Burjuva kadını kamusal alanda metalaşırken ev yaşamında da güçlenen, evin işleyişini kontrol eden bir değer olmuştur. Aristokrat kadınlardan farklı olarak burjuva kadını, evin patronu ve idarecisi durumunda hizmetlileri yönetip evin hesaplarını tutmuş ve böylelikle kadının rolünü kökten değiştirmiştir. Berthe Morisot ve Mary Cassatt gibi empresyonist kadın ressamlar konu olarak kendilerine yukarıda bahsi geçen huzurlu burjuva yaşantısı içinde kadının üstlendiği rolleri seçmişlerdir (Resim 30).¹⁰¹ 19. yüzyılda Paris, kadınların yeni bulvarlar üzerinde büyük bir

¹⁰¹ Jean-Jacques Lévêque, *Les années impressionnistes: 1870-1889*, ACR Edition, Courbevoie, 1990, p. 94.

gösterişle giysilerini sergiledikleri, opera ve balelerde boy gösterip kafelerde keyifli vakit geçirdikleri renkli ve gösterişli bir yaşama ek olarak işçi sınıfının ağır koşullarda çalışıp açlık sınırında yaşadığı, bariyerler altında bir kent de sunmaktadır.



Resim 30: Mary Cassatt, *Le thé*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 64,77x92,07 cm, Boston Güzel sanatlar Müzesi, Boston.

Fransız işçi sınıfı kadınları, yüzyıl süresince gerçekleşen toplumsal ayaklanma ve protestolarda ön planda kalarak sanatçı ve yazarlarda ilham alınan güçlü kadın imgesini yaratmışlardır. Amazonlarla kıyaslanan boyun eğmez ve dizginlenemez kadın¹⁰² burjuvaziyi korkutmuş, özgürlük ve cumhuriyet arasındaki ilişki kadın betimlemelerinde yeni bir ikonografinin oluşmasını sağlamıştır.¹⁰³ 1848 Devrimi sonrası, İkinci Cumhuriyet dönemi süresince cumhuriyetçiler kadın imgesini ehlileştirme çabasıdayken işçiler devrimci kadın imgesini yüceltmişlerdir.¹⁰⁴

¹⁰² Alain Corbin, Jean Marie Mayeur, **La barricade**, Publications de la Sorbonne, Paris, 1997, p. 388.

¹⁰³ Maurice Agulhon, **Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880**, Cambridge University Press, Londra, New York, 1981, p. 99.

¹⁰⁴ Delacroix'nın 1830 tarihli *La liberté guidant le peuple* (*Halka Önderlik Eden Özgürlük*) tablosu bahsi geçen kadın ve özgürlük ikonografisini ele alan bir tablodur.

Hem radikal cumhuriyetçiler hem de sosyalistler, sosyal sınıflar arasındaki sınırların korunması amacıyla burjuva kadınının ev içerisinde denetim altında tutulması gerektiği inancındadırlar. Kadın ve erkeğin hukuki, politik ve sosyal bağlamda birbirinden keskin çizgilerle ayrılan rolleri ve yaşam alanları bulunmaktadır. Empresyonist ressamlar, yaşam alanı çoğu kez sahibesi olduğu ev ile sınırlı kalan burjuva kadınını günlük rutinlerinde betimlemeyi tercih etmişlerdir. Cassatt ve Eva Gonzalès ile birlikte az sayıdaki kadın empresyonist sanatçının öncüsü sayılan Morisot aydınlık resimlerinde burjuva aile yaşantısını ve kadının üstlendiği rolleri betimlemeyi seçmiştir (Resim 31).¹⁰⁵



Resim 31: Berthe Morisot, *Le berceau*, 1872, tuval üzerine yağlı boya, 56x46 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Kadınların büyük çoğunluğunun onlara biçilmiş olan role itiraz etmemesi, bağımsız feminist politikaların kalıplaşmış geleneksel görüşleri kırmada yetersiz kalmasının nedenlerinden biri olmuştur. İngiltere’de çok tartışılan kadınların oy verme hakkı da

¹⁰⁵ Denise Brahimi, *La peinture au féminin: Berthe Morisot et Mary Cassatt*, Jean-Paul Rocher, Paris, 2000, p. 167.

muhalif kadınların önemsenmemesi ve feminist politikaların zayıf kalması nedeniyle bu dönemde gerçekleştirilememiştir. Kadın hakları üzerinde örgütlü bir çalışmanın başlaması İkinci İmparatorluk'un sonlarını bulmuş, Louise Michel¹⁰⁶, Paule Minck¹⁰⁷, André Leo¹⁰⁸ ve Elizabeth Dmitrieff¹⁰⁹ kadın hakları üzerinde konuşmaya ve Union des femmes (Kadınlar Birliği) gibi Komün'de etkili rol üstlenen grupları örgütlemeye başlamışlardır.¹¹⁰

İşçi sınıfı, erkeğin evi geçindiren kişi olmasından ötürü otoritesinin korunması amacıyla kadınlardan daha yüksek maaş alması gerektiği düşüncesindedir. Bu nedenle kadınların çalışma ortamında bulunmalarının yarattığı rekabet düşmanlıkla karşılanmıştır. Kadınların aldığı maaşların erkeklere kıyasla az tutulması sorunu ve kadınların atölyelerden çekilmelerinin gerekliliği 1862 matbaacı grevinde şiddetli tartışmalara yol açmıştır. Erkeklerin aldığı maaşın üçte birini kazanan kadın işçilerin grevi kırmalarından çekinen erkek işçiler hem ücretlerini arttırmak hem de kadınları yasal yollarla atölyelere sokmamak için İmparator'dan talepte bulunmuşlardır.

19. yüzyılda kadın imgesinin sanatçılar tarafından, burjuva aile yaşamı içerisinde sakin huzurlu ve yaşadığı ortamla uyumlu bir hanımefendi olarak ya da bunun tam karşısında zor şartlar altında çalışan ve burjuvalardan farklı bir imaj çizen güçlü kadın olarak ele alındığını gözlemlemek mümkündür. Kadının bu yüzyıl içerisinde sanatçı olarak da bir dönüşüm geçirdiğinin altını çizmek yerinde olacaktır. Sanat tarihinde 19. yüzyıla kadar erkek sanatçılara kıyasla kadın sanatçıların aktif bir rol üstlendiklerini söylenemez. 19. yüzyıla gelindiğinde de kadınların sanatçı olması konusuna olumsuz yaklaşan pekçok sanatçı, yazar ve düşünür bulunmaktadır.¹¹¹ Gustave Moreau kadın

¹⁰⁶ Louise Michel, (1830-1905), Komün'de etkin rol oynamış, feminist eğitimci.

¹⁰⁷ Paule Minck, (1839-1901), feminizm destekçisi kadın gazeteci.

¹⁰⁸ André Leo (1824-1900), feminist gazeteci, romancı.

¹⁰⁹ Elizabeth Dmitrieff (1851-1910), Komün'de etkin rol oynamış feminist, Rus militan.

¹¹⁰ Paris Komünü hakkında detaylı bilgi için bkz, Jacques Zwiern, **La Commune de Paris aujourd'hui**, Editions de l'Atelier, Paris, 1999.

¹¹¹ Adrien Goetz, Michaël Vottero, Louis-Antoine Prat, Bernard Grassin-Champernaud, Jérôme Merceron, **Femmes peintres et salons au temps de Proust: De Madeleine Lemaire à Berthe Morisot**, Hazan, Paris, 2010, p. 17.

sanatçıların sanat piyasasında boy göstermeye başlamış olmasından ötürü duyduğu endişeyi, “Kadının sanat camiasına davetsiz girişi çaresi olmayan bir felakettir.”¹¹² diyerek dile getirmiştir. Moreau ile benzer görüşlere sahip olan Octave Uzanne, “Dahi kadın yoktur, varsa o erkektir.”¹¹³ sözleri ile kadının yaratıcı gücü hakkındaki olumsuz görüşlerini belirtmiştir. Sanat piyasasında kendilerini kabul ettirmeye dair yaşadıkları sıkıntılara ek olarak kadın sanatçıların Ecole des Beaux-Arts’da tam ve erkeklerin eğitimine benzer bir eğitim alması da ancak 1900’lerde gerçekleşmiştir. Rosa Bonheur, Morisot, Cassatt ve Louise Catherine Breslau gibi kadın sanatçılar 19. yüzyıl sanat piyasasında isimlerini duyurmayı başarmış ve mesleklerinden gelir sağlamış sanatçılar olarak dönemlerinde tanınmışlardır. Hayvan çizimleri konusunda uzmanlaşmış olan Bonheur, erkeklerden oluşan bir gruba, Empresyonistlere katılmış Morisot, Degas’nın gözetimindeki Amerikalı ressam Cassatt ve kadın sanatçılar için ressamlığı bir meslek haline dönüştüren Louise Breslau 19. yüzyıl resim tarihinde kadının görünür hale gelmesini sağlamıştır. Üzerinde durulması gereken bir diğer kadın sanatçı, Manet’nin *Olympia* tablosu için modellik yapmış olan ve Salon sergilerinde tabloları sergilenen Victorine Meurent’dir. Şövalenin her iki tarafında da çalışmış bir diğer model-ressam Suzanne Valadon, Renoir ve Toulouse-Lutrec için modellik yapmıştır.

Burjuvanın üzerinde egemenlik kurduğu kadınların, eşzamanlı olarak özgürlüğün ifadesi olması toplumda erkeklerin kadını görme biçimlerini etkilemiştir. Kadının değişen imgesinin toplum üzerindeki etkisi, Manet’nin *Olympia* (Resim 32) ve *Déjeuner sur l’herbe*’deki (*Kırda Öğle Yemeği*) kadın figürlerinin fazlasıyla özgür, cesur ve sıradan hayat kadınları gibi gösterilmelerine burjuvazinin duyduğu öfkede gözlemlenebilmektedir.¹¹⁴ 19. yüzyılın ikinci yarısında kadınların toplumdaki yeri üzerine düşünceler üretilmesi kadınların zeka, güç, ahlaki ve toplumsal değer yargıları

¹¹² Jacques Houriez, **Litérales: mythe et littérature: actes du séminaire de la formation doctorale de lettres, humanités, civilisations de l’Université de Besançon**, Presses Univ. Franche-Comté, Paris, 1997, p. 97.

¹¹³ Marcia Tucker, **Féminisme, art, et histoire de l’art**, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1994, p. 65.

¹¹⁴ Laurent Wolf, **Vie et mort du tableau: 1273-1973**, Klincksieck, Paris, 2004, p. 66.

açısından erkeğe eş değerde görüldüğü anlamına gelmemektedir. Kadınların erkeklerden üstün sayılabildikleri konular ise bir eş ve anne olarak sahip olduğu sevgi ve bağlılıktan daha fazlası değildir. Kadınların çalışması ise bir başka tartışma konusudur. Aile ortamının korunması ve çocukların yetiştirilmesi erkek hakimiyetindeki kadına atfedilen bir roldür. Buna karşılık sanayinin kadının emek gücüne olan ihtiyacı, kadının fuhuşa yönelmeden ücretli iş sahibi olmasını sağlamaya başlamıştır. Kadınların aile içerisinde çocukların eğitime katkı sağlamasının ve saygın bir iş bulmasının yolu devletin sağlayacağı ücretsiz eğitim sisteminden geçmiştir. Yüzyıl sonunda gerçekleştirilen eğitim reformları kadınların ücretsiz eğitim almalarının yolunu açmış, feministlerin ve işçi sınıfının da takdirini kazanmıştır.¹¹⁵



Resim 32: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130,5x190 cm, Orsay Müzesi, Paris.

¹¹⁵ Bernard Bodinier, Martine Gest, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Paul Pasteur, **Genre et éducation: former, se former et être formée au féminin**, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Rouen, 2009, p. 181.

1.4. Basın

19. yüzyılda Fransa’da basın hızlı bir gelişim ve çeşitlenme göstererek halkın düşünceleri üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuş ve bu nedenle devletin uyguladığı sert sansür politikalarına maruz kalmıştır. Oysa 19 Mayıs 1789’da yayınlanan *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen de 1789*’un (1789 İnsan ve Vatandaşlık Hakları Bildirisi) 11. maddesi düşünce ve fikirlerin özgürce yayılmasının bir hak olduğunun ve her vatandaşın yasaların belirlediği kurallar doğrultusunda özgürce konuşma, yazma ve yazılanları basma hakkı olduğunun altını çizmektedir. İlk kez bu bildiride ele alınan basın özgürlüğü konusu 19. yüzyılda basının endüstrileşmesi, gazetecilik mesleğinin ve basın ajanslarının ortaya çıkmasına bağlı olarak sıklıkla tartışılan bir konu haline gelmiştir. İkinci Cumhuriyet’in 1848’de ilanıyla basına tanınan özgürlüğün artması, yayınlanan gazetelerin sayısında ciddi bir artışa neden olmuştur. Bu dönemden kısa bir süre sonra basın, 1860’da rotatif baskının icadı gibi teknik ilerlemelerin sağladığı destek ve basın özgürlüğü yasasının 29 Temmuz 1881’de tekrar kabulüyle önemli bir atılım yapmıştır. Devletin yarattığı siyasi baskı, politik söylemin sansüre uğramasına neden olurken gazeteciler ve yazarlar düşüncelerini dile getirmek ve okurlara ulaşabilmek için örtük ifade, ima, iğneleme, mecazlı kullanım gibi söz oyunlarından faydalanmakta; gazete ve dergilerin editörleri ise devletin uyguladığı sansür politikalarıyla mücadele ederken bir yandan da patlama yapan gazete ve dergi sayısında tirajlarını yüksek tutarak ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Siyasi taşlama ve politik eleştiri için ideal araçlar olan çizim ve karikatürler güçlü siyasi fikirleri sansür yasalarına takılmadan topluma sunmakta ve iktidarı eleştirmek için başarılı bir araç olarak kullanılarak halkın gazetenin sadık okurlarına dönüşmesini sağlamaktadır.¹¹⁶ Ancak bahsi geçen bu durum 15 Aralık 1831 tarihli *La Caricature* dergisinde yayınlanan Daumier’nin Kral Louis-Philippe’i temsil eden *Gargantua* karikatürü için geçerli olmamıştır (Resim 33). X. Charles’dan sonra tahta geçen kral beklenen iyileştirmeleri gerçekleştirememiş, halk ayaklanmalarından

¹¹⁶ Philippe Jones, “La Liberté de la Caricature en France au XIXe Siècle”, *Synthèses*, no 165, Février, 1960, p. 226.

çekinmesine karşın burjuva çıkarlarına sahip çıkan bir politika benimsemiştir. Armut formundaki kafası ve abartılı göbeğiyle tahtında halkın sunduğu altınları yerken betimlenen kral, küçük düşürüldüğü gerekçesi ile Daumier'nin altı ay hapis cezasına çarptırılmasını talep etmiştir.¹¹⁷ Ne yazık ki Daumier, sansürle mücadeleyle geçen bir yüzyılın özgür basının zaferiyle son bulmasına işaret eden 1881 Basın Yasası'nın kabulünü göremeden vefat etmiştir.



Resim 33: Honoré Daumier, *Gargantua*, La Caricature, 15 Aralık 1831, Paris.

Daha fazla okuyucuya ulaşmanın önündeki temel engellerden biri de gazete basım tekniğinin yavaş ve masraflı olmasıdır. 1823'te İngiltere'den getirilen ucuz ve hızlı baskıyı sağlayan mekanik baskı aletleri seri basım yapılmasını, daha ucuza daha çok gazete ve dergi basılmasını sağlamıştır. Bu dönemde, baskı tekniklerinin hızla ilerleme kaydetmesi basılan dergi ve gazete sayılarının artmasını sağladığı gibi yazılı basının

¹¹⁷ Robert Fohr, *Daumier sculpteur et peintre*, A. Biro, Paris, 1999, p. 135.

geniş bir okur kitlesine ulaşmasına da olanak vermiştir. Hem baskıda kullanılan mürekkep hem de baskı makinelerinin geliştirilmesi amacıyla yapılan çalışmalar sonucu yüzyıl başında saatte 300 sayfa basılabilirken bu sayı yüzyıl sonunda 50.000'lere ulaşmıştır.¹¹⁸ Kağıt konusunda da baskıcılar daha uygun fiyatlı ve yüksek kalitedeki, ağaçtan üretilen kağıtlara yönelmişlerdir. Gelişen baskı tekniklerine bağlı olarak gazete fiyatlarının düşmesi ve aynı dönemde ilkokullardaki eğitim sisteminde yapılan değişiklikler, özellikle büyük şehirlerde okuryazar sayısının artmasını sağlamış, bu bağlamda okur ve okunacak metin sayısı neredeyse birbirine paralel bir artış göstermiştir. Basındaki özgürleşme ve basın çalışanlarının haklarının korunması, bireylerin basını bir yatırım olarak görmesine neden olmuştur.

Hugo'nun başında olduğu, ateşli hükümet karşıtı *Le Rappel* gibi etkili gazeteler kadar içerik olarak farklı, eğitim, aşk maceraları ve gezi gibi konuları içeren ucuz, tabloid gazeteler de yüksek sayıda okuyucu kitlelerini kendilerine çekmiştir. 1830'lardan sonra, zenginleşmekte olan burjuvaziye hitap eden moda, edebiyat ve karikatür konulu dergiler yayınlanmış; bütün zevklere, sosyal ve politik eğilimlere hitap edecek dikkate değer bir yazılı basın çeşitliliği yaratılmıştır. Bahsi geçen dergiler sadece haber niteliği taşımamış, spor ve moda gibi kendi alanında uzmanlaşmış yayınları okuyuculara sunmuştur. Gazetelere kıyasla daha yoğun bir içeriğe sahip olan ve daha seyrek yayınlanan *La Revue des Deux Mondes* ve *La Revue de Paris* gibi örnekler dönemin artan sanat, bilim ve edebiyat ilgisini karşılayan makalelere yer verirken gazete ve dergiler için kadınların ilgisini çekebilecek *La Femme (Kadın)*, *Femina*, sporseverler için *La Pédale (Pedal)*, *Match (Maç)*, çocuklar için de *La Semaine des enfants (Çocuk Haftası)* gibi başlıklar tercih edilmeye başlanmıştır. Artan dergi sayısının yarattığı rekabet, editörleri promosyon yapmaya ve daha yaratıcı olmaya iterken dergi ve gazete fiyatları düşmüş, tematik yayınların çoğalmasına neden olmuştur. Ücretli reklamların yayınlanması da gazetelere para kazandırmıştır. Bu durumun sonucu olarak, Paris'te

¹¹⁸ Pierre Albert, "Presse, Naissance et développement de la presse écrite", **Encyclopædia Universalis**, (Çevrimiçi) <http://www.universalis.fr/encyclopedia/presse-naissance-et-developpement-de-la-presse-ecrite/>, 12 Mayıs 2014.

günlük gazete satışları 1800'den 1870'e uzanan zaman diliminde 36.000'den bir milyona yükselmiştir.¹¹⁹

Günümüz anlamında gazetecilik 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış, gazetecilik mesleği de dönemin yazarları tarafından üstlenilmiştir. Dergi ve gazetelerde yazıları yayınlanan roman yazarlarının çoğu ek gelir elde etmek amacıyla günlük yazı ve makaleler yazmış ya da önceden yazmış oldukları eserlerin bölümlerini yayınlattır. Az sayıda yazar sadece gazetede yazmayı tercih etmiş, onlar da ya düzenli olarak gazete değiştirmiş ya da birkaç farklı gazetede yazmıştır. Yazarların gazetelerde yazma arzusunun temelinde sadece maddi kaygılar yatmamakta, farklı meslek gruplarından sanatçı, politikacı ve başka yazarlarla tanışma imkanı sunması da bu mesleği yazarlar için cazip kılmaktadır.

19. yüzyılda basın, güncel olayların anlatılmasında edebi örneklerden ilham almakta, yazarların basında üstlendikleri rol ise gazetecilik dilini etkilemektedir.¹²⁰ 19. yüzyılın başında *La Revue des Deux Mondes* türünde dergiler basılmaya başlamadan ve gündelik gazeteler daha edebi, daha ucuz ve daha çekici bir hale dönüşmeden önce, özetle medyatik çağın başlangıcından önce gazete yazıları kurallara dayanmamaktaydı. Yazarlar gazetelerde basılacak makale ve haber yazıları için retorik kurallarını temel alıp yergi yazıları ve almanakları örnek olarak kullanmışlardır. Edebi örneklerin basına sunmuş olduğu zenginlik gazetecilikle ilgili yeni edebi türlerin ve terimlerin ortaya çıkışını desteklemiş fakat gazetecilik jargonunun ve edebiyatla basın arasındaki sınırın oluşması için 20. yüzyılın beklenmesi gerekmiştir.¹²¹

19. yüzyılın ikinci yarısında sanat eleştirisi gazetelerde kendine yer bulurken özellikle gazetecilik açısından bir profesyonelleşme yaşamıştır. Eleştirmenin metnine

¹¹⁹ Jacques Michon, Jean-Yves Mollier, **Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000**, Presses de l'Université Laval, Canada, 2001, p. 443.

¹²⁰ Dominique Kalifa, Alain Vaillant, "Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle", **Le Temps des médias** 1/2004 (no 2), pp. 197-214.

¹²¹ Maude Couture, "L'écrivain-journaliste au XIXe siècle: un être duel", **Québec français**, no 166, été 2012, Québec, pp. 22-24.

hakimiyeti, edebi kaynakları bilerek eserin konusunu açıklayabilme, sanattaki teknik konulara hakim olabilme, güncel sanat olaylarını bilme ve sanatçıların yorumlarını birinci ağızdan duyabilmiş olma gibi kriterler doğrultusunda değişkenlik göstermektedir. Dergi ve gazetelerde yayınlanan yazıların hedef kitlesi olan, sanat ve edebiyat zevki olgunlaşmamış burjuvaların düşünceleri eleştirmenlerin yönlendirmesi doğrultusunda şekillenmiş; bu kişilerin yazma pratikleri ve sanat bilgileri karşı karşıya kaldığı eserleri değerlendirmede pasif kalan izleyiciyi etkilemiştir. Sonuç olarak, 1815-1914 yılları arasındaki dönem için tiraj artışına, teknik gelişime, eğitim seviyesinin yükselmesine ve kurumların liberalleşmelerine bağlı olarak basının altın çağı yakıştırmalarını yapmak mümkündür.¹²²

19. yüzyıl boyunca basın okuma yazma oranının artışına paralellik göstererek giderek artan bir başarı kazanmıştır. Okumak bir alışkanlık haline gelirken kitap bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Roman, şiir ve tiyatroyu geride bırakarak en çok satılan kitap türü haline gelmiş, edebi üretimler ise hem okur taleplerini karşılayacak hem de editörün maddi kaygılarını giderecek şekilde düzenlenmiştir. Tefrika romanlar ve vodviller geniş halk kitlelerine hitap ederken, edebi romanlar, şiir ve avangart tiyatro oyunları entelektüellerin ilgi alanında kalmıştır.

Dönemin önemli eleştirmeni Charles-Augustin Sainte-Beuve'ün “endüstriyel edebiyat”¹²³ olarak adlandırdığı 1830'lu yıllarda, sınırlı teknik olanaklar, basım maliyetinin ve kitap fiyatlarının yüksekliği ile okuyucu kitlesinin darlığı hem az çeşit kitabın basılmasına hem de basılan kitapların sınırlı sayıda yayınlanmasına neden olmuştur. Sayısı giderek artan yazarlar arasındaki rekabet ve toplumdaki ekonomik istikrarsızlıklar, yazarların ekonomik özgürlüklerini kazanmalarının önünde engel teşkil etmiş, aynı zamanda hayalini kurdukları üne sahip olmalarını da engellemiştir.

¹²² Fransız basın tarihi hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou (Dir.) **Histoire générale de la presse française**, tome III, PUF, Paris, 1972 ve René de Livois, **Histoire de la presse française**, Editions Spes, Lausanne, 1965.

¹²³ Charles-Augustin Sainte-Beuve'ün 1839 tarihinde, dönemin maddi kaygılar üzerine kurulu edebiyat anlayışını eleştiren makalesi “La littérature industrielle”, *La Revue des Deux Mondes* dergisinde yayınlanmıştır.

Kimi yazarlar geniş kitlelere ulaşmak için yüksek tirajlı gazetelerde tefrika romanları, kimileri de ek gelir elde etme amacıyla gazete ve dergilerde sanat eleştirileri yazmıştır.¹²⁴

Romanın popülerleşmesinde basın önemli bir role sahip olmuştur. 1830'larda halen sınırlı okuyucu kitlesine sahip gazeteler, yayıncılığa dair abonman fiyatlarının düşmesi, gazetenin reklam almaya başlaması ve gazetelerde roman bölümlerinin haftalık ya da günlük olarak yayınlanması gibi stratejilerle okur kitlelerini kendilerine çekmeyi başarmıştır. Temmuz Monarşisi döneminde, *la Presse d'Emile de Girardin* ve *le Siècle* gibi yüksek tirajlı gazetelerin ortaya çıkışına şahit olunurken, 1862-1866 yılları arasında Hachette yayınevinde reklam bölümü şefliği görevini üstlenen Zola, kitabevinin ticari başarısına önem vermiş ve kısa sürede tefrika romanlarının kalabalık kitlelerin dikkatini çektiğini ve kitap satışlarını etkileyeceğini tespit etmiştir.¹²⁵

La Bibliographie de la France¹²⁶ ve La Librairie française'in kataloglarından edinilen istatistiklere göre, 1840-1890 tarihleri arasında kitap üretimi ikiye katlanmıştır. Basılı kitap sayısındaki bu yeni ve göz alıcı artış, gelişmekte olan ekonomi, artan okuryazar sayısı ve kentleşme fikrinin kabul görmesiyle bağlantılıdır. Popüler bir tüketim nesnesine dönüşen kitap, yayınevlerinin kitapları gündelik yaşama sokmak için gazetelerde bölüm yayınlamak ve eserlerin reklamını yapmak gibi stratejileri sayesinde daha geniş kitlelere ulaşmıştır.

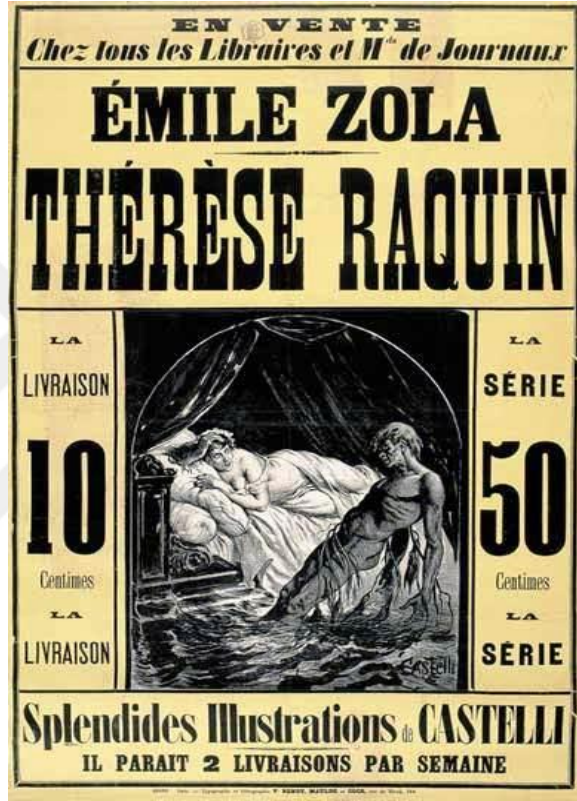
Sainte-Beuve bu süreçten söz ederken tefrika romanlarının edebiyatı öldürdüğünün altını çizmiştir. Buna karşılık yazar Alexandre Dumas, Balzac ve Marie-Joseph Sue'nün romanları gazetelerde yayınlanmış ve büyük başarı kazanarak edebi yapıyı kökten değiştirmiştir. Tefrika romanlarının afişleri, romanların ticari yönünün

¹²⁴ Pierre Miquel, **L'argent**, Bordas, Paris, 1979, p.8.

¹²⁵ Isabelle Luquet, **Émile Zola: un phénomène de librairie: 1864-1880**, Henri-Jean Martin yönetiminde yüksek lisans tezi, Ecole nationale supérieure des bibliothèques, Villeurbanne, Rhône, 1984, p.16.

¹²⁶ La Bibliographie Nationale Française, Fransa'da yayınlanmış ya da düzenlenmiş olan yazılı eserleri araştırıp, onları koruma altında tutan kurum.

kavranması açısından değerli bir belge niteliğindedir. Zola'nın *Thérèse Raquin* eserinin 1877'de haftalık fasikül halinde basılması için hazırlanan lansman afişı bu durum için örnek gösterilebilir (Resim 34). Yukarıda sözü geçen okuryazar artışı, ekonomik büyüme gibi nedenlere ek olarak kitap pazarındaki genişlemeyle birlikte basın ve afiş kültürü sayesinde de gelişmiştir.



Resim 34: Émile Zola'nın *Thérèse Raquin* eserinin 1877'de haftalık fasikül halinde basılması için hazırlanan lansman afişı.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT YÖNETİMİ POLİTİKALARI

2.1. Sanatın Eğitimi: Akademi ve Atölyeler

Fransız İhtilali sonrası başa geçen hükümetler tıpkı selefleri krallar gibi varlıklarını kabul edilir kılmak adına sanatı güç gösterisi olarak kullanmışlardır. Napoléon'un 1806 tarihinde Akademi'ye ¹ yolladığı bildiride geçen "Eserlerinizi çok değerli buluyorum. Halka ışık tutuyorlar ve benim hükümdarlığım için gerekliler. Benim himayemde kalmaya devam edeceksiniz, buna inanabilirsiniz." sözleri hükümetin sanata bakışına işaret etmektedir.²

Fransız İhtilali'nin ardından Jacques-Louis David, ulusal bayramlardan sorumlu yönetici olarak kostümlerden, kortej bezemelerine ve dekorların düzenlenmesine uzanan birçok görevinde neo-klasik akımın katı bir uygulayıcısı olduğunu göstermiştir. David, Napoléon'un şanlı zaferlerini kutlamak amacıyla Roma dönemi politik sembollerinden esinlenip eserlerine Sezar döneminden dokunuşlar katmıştır. Neo-klasik sanat geleneği özellikle Birinci İmparatorluk döneminde varlığını yoğun olarak hissettirirken bu geleneği benimseyen Akademi de öğrencilerini benzer çalışmalar yapmaya itmiştir. Öğrenciler, eserlerini tarihi ve dini temalar çerçevesinde, savaş sahnelerini vatansever değerleri ön planda tutacak şekilde vermek zorunda kalmışlardır.

Fransız İhtilali sonrasında Akademi, kurulduğu dönemden beri yaşamadığı bir dönüşüm geçirmiştir. Académie Royale (Kraliyet Akademisi), 1792 yılında David'in başını çektiği bir grup muhalifin kışkırtması ile kapatılmış, daha sonra Napoléon'un emri ile Académie des Beaux-Arts içinde Institut de Peinture et de Sculpture (Resim

¹ Kökenleri Kraliyet Mimarlık Akademisi (1671), Kraliyet Müzik Akademisi (1669) ve Kraliyet Resim Heykel Akademisi'ne (1648) dayanan Güzel Sanatlar Akademisi 1816'da kurulmuştur.

² Henri Delaborde, *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris, Plon, 1891, p.115.

ve Heykel Enstitüsü) adıyla kapılarını yeniden açmıştır. Académie Royale³ döneminde düşük sınıflardan vekiller yönetiminde söz sahibi iken Académie des Beaux-Arts döneminde bu kişiler yönetimden tamamen çıkarılmış, böylelikle Akademi'nin başına David'in de eleştirdiği aristokrat üyelerden oluşan yeni bir yönetim getirilmiştir. Her ne kadar Akademi'deki bütün ressamalar eşit haklara sahip olsa da akademi geçmişe kıyasla daha aristokrat bir topluluk haline gelmiştir. Bir tarihçi durumu şöyle açıklar: “Eski Akademi (Académie Royale de Peinture et de Sculpture)⁴, kendi kendini idare eden bir hiyerarşiyle yönetiliyordu. Yeni Enstitü, yine o hiyerarşiyi örnek aldı ama temeli eksikti. Bünyesindeki sanatçıların çoğu, övgü dolu unvanlar elde etmek için artık uğraşmıyor gibiydi. Sadece küçük bir kesim hala geçerliliği olan bu unvanlar için çaba gösteriyordu.”⁵ Sonuç olarak aristokrat bir topluluğa dönüşen Akademi'nin yeni üyelerinin kendilerine sunulan mevkilere yeteri kadar ilgi duymadığını söylemek mümkündür.

1816'da daha belirgin bir yönetim şeması benimseyen Resim ve Heykel Akademisi, İkinci Restorasyon döneminde tekrar eski adıyla anılmaya başlanmıştır. Akademi'nin yönetimine ayrılan 40 sandalyenin görev dağılımında 14 sandalye resim, 8 sandalye heykel, 6 sandalye mimari, 4 sandalye gravür ve son olarak 6 sandalye bestecilere aittir.⁶ Akademi'de bir kez görev almaya başlayan üye, hayat boyu o görevde kalmaktadır, Akademi'ye kabul edilecek yeni üyelerin seçiminde de oy kullanmaktadır. Yetki alanları imparator tarafından belirlenen Akademi üyelerinin, Prix de Rome'un⁷ (Roma Ödülü) jüri üyeliğinin yanı sıra, Resim Bölümü'nün Salon'a katılımı ve ödüllendirmesinde de önemli yetkileri vardır. Bu görevlere ek olarak Güzel Sanatlar Akademisine alınacak eğitimcilerin işe alım ve atanmaları da Akademi üyelerinin görevleri arasında yer almaktadır.

³ Kraliyet Akademisi, Fransız İhtilali önce Ancien Régime olarak adlandırılan süreçte devlete bağlı olarak çalışan ve amacı, hem resim ve heykel eğitimi hem de resim ve heykelle dair kuralların belirlenmesi olan kurum.

⁴ Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi.

⁵ C. H. Stranahan, **A History of French Painting**, Scribner, New York, 1902, p. 130.

⁶ Harrison White ve Cynthia White, **La carrière des peintres au XIXe siècle**, Champs Arts, Paris, 2009, p.69.

⁷ Bu konu s.72-74'te incelenmiştir.

Bu dönemde Fransız Enstitüsü'nün⁸ Resim Bölümü⁹ üyeleri diğer bölümlerdeki filozof ve edebiyatçılarla aynı derecede akıl adam seviyesinde görülmüş ve Resim Bölümü daha önce hiç sahip olmadığı kadar üst düzey bir sosyal konuma ulaşmıştır. Sıradan bir saray çalışanından farklı görülmeyen saray ressamı ile devletin bürokrasisinden göreceli olarak uzaklaşmaya başlayan akademi üyesi ressamlar birbirlerinden farklı konumlandırılmışlardır. Akademi ressamlarının konumlandırılması dönemin sanatçılarına bakış açısı hakkında genel bir fikir sunmaktadır. François Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire (İhtilal ve İmparatorluk Döneminde Sanat)* adlı çalışmada ressamların ülkede söz sahibi yöneticilerin yanındaki rahat tavırlarının altını çizmiş, sanatçıların bu kişilerin yanında eserlerinden bahsederek jüri üyelerinin yarışmacılar tarafından seçilmesini talep ettiğini belirtmiştir. Fakat bu duruma ek olarak sanatçıların imparatorun yanında kendilerini özgür hissetmediğini de vurgulamıştır.¹⁰

Artık bir meslek olarak kabul görülmeye başlayan ressamlık, burjuva sınıfının ilgisini çekmiş, burjuva sınıfı, çocuklarını Akademi'ye gönderme konusunda daha az çekimser davranmaya başlamıştır. Burjuvaların akademik eğitime olumlu yaklaşımlarının temelinde ise sunulan eğitimin devlet kontrolünde olması ve bu eğitimin halk nezdinde kabul görmesi yatmaktadır. İhtilal öncesi Akademi tarafından kurulan Ecole du Louvre'un (Louvre Okulu) devamı olan Ecole des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Okulu), genç sanatçılar için mesleğe adım atmanın ilk aşamasını oluşturmuştur. Uzun ve zorlu eğitim, ağırlıklı olarak çizime dayanmaktadır. Desen çizimlerinden sonra öğrenciler antik heykellerin alçıyla yeniden biçimlendirilmesi üzerinde çalışmış, sonrasında ise canlı modellerle çalışarak resim yapmıştır. Ecole des Beaux-Arts'ın eğitim sisteminde teknik bilgiler teorik derslerle tamamlanmış,

⁸ Fransızca L'Institut de France olarak anılan kurum 25 Ekim 1795'de kurulmuştur ve altı farklı akademiyi bünyesinde barındırmaktadır. Güzel Sanatlar Akademisi ise bu kurum içinde 1816 yılında oluşturulmuştur.

⁹Güzel Sanatlar Akademisi kendi bünyesinde 2005 yılında eklenen fotoğrafçılıkla 8 bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler; resim, heykel, mimari, gravür, müzik, bağımsız üyeler (membres libres), sinema ve fotoğraf olarak sıralanır.

¹⁰ François Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, L. H. May, Paris, 1897, p. 251.

arkeoloji, Antik Çağ tarihi ve genel tarih dersleri tamamlayıcı bir görev üstlenmiştir. Akademi'nin kuruluşundan itibaren canlı model ya da antik heykellerin kopyalanması, farklı sanat dalları için temel bir eğitim olarak görülmüştür. Ancak bu anlayış 1863'ten sonra resim, heykel, mimarlık ve gravür eğitiminin birbirinden ayrılması ile farklılaşmaya başlamıştır. Akademik eğitimin merkezinde bulunan desen eğitimine bağlı katı sistemin içinde renk ve kompozisyon zamanla kendine yer bulmuştur.

Ecole des Beaux-Arts'da aldıkları eğitime ek olarak öğrencilerin büyük bir kısmı okuldan sonra ya da okulla eşzamanlı olarak bir resim atölyesine aylık bir ücret karşılığı üye olmuş, bu sayede kadın ya da erkek çıplak modellerle çalışmıştır. Okula ek olarak öğrencilerin devam ettikleri atölyelerde çalıştıkları öğretmenlerin çoğu, eşzamanlı olarak Akademi'de de görev alan kişilerdir. Öğitmenler belirli aralıklarla atölyeye uğrayarak akademik kurallar doğrultusunda öğrencilerinin çalışmalarını incelemiş, eleştirmiş ve düzeltmeler yapmıştır. Atölyelerde yaşanan öğretmen-öğrenci ilişkisi Zola'nın, *L'Œuvre (Eser)* adlı eserinde ayrıntıları ile aktarılmaktadır.¹¹

Her sene 40 öğrencinin kabul edildiği Ecole de Beaux-Arts, akademik dönemde rekabete dayalı bir işleyişe sahip olmuştur. En iyi eserlerin sahiplerine her yıl madalyalar verilirken madalya almaya hak kazanamayanlar ise yıllık sınavlara girmeye devam etmiştir. Prix de Rome ise okul döneminin en önemli ödülüdür. Akademi'nin sunmuş olduğu dört yıllık eğitime ek olarak Prix de Rome'a hak kazanan öğrenciler Paris'te birkaç yıl daha eğitim alma şansı elde etmiş; bu süre zarfında Akademi'nin ücretini kurumun resmi destekçileri sağlamıştır.¹² Kazananlar çalışma malzemeleriyle ilgili harcamalar konusunda da şanslıdır. Ingres'in Prix de Rome'u kazanmasından sonraki dönemde sanatçıların akademik kurallardan uzaklaşmaya başladıkları gözlemlense bile Akademi'nin asıl beklentisi hem yarışmaya katılanların hem de Salon'da boy göstermek isteyenlerin çalışmalarını akademik kurallardan

¹¹ Émile Zola, *L'Œuvre*, Gallimard, 1983, Paris.

¹² C.H. Stranahan *a.g.e.* pp. 275-276.

uzaklaşmadan gerçekleştirmesidir. Prix de Rome'un kazanılması sanatçı için başarının kapısının aralandığına işaret etmektedir.¹³

1840 ile 1860 yılları arasında Prix de Rome'a layık görülen 21 sanatçı incelendiğinde, sanatçıların büyük kısmının Ecole des Beaux-Arts mezunu olduğu ve bahsi geçen sanatçıların Salon'a katılma yaşının diğer sanatçılara göre daha genç olduğu gözlemlenmektedir. Bu zaman aralığında ödül kazanan sanatçıların bir kısmının ilerleyen dönemlerde Légion d'Honneur (Onur Nişanı) kazandığı fakat aralarından sadece birinin Akademi'ye seçilmiş olduğu da gözlemlenen bir başka veridir. Yapılan çalışmalar resim sanatını meslek olarak kabul eden ve Paris'te aktif çalışan ressamaların sadece yüzde 1'inin Akademi'ye seçildiğini ve yüzde 20'sinin de Légion d'Honneur (Onur Nişanı) kazandığını göstermektedir.¹⁴ Bahsi geçen sanatçıların yarısından fazlasının eserleri yaşayan sanatçıların eserlerine adanmış Lüksemburg Müzesi tarafından, yine bahsi geçen sanatçıların büyük bir bölümünün tabloları da devlet tarafından kırsaldaki yerel müzelerde yer verilmek üzere satın alınmıştır.¹⁵

19. yüzyılda Paris, sanat eğitiminin kalitesi bakımından Rönesans dönemi Roma'sı ile kıyaslanabilir. Böylelikle 19. yüzyılın ortalarında sanatçının eğitiminde ulaşılabilecek en yüksek nokta sayılan Roma yerini Paris'e devretmiştir. Aslen Fransa'nın Roma sanat eğitimi sistemiyle rekabeti XIV. Louis döneminde Roma'da açılmış olan Académie de France à Rome (Roma Fransız Akademisi) ile başlamıştır. Académie de France à Rome'da çalışmaya hak kazanan öğrencileri belirlemek üzere başlatılan Prix de Rome yarışmasının ilki 1663 tarihlidir. En itibarlısı resim olmak üzere bahsi geçen sınav; heykel, mimarlık, baskı ve müzik gibi birçok farklı alanda gerçekleştirilmiştir. İhtilal döneminde sınav konularının seçimi ve ödülü alacak olan kişilerin belirlenmesi,

¹³ Monique Segré, **L'Art comme institution. L' Ecole des Beaux-Arts, XIXe-XXe siècles**, Editions de Ecole normale supérieure de Cachan, Coll. Sciences Sociales, Cachan, 1993, p.17.

¹⁴ Veriler için bkz. Émile Bellier de La Chavignerie ve Louis Auvray, **Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes**, Paris, 1882.

¹⁵ Bkz. Léonce Bénédite, **Le Musée National du Luxembourg: Catalogue raisonné et illustré des peintures, sculptures, dessins, gravures en médailles et sur pierres fines, et objets d'art divers des écoles contemporaines**, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1898.

1803 itibarıyla Ecole des Beaux-Arts olarak anılacak enstitünün bir bölümüne ve onun geçici sekreterliğine verilmiştir. 1829 yılında Petits-Augustins manastırının yenilenmesinden sonra Ecole des Beaux-Arts buraya taşınmış ve yıllık Prix de Rome sınavları burada gerçekleşmeye devam etmiştir.

Ecole des Beaux-Arts'a kabul edilmiş, bekar ve 30 yaşın altındaki bütün erkekler Prix de Rome sınavlarına katılabilmış, kadınlarsa ancak 1903 senesinde bu yarışmaya katılmaya hak kazanmışlardır. Birkaç hafta süren yarışmalarda adaylar üç farklı aşamada başarılı olmak zorundadırlar. İlk aşamada konusu mitoloji ya da İncil'den alınmış olan yağlıboya bir eskiz gerçekleştirmeleri istenir. Birinci aşamayı geçenlerin yedi saatlik dört oturum sonunda yağlı boya bir çıplak çalışmasını tamamlamaları beklenir. Son aşamaya kalan öğrenciler ise tarihi bir konu üzerine bir eskiz ve bir yağlı boya çalışmayı yetmiş iki gün içerisinde seçici kurula teslim etmek zorundadır. Prix de Rome yarışmasına sunulan eserlerde desen pratiğine büyük önem atfedilmesinin altında 1863 reformuna kadar Ecole des Beaux-Arts'da sadece desen eğitiminin verilmiş olması ve bu eğitimin en saf akademik gelenekte öğrencilere sunulması yatmaktadır.¹⁶

Prix de Rome'u kazanan sanatçılar uzmanlaştıkları alana göre Académie de France à Rome'da dört ila beş yıl süreyle kalıp çalışmalarına burada devam etmişlerdir. Roma'da geçirdikleri bu süre, sanatçıların kentteki İlk Çağ eserlerinin yanı sıra İtalyan Rönesans sanatçılarını keşfetmeleri açısından da büyük önem taşımıştır. Sanatçılar, Roma'da geçirdikleri süre boyunca İlk Çağ kalıntılarından ya da doğa manzaralarından kopyalar, boyanmış eskiz çalışmaları, tarihi konulu resimler ve manzara resimleri gerçekleştirmek durumundadırlar. Prix de Rome'u kazanan sanatçıların Fransa'ya dönüşlerinde eserleri düzenli olarak Salon sergilerinde sergilenmiştir. Söz konusu sanatçılar devletten ya da özel olarak şahıslardan aldıkları tablo ve duvar dekoru siparişleri sayesinde başarılı bir kariyere sahip olmuşlardır.

¹⁶ Alain Bonnet, "La réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863: Peinture et sculpture", **Romantisme**, no 93, Arts et institutions, 1996, pp. 27-38.

Bahsi geçen sanatçılar kariyerlerinin ilerleyen dönemlerinde ise devletin resmi kurumlarında görev alma şansı bulmuş, Akademi'nin bir üyesi olup Ecole des Beaux-Arts'da eğitim verebilmiştir. Akademi'nin hem idari hem de estetik baskısının hissedilmesi nedeniyle eleştirilen bu seçim sistemi, 1863 yılında Ecole des Beaux-Arts'ın gerçekleştirdiği bir reformla özgürleştirilmiştir.¹⁷

Rönesans'tan başlayarak İtalya egemenliğinde olan sanat, 19. yüzyıla gelindiğinde Fransız Devrimi'nin sunduğu medeniyet fikrinden de beslenerek Fransız egemenliğine girmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa genelinde Fransa'da vakit geçirmek popüler olmanın ötesinde, bir alışkanlık haline dönüşmüştür. Fransız Hükümeti 17. yüzyılda başlattığı geleneği devam ettirmiş ve sanat eğitimi alan öğrencilerini kendilerini geliştirmeleri adına Académie de France à Rome'a burslu olarak göndermeyi sürdürmüştür. Bununla birlikte Fransız sanat eğitiminden faydalanmak isteyen birçok Amerikalı da yine bu dönemde Paris'e eğitim almaya gelmiştir. Ancak artan yabancı öğrenci nüfusu Ecole des Beaux-Arts'ın kapılarını yabancı öğrencilere kapatmasına neden olmuş, bu durum birçok yeni, özel sanat okulunun açılmasına da zemin hazırlamıştır. Bahsi geçen özel sanat okullarının açılması ile sanat eğitiminde çok sesli bir döneme geçilmiştir.

19. yüzyılda sanatçı atölyelerinin çoğalmasının temel nedeni sosyal ve profesyonel olarak sanatla ilgilenen kişilerin artışıdır. Geçmişte sadece seçkin aydın kesimin takip ettiği sanat demokratikleşmiş, dekoratif sanatlar, grafik ve litografiyi de sınırları içine kabul etmiştir. 1860'lı yıllar aynı zamanda Paris'in tanınmak isteyen birçok ressamı da barındırdığı bir dönem olmuştur. Bu sanatçılar, la Nouvelle Athènes¹⁸ (Yeni Atina) gibi sanatçılar ve yazarlar tarafından tercih edilen Paris'in yeni bölgelerinde yaşamayı seçmiştir. Bununla birlikte resmi ve akademik çalışmalar yapan sanatçılar ise çalışmalarına daha çok Paris'in merkezinde devam etmeyi tercih etmiştir. Bu dönemde

¹⁷ Albert Boime, "The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France", **The Art Quarterly**, automne 1977, pp. 1-39.

¹⁸ Aralarında Delacroix, Monet, Pissarro, Dumas, Hugo, Sand ve Chopin'in de bulunduğu Romantik Parizyen Akımı'nı oluşturan ressam, yazar, müzisyenlerin Paris 9. Bölge'de St. Lazare, Blanche, Bruyère ve Notre-Dame-de-Lorette sokakları arasında yaşadıkları meskun bölge.

bohem yaşam tarzına uygun, sanatçıların birlikte vakit geçirdikleri ve fikir paylaşımında bulundukları ortak kullanım mekanlarının sayısının da giderek arttığı gözlemlenmektedir.¹⁹

19. yüzyıl başında Akademi'nin sunduğu eğitime ek olarak yetişmekte olan sanatçıların el becerilerini geliştirmek amacıyla tanınmış sanatçıların atölyelerinde özel eğitim almaktadırlar. David'in sahibi olduğu Collège des Quatre-Nations ya da 1873'de kurulan Académie Julian²⁰ gibi sanat eğitimi alınan mekanlarda, hem teorik hem de pratik derslerle sanatçılara insan anatomisi öğretilmiş, insan bedeni üzerine çalışmalar ideal çıplaklığı temsil eden İlk Çağ heykelleri ve canlı modeller üzerinden gerçekleştirmiştir. Akademik eğitim sistemi, greko-romen geleneğin takipçisi olarak idealleştirilmiş insan bedeni konusu üzerine öğrencileri yoğun şekilde çalıştırmıştır. 19. yüzyılda Akademi'nin insan bedeninin betimlenmesine yaklaşımı ile bağımsız akademilerin aynı konuya yaklaşımı örtüşmemektedir. Académie Julian gibi bağımsız akademiler insan bedeninin idealleştirilmesi yerine daha gerçekçi bir şekilde betimlenmesi gerektiği görüşünü savunmuştur. İdeal insan bedeni fikri, Johann Joachim Winckelmann²¹ gibi kuramcılar tarafından desteklenmiş, türler hiyerarşisinde en üst sırada yer alan tarihi ve dini konulu resimlere verilen değerle devamlılığını sürekli hale getirmiştir. Sanatçının bağımsızlaşmasına paralel olarak Realizm ve Empresyonizm gibi akımların Akademi'nin kurallarından uzaklaşması insan bedeninin ifadesinin değişmesinin yolunu hazırlamıştır. Böylelikle güzelliğe yüklenen tanrısal mükemmellik fikri kaybolurken insan bedeni olduğu gibi bütün kusurları ile ele alınmaya başlamıştır.²²

¹⁹ Daniel Oster, **Anthologie des mœurs du XIXe siècle**, Volume 1, Sand/Conti, Paris, 1989, p. 67.

²⁰ Académie Julian hakkında detaylı bilgi için bkz. Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 69-128 ve Ahmet Kamil Gören, "Bir dönemler Paris'te l'Ecole des Beaux-Arts'ın Rakipleri Académie Julian ve Diğer Özel Atölyeler", **Antik Dekor**, Sayı 34, İstanbul, Nisan 1996, s. 85-95.

²¹ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) Alman arkeolog ve sanat tarihçisi.

²² Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre, **Impressionnisme et littérature**, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, 2013, p. 8.

Öte yandan Akademi'nin alternatifi olarak atölye, sanatçılar için ürünlerin tasarlandığı, gerçekleştiği ve kurgulanmış sanatçı kimliğini besleyen birçoklarına göre de gizemli sayılan mekanlardır. Aslen atölye, sanatçılar için diğer sanatçı ve heykeltıraşlarla fikir paylaşımında bulunarak üretimin ve estetik görüşlerin zenginleştirilebildiği bir mekan, bir sosyalleşme noktasıdır. Atölyenin bir diğer misyonu ise özel sergi alanı olarak kullanılabilmesidir: Daha sonra Salon'a gönderilecek olan eserlerle akademik olmayan resim anlayışını benimseyen grupların eserleri atölyelerde sergilenmiştir. Frédéric Bazille, *L'atelier de Bazille (Bazille'in Atölyesi)* başlıklı tablosunda kendi atölye ortamını resmetmiş, 1870'lerde Batignolles bölgesinde bulunan, gün boyu bol ışık alan tipik bir sanatçı atölyesinin izleyici gözünde canlanmasını sağlamıştır. Sanatçı ve iki arkadaşı atölyeyi terk etmek üzere olan çerçevelenmiş bir tablonun yanında dururken diğer bir kişi piyano başında gösterilmiştir. Eserde sanatçının yaratıcı kimliği vurgulanmamakta, paleti sıradan bir nesne gibi duvarı süslemektedir. Böylece Bazille, sanatçı atölyelerinin sosyal yanını vurgulayarak mekanların sanatçılar için bir toplanma ve tartışma alanı olarak düşünüldüğünün de altını çizmiştir (Resim 35). Bu tablolarla, sanatsal yaratının dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel mikrokozmosundan tamamen bağımsız inşa edilmediği gözlemlenmektedir. Sanatçının ürünleri üzerine tartışılabileceği bir çevreye ihtiyacı vardır ve bu çevreyi atölyesinde öğrencileri, hayranları ve alıcıları ile oluşturur. 19. yüzyıl resim sanatında sıklıkla karşılaşılan sanatçının atölyesi teması, sanat eserinin eşzamanlı olarak hem sosyolojik hem de estetik boyutunu gözler önüne sermektedir.



Resim 35: Frédéric Bazille, *L'atelier de Bazille*, 1870, tuval üzerine yağlı boya, 98x127,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

2.2. Sanatın Sahnesi: Salon ve Alternatif Sergi Mekanları

19. yüzyıl Fransız resim sanatının en önemli etkinliği olan Salon organizasyonu, farklı düşünce yapılarında profesyonel ressamların kendi amaçları için açtıkları bir sergiye, cömert bir devlete ya da büyük bir tablo koleksiyonuna göndermede bulunur. Her ne kadar kişilerde birbirinden farklı beklentilerin oluşmasına neden olsa da Salon, sunduğu kültürel ve sosyal birliktelikle ideal bir buluşma noktası olmuştur. Salon'un varlığını devlet için bir güç göstergesi olduğu kadar aynı zamanda bir kontrol aracı olarak da değerlendirmek gerekmektedir.

Temmuz Monarşisi süresince yaşayan sanatçılar için organize edilen Salon, her yıl mart-haziran ayları arasında le Salon carré du Louvre (Louvre Kare Salon) ve Grande galerie du Louvre'da (Louvre Büyük Galerisi) tekrarlanan, Fransız İhtilali'ne kadarki dönemde katılımın akademisyenler ve onların yakın çevreleri tarafından gerçekleştirilebildiği bir sergidir. 1793 sonrası Salon'a katılım genişletilmiş, bu duruma paralel olarak Salon'a gönderilen eserlerin sayısını sınırlamak adına bir jüri oluşturulmuş ve bu jüri, eserlerin Salon'da sergilenebilirliği konusunda söz sahibi

olmuştur.²³ Sayıları 8 ile 15 arasında değişen Salon jürisi üyeleri 1848'e kadar çoğunlukla Akademi üyelerinden seçilmiştir ve jüri üyeleri arasında devletin resmi temsilcilerinin sayısı azdır. Buna karşılık 1849'dan itibaren jüri üyelerinin bir bölümü devlet tarafından seçilmeye başlanmış, bir bölümü de eserleri daha önce üst üste sergilenmiş ya da geçmiş yıllarda Salon madalyası almaya hak kazanmış sanatçılardan oluşmuştur. Devletin resmi temsilcilerinin ya da Akademi üyelerinin jürideki oranları politik sürece göre değişiklik göstermiştir. 19. yüzyıl boyunca jüri üyeleri düzenli olarak değiştirilmiş, kimi zaman sanatçıların seçtiği diğer sanatçılar, kimi zaman da Ecole des Beaux-Arts yönetimi tarafından seçilen akademisyenler jüride görev almıştır. Société des artistes français'nin (Fransız Sanatçılar Derneği) kurulması ile 1880'den başlayarak sanatçılar Salon'da eserlerini görmek istedikleri meslektaşlarını kendileri seçmişlerdir.²⁴

Fransız halkının yeni sosyal pratikler edinmeye başladığı 19. yüzyılın ilk yarısı, kültürel yaşamın saray ve eşrafinin tekelinden çıktığı yeni bir döneme işaret etmektedir. Fransız İhtilali'nin bir sonucu olarak Salon, hem liberalleşme hem de sınıflar arası iletişim alanı olarak farklı sosyal çevrelerin birlikte vakit geçirebildiği demokratik bir platforma dönüşmüştür. İhtilal sonrası gelişen özgürlük hareketinden Salon'un katı kuralları da nasibini almış ve 1791 yılında yabancı ressamın eserlerini sergileme hakkı kazanmaları ile Salon'un tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Yayınlanan konvansiyon uyarınca Fransız ve yabancı tüm ressamlar, Akademi'ye üye olsun ya da olmasın, eserlerini Louvre'un ilgili alanında sergileme hakkı kazanmıştır.²⁵ Bu, sadece Akademi üyelerine değil halka da açık olan aynı zamanda jürisiz yani özgür olan ilk Salon'dur. 18. yüzyılın ikinci yarısında Salon'da sergilenen eser sayısı 300 ile 400 arasında değişirken 1791'de düzenlenen Salon'da bu sayı ikiye katlanarak 794'ü buluştur. Jules-Joseph Guiffrey'nin geçmiş dönem Salon sergilerine dair yapmış olduğu araştırma temel alındığında, 1791'de düzenlenen Salon'a katılan

²³ Marie-Claude Chaudonneret, **Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d'art vivant ou marche de l'art**, halshs-00176804, 2007, pp. 1-13.

²⁴ Véronique Goudinoux, **Ouvrer à plusieurs: Regroupements et collaborations entre artistes**, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2015, p. 107.

²⁵ Jules Renouvier, **Histoire de l'art pendant la révolution**, Veuve J. Renouard, Paris, 1863, p. 9.

794 resmin 359'unun Akademi'ye üye olmayan 174 ressamın imzasını taşıdığını görülmektedir.²⁶ Fakat 1793 yılına gelindiğinde hem sanatçıların hem de resmi makamların ortak isteğiyle, ödüllendirmeye sınır getirilmesi ve payelerin ancak ve ancak hak edene verilmesi için jüri yeniden toplanarak Salon'a katılacak eserlerin seçimi görevini üstlenmiştir. Jüri üyelerinin Salon'daki egemenlikleri Birinci İmparatorluk döneminden itibaren tekrar kendini göstermiş, bu durum ilerleyen dönemlerde Salon'a katılan sanatçı sayısında düşüşe neden olmuştur. Bu açıdan 1806 yılında düzenlenen Salon, katılımcı ve eser sayısındaki düşüşü gözler önüne sermektedir: Sergilenen resim sayısı 573'e, ressam sayısı ise 293'e düşmüş; sergilenen toplam eser sayısı ise 704'te kalmıştır.²⁷ 18. yüzyılda Fransa'da Akademi'nin temel görevi sergilenecek eserlerin ahlaki denetimini yapmak iken artık eserlerin sergilenmeye değer olup olmadıkları konusunda da söz sahibi olmuştur. Fakat ilerleyen dönemlerde, artan eser sayısı jüri üyeleri açısından sorun yaratmış, sergilenecek eser sayısını sınırlama zorunluluğu getirilmiştir.²⁸

Yüzyılın ortalarına (1848) gelindiğinde hükümet radikal bir karar alarak Salon'un özgürlüğünü ilan etmiştir. Bu durum, Salon'a önerilen bütün eserlerin sergileneceği anlamına gelmektedir. Ne var ki, 1848 yılında Salon'a 5362 eser sunulması bazı sanatçıların eserlerini çekmesine neden olmuştur. Eserlerini çeken 182 sanatçının bu eylemi sanatçıların Salon jürisinin meşruluğuna duyduğu güvensizliğin bir göstergesi kabul edilmiştir. O yıl sergilenen 5180 eser, 1840'lı yıllarda jüri Salon'da sergilenen eser ve ressam sayısının neredeyse bir buçuk katıdır. 1835-1847 yılları arasında sergilenen eser sayısı 2536'yı geçmezken, 1847 Salon'u 2536 eserle en çok eserin sergilendiği Salon, 1843 Salon'u ise 1597 eser ile en az eserin sergilendiği Salon'dur.²⁹

²⁶ Jules-Joseph Guiffrey, **Collection des livrets des anciennes expositions: Salon de 1791**, Liepmannssohn, Paris, 1870, p. 8.

²⁷ F. Benoit, **a.g.e.**, p. 230.

²⁸ Hélène Delacoue, Bernard Leca, "Grandeur et décadence du Salon de Paris: une étude du processus de désinstitutionnalisation d'un événement configurateur de champ dans les activités culturelles", **M@n@gement**, 14(1), 2011, pp. 47-78.

²⁹ 19. yüzyıl Salon'larına katılan sanatçı ve bu sanatçıların eserlerine dair eksiksiz bilgiye ulaşmak pek kolay değildir. Salon'lar için düzenlenmiş farklı kataloglardaki farklı görüşler araştırmacılar için sorun yaratmakta, aynı eserler farklı katalog numaralarıyla yayınlanmaktadır. Hükümetin yerel gazetesi sayılan *Le Monsieur universel*'deki veriler ile J.J. Guiffrey'in çalışmaları örtüşmektedir. Bu nedenle bu

Salon'da sergilenmesi için jürinin beğenisine sunulan eser sayısı, sergilenecek eser sayısı arasındaki fark gün geçtikçe artmıştır. Bu durumun nedeni, sanatçıların profesyonel başarı sağlamaları ve üne kavuşmaları için Salon'a ihtiyaç duymasıdır. Adolphe Tabarant³⁰ konu hakkındaki görüşlerini, "Bu Salon her şeyi sunmaktadır; özsaygı, itibar, ün, talih ve günlük kazanç."³¹ şeklinde dile getirmiştir. Her ne kadar jüri tarafından resmi bir açıklama yapılmamış olsa da sergilenecek eser sayısı geçen yüzyıllara oranla büyük değişikliklere uğramış, jürinin belirlediği katılımcı ve eser sayısı sergi alanının büyüklüğüne göre ayarlanmamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra jüri, başvuran ressam sayısına, 1853'ten önce ise ressamların sergilenmek üzere sunabileceği tuval sayısına sınır getirmemiştir.

İkinci İmparatorluk döneminde Salon'un sergi mekanı, III. Napoléon tarafından Kraliçe Victoria'ya ait The Crystal Palace'tan (Kristal Saray) ilham alınarak inşa ettirilmiş Palais de l'Industrie (Endüstri Sarayı) olmuştur. 19. yüzyıldan günümüze ulaşmış olan fotoğraflar, gazete yazıları ve litografiler dönemin Salon kültürü hakkında detaylı bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Salon sergilerinin Paris kültürel ve sosyal yaşamının vazgeçilmez öğeleri haline dönüşmesi, Goncourt kardeşlerin (Edmond ve Jules de Goncourt) *Manette Salomon* (1867) ve Zola'nın *L'Œuvre* romanlarında ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. *Manette Salomon* romanında Salon izleyicisi; "Sadece havaya kalkmış burunlar görüyoruz, sanata bakmanın tüm bayağı ve sıradışı şekilleriyle bakan insanlar." şeklinde tasvir edilmiştir. Daha önceki bölümde de sözü geçen Zola, *L'Œuvre* adlı eserinin 5. bölümünde 1863'te düzenlenen Salon'un ve Le Salon des refusés'nin³² (Reddedilenler Salonu) ayrıntılı bir tasvirini yaparken 10. bölümünde jüri yapısı ve işleyişini ele almıştır; "Her gün, öğleden sonra,

çalışmada kullanılan veriler için J.J. Guiffrey'nin **Tableau chronologique des expositions des Beaux-Arts de 1801 à 1873** adlı çalışması temel alınmıştır. *Le Monsieur universel*'de her yılın verileri düzenli olarak yer almamaktadır.

³⁰ Adolphe Tabarant (1863-1950) yoğun olarak empresyonist sanatçılar üzerine çalışmış olan Fransız sanat eleştirmeni.

³¹ Adolphe Tabarant, **La vie artistique au temps de Baudelaire**, Mercure de France, Paris, 1963, p. 12.

³² Reddedilenler Salonu, 1863'te Paris'teki Salon'a paralel olarak gerçekleştirilen ve o yıl jüri tarafından Salon'da sergilenmeye değer bulunmamış eserlerin yerleştirildiği sergidir.

saat birden itibaren... Elinde zil olan başkanını takip eden kırk kişilik ekip, sergi salonunun duvarlarına yaslanmış, birinci katın odalarına doğru uzanan, Saray'ın tam bir turunu yapan, yere yerleştirilmiş sonu gelmez tabloları, tekrar tekrar gözden geçiriyordu.”³³ Edebiyatta Zola'nın derinlemesine ele aldığı Salon konusu ressamların da ilgi alanında bulunmaktadır. François Biard, *Quatre Heures au Salon* (Salon'da Dört Saat) adlı eserinde Louvre'da gerçekleştirilen son Salon sergilerinden birini kendine konu olarak seçmiştir (Resim 36). Sanatçı, Salon kapanmadan önceki dakikaları mizahi bir şekilde ele almış ve duvarda bitişik nizamda yerleştirilmiş tabloları, görmeyi zorlaştıran kötü aydınlatmayı ve sergi salonları arasındaki kalabalıktan kaynaklanan geçiş sıkıntılarını gözler önüne sermiştir. Salon'da sergilenen eserlerin düzenlemesi eser sayısının artışından ötürü sorun yaratmış, eserler zeminden tavana kadar bütün duvarı kaplayacak şekilde yerleştirilerek sergilenmiştir.



Resim 36: *Quatre heures au Salon*, François Biard, 1847, tuval üzerine yağlı boya, 57x67 cm, Louvre Müzesi, Paris.

19. yüzyıl ortalarında ise Akademi için Salon, kendini halka sergileme alanıdır ve halkın sesi sanatçının başarılı ya da başarısız olduğunu belirlemektedir. Halkın Salon

³³ Émile Zola, *a.g.e.*, p. 313.

sergilerine katılımı olağanüstü bir yoğunlukta seyretmekte, sergilenme süresince katılımcı sayısı o dönemde Paris nüfusuna eşit olan bir milyona ulaşmaktadır. İlk kez dergilerde ve gazetelerde sergilenen eserler üzerine tartışmalar yayınlanmakta; bu metinler izleyicilerin eserler üzerindeki görüşlerine toplu bir etkide bulunmaktadır. Salon'un sanatçıya verilecek siparişleri etkilemesi açısından da önemli bir ekonomik rolü bulunmaktadır.

Halkın Salon'a kabulüyle Salon ziyaretleri yıl içerisinde sabırsızlıkla beklenen, gürültü ve karmaşanın hakim olduğu, her gün bilet satın alarak ortalama 1000 kişinin ziyaret ettiği sosyal bir etkinliğe dönüşmüştür. Resimden sorumlu jüri kendilerine sunulan 5000 kadar eseri inceleyerek Salon'a katılacak eserleri seçmekte, le comité d'accrochage (eser asma komitesi) ise eserlerin nereye asılacağına karar vermekte ve katalog numaralandırma işini üstlenmektedir. Eser asma komitesinin diğer bir görevi de eserlerinin yerinden memnun olmayan sanatçıların yazılı ya da sözlü olarak sundukları şikayetlerini değerlendirerek bu durumla ilgili sorunları çözmektir.³⁴ Salon'un işleyişine ilişkin süregiden değişiklikler, hükümetin sanat politikalarını protesto eden karşıt görüşler oluşmasına neden olmuş; bu da zamanla Salon'u birçok sanatçı için değerini yitiren bir kuruma dönüştürmüştür. Salon'un sanatçılar nezdinde eski prestijini korumayı başaramaması, yine de Salon'da sergilenmek istenen tablo sayısındaki yıllık artışa engel olmamıştır. Bunun en önemli nedeni sanatçının maddi destek sağlamak ve tanınmak için Salon sistemine ihtiyaç duymasıdır. Sanatçıların haricinde Salon'un işleyiş politikalarından devletin güzel sanatlardan sorumlu bürokratları ve memurları da memnun kalmamış, durum Chambre des députés (Temsilciler Meclisi) yöneticileri arasında konuya ilişkin görüş ayrılıkları oluşmuştur. Salon düzenlenmesi masraflı olmakla birlikte³⁵ bakanların Salon için her sene ayırdıkları bütçe değişiklik göstermekte, bu durum da organizasyonun işleyişini etkilemektedir.³⁶

³⁴ Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Charles Philippe de Chennevieres-Pointel, **Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts**, Bureaux de l'artiste, Paris, 1883, Chapitre 4.

³⁵ 1850'de gerçekleştirilen Salon için 445.224 Fransız Frangı harcanmıştır.

³⁶ Bu bilgiye 23 Mart ve 5-6 Mayıs 1851 tarihlerinde yayınlanmış *Le Monsieur universel* gazetesinden ulaşılmıştır.

Sonuç olarak Salon temelde iki amaca hizmet etmiştir. Etkinliğin öncelikli amacı, resim sanatını tanıtmak, geliştirmek ve denetlemek, aynı zamanda bu sanat dalının mesleki açıdan gelişimini sağlamak ve yarışmalar düzenlemektir. Salon süresince başarılı sanatçılara sunulan madalya, basında yer bulma şansı ve düşük olmakla birlikte devletten sipariş alma olasılığı, sanatçıları Salon'da yer almak için uğraşmaya teşvik etmiştir. Her yıl dağıtılan madalya sayısı, kategorileri ve madalyanın getirdiği para ödülü değişmiştir. Salon'un üstlendiği bir diğer rol ise yerli ve yabancı ziyaretçilere etkileyici ve yeni bir gösteri mekanı sunmaktır. 18. yüzyıldan başlayarak Salon hem konu hakkında fikir sahibi sanat amatörleri hem de meraklı ve az eğitimli kişiler için vazgeçilmez bir sosyalleşme ve keşif mekanı olmuş, aynı zamanda gelecek bölümde daha detaylı olarak ele alınacak olan sanat eleştirisinin edebi bir tür olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında olumlu ve olumsuz eleştirileri ile ressamların, heykeltıraşların ve gravürcülerin eserlerinin kaderini tayin edebilen, halk ve sanatçı arasında arabuluculuk görevi üstlenen yeni bir gazetecilik anlayışı ortaya çıkmıştır.³⁷

Resim sanatının mesleki açıdan gelişimi elit kesimin Salon'a yaklaşımıyla örtüşmektedir ancak eserlerin satışı halkın Salon'u ziyareti ve eserlerin popülerleşmesiyle gerçekleşmiştir. Eserlerin satılması olasılığı ressamların Salon'a katılma isteğini tetiklemiş, katılımcı sayısındaki artış, sanatçıları Salon haricinde başka sergi olasılıklarını düşünmeye itmiştir. Salonla ilgili bu sorunun çözümü yıl içerisinde temalarına ve çalışma alanlarına göre ayrılmış yeni sergiler düzenlemekten geçmiştir. Paris dışında açılan yeni sergiler sanatçılar için çekici olmuşsa da popülerlikleri Salon'un o dönem sanat hayatındaki hakimiyetinin önüne geçememiştir. Merkezden uzaklaşarak ressamların ve tacirlerin önderliğinde oluşturulan bu sergiler, yeni bir kurumsal sistemin oluştuğunun habercisidir.

³⁷ Neil Mc William, "Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet", **Romantisme**, 1991, no 71, pp. 19-30.

1860'lardan sonra sanat pazarının Salon dışında gelişim göstermesi ve pazarın piyasayı yönlendirmeye başlaması, Salon'un vazgeçilmezliğinin zedelendiğine işaret etmektedir. 1863 senesinde gerçekleştirilen Salon sergisinde sisteminin işleyişine karşı sanatçıların dile getirdikleri sorunlar, bu duruma paralel olarak III. Napoléon'un le Salon des refusés'nin açılışını desteklemesi Akademi'nin vurguladığı sanat anlayışına karşı farklı ve önlenemez bir oluşumun geliştiğine işaret etmektedir. Palais de l'industrie'de gerçekleşen Salon des refusés, basından beklediği desteği görememiş olsa da sergide *Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği) tablosunu sergilemiş olan Manet'nin hem ün kazanmasını sağlamış hem de çok sert eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur. Salon dışı gerçekleştirilen bir diğer sergi ise daha sonra Empresyonistler olarak anılacak olan grubun ilkinin 1874'de fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde düzenlemiş olduğu sergidir.³⁸

Sanatçıların, eserlerini jüriye maruz kalmadan sergileyebilmeleri için 1884 yılında Odilon Redon'un başını çektiği ve Georges Seurat, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Albert Dubois-Pillet ve Charles Angrand'ın kurucu üyesi olduğu La Société des Artistes Indépendants'ın (Bağımsız Sanatçılar Derneği) kurulmasını beklemeleri gerekmiştir. Mottosunu "jürisiz ve ödüksüz" olarak açıklayan dernek, ilk sergisini Salon de l'hiver (Kış Salonu) adı altında gerçekleştirmiştir. Sonraki sergilerinde ise hem yabancı hem de Fransız sanatçıların katılımına açık sergiler düzenlemişlerdir. Salon jürisinin akademik kurallara bağlı kalmadaki ısrarı, La Société des Artistes Indépendants'ın ardından 1890 yılında La Société Nationale des Beaux-Arts'ın³⁹ (Ulusal Güzel Sanatlar Derneği) da yeni sergiler düzenlemesini teşvik etmiştir.

1850'lerden sonra sergi ve satış mekanları çeşitlenmiştir: 1852'de Hôtel Drouot, 1860'da Louis Martinet'nin kalıcı sergileri sonrasında Courbet ve Manet'nin kişisel sergileri açılmıştır. Ressam Antoine-Jean Gros'nun yanında bir süre resim eğitimi alan

³⁸ 1874-1886 yılları arasında Empresyonist Sergiler başlığı altında sekiz sergi düzenlenmiştir.

³⁹ 1862 yılında yazar ve ressam Théophile Gautier ve ressam Aimé Millet tarafından yönetilen dernek, 1864 yılında Delacroix'nin ölümünü takiben bir retrospektif sergi düzenlemiş fakat ardından sergi düzenlemeye uzun bir süre ara vermiştir.

Martinet gravür ve resimle ilgilenmiştir. Yaşadığı bir sağlık sorunu onu resim yapmaktan alıkoymuş olsa da Ecole des Beaux-Arts yönetiminde çalışmaya başlamış ve bu şekilde sanat piyasasında kalmayı başarmıştır. Martinet, 1850-1855 yılları arası Salon sergilerini düzenleyen komitede görev almış, 1860'larda hem tablo satışının yapıldığı hem de koleksiyonerlerin eserlerini sergilediği halka açık sergiler düzenlemeye başlamıştır.⁴⁰ Bu sergiler, 1853-1863 yılları arasında iki yılda bir gerçekleşen Salon sergilerinin kapatamadığı tablo satışına dair eksikleri ve halkın yeni eserler görme arzusunu giderecek bir mekan olması açısından önem taşımaktadır. Sergilenecek eserlerin seçimi üç kişilik bir jüri tarafından gerçekleştirilmekte, eserler bizzat Martinet tarafından düzenlenip yerleştirilmektedir. Satışı yapılan eserlerden komisyon almayan Martinet'nin amacı amatörler ile sanatçıları biraraya getirmek, arabuluculuk yapmaktır. Ziyaretçiler tarafından 1 frank karşılığında gezilebilen bu sergilerde Ingres'den Manet'ye 19. yüzyılın tanınmış sanatçılarının eserleri sergilenmiş ve satılmıştır.⁴¹

Ayrıca her yıl Evrensel Sergi sırasında düzenlenen sergiler, sanatçıların yabancı ziyaretçilere eserlerini gösterebilmeleri ve uluslararası platformda ün sahibi olmaları açısından önem taşımaktadır. Salon sergilerine ek olarak yurt dışında gerçekleşen Evrensel Sergi sırasında Fransız sanatını tanıtacak eserlerin ve sanatçıların seçiminden Ecole des Beaux-Arts yönetimi sorumludur. Paris'te gerçekleşen 1855, 1867 ve 1878 Evrensel Sergi'lerinde sergilenen eserler yine Ecole des Beaux-Arts kontrolünden geçmiş, enstitünün üyeleri ve yönetimden kişilerin oluşturduğu jüri sergilenen eserleri yaşayan sanatçıları arasından seçmiştir. Bu sergiler uluslararası bir platformda gerçekleştiğinden eserler yerli ve yabancı birçok izleyici tarafından ziyaret edilmiş, böylece Evrensel Sergi'de sergilenen eserler Salon sergilerine kıyasla daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. 1855'te düzenlenen Evrensel Sergi'ye eserleri kabul edilmeyen Courbet kendi retrospektifini izleyiciyle buluşturmuş, sergi için hazırladığı

⁴⁰ Lorne Huston, "Le salon et les expositions d'art reflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865)", **Gazette des beaux-arts**, tome 115, Mai-juin 1990, pp. 45-50.

⁴¹ Delacroix, Jean-Baptiste Camille Corot, Millet, Henri Rousseau, Courbet, James Abbott McNeill Whistler, Jean-Baptiste Carpeaux, Pierre Puvis de Chavannes gibi tanınmış sanatçıların eserleri Martinet'nin mekanında ziyaretçilere sergilenmiştir.

katalog metninde Realizm üzerine düşüncelerini açıklarken aslen tablolarının jüri tarafından neden seçilmediğini de kendince açıklamıştır; “Bilmek yapabilmektir, benim düşüncem budur. Gelenek-görenekleri, fikirleri, yaşadığım dönemin görünüşünü kendi değerlendirmemle sadece bir ressam olarak değil bir insan olarak da anlatmak, diğer bir deyişle yaşayan bir sanat yapmak, işte benim amacım budur.”⁴²

Tanınmak ve eserlerin satılmasını sağlamak amacıyla taşrada düzenlenen sergilere katılmak sanatçıların benimsemiş oldukları diğer bir stratejidir. 1860-61 yılları arasında eserlerini Besançon, Metz, Montpellier, Bruxelles, Nantes ve Anvers’e yollayan Courbet, eserlerinin satılmasını sağladığı gibi realizme dair düşüncelerini paylaşma fırsatı da yakalamıştır.⁴³ 1850-1881 yılları arasında taşrada 236 sergi düzenlenmiş, bu sergiler Paris’te, Salon’da eserleri satılmayan sanatçılar için yeni bir şans oluşturmıştır. 1879’da düzenlenen Salon’da ressam Eugène Carrière’in kötü yerleştirilmiş tablosu,⁴⁴ hemen yanında bulunan, canlı renkleri ile dikkat çeken ve onur madalyası alan Fransız ressam ve sanat öğretmeni Charles Auguste Émile Durand’ın tablosuna kıyasla satılma şansına sahip değilken yollandığı bir taşra sergisinde altın madalya kazanmış ve Avignon kent müzesi tarafından 800 Fransız Frangına satın alınmıştır.⁴⁵

İkinci İmparatorluk döneminde ortaya çıkan sanatçı derneklerinden Cercle des Mirlitons olarak da anılan le Cercle de l’Union artistique (Sanat Birliği Derneği) 1860 yılında Degas’ın öncülük ettiği bir sanatçı grubu tarafından kurulmuştur. Derneğin kuruluş amacı dernek üyeleri ve sanatçılar arasında bir bağ kurmak ve halkı güzel sanatlar hakkında bilgilendirmektir. Her sene yönetim üç komisyon oluşturmaktadır:

⁴² Yukarıda geçen bölüm, 1855 Evrensel Sergisi esnasında Courbet’in düzenlediği kendi retrospektif sergisinin kataloğunun önsözünden alınmıştır. Kataloğun önsözü sanatçının kendisi tarafından kaleme alınmıştır. Konu hakkında daha detaylı bilgi için Gustave Courbet, **Ecrits, propos, lettres et témoignages**, Editions Hermann, Paris, 2011 kitabı incelenebilir.

⁴³ Sanatçı Besançon’da gerçekleştirilen sergiye 14 tablosunu göndermiş, bu eserlerden hiçbirini satılmamıştır. Buna karşılık Nantes’ta gerçekleşen sergi sonrası *Les Cribleuses de blé* (*Buğday Eleyenler*) kent tarafından satın alınmıştır.

⁴⁴ Bahsi geçen tablo *Jeune mère allaitant son enfant* (*Çocuğunu Emziren Genç Anne*) tablosudur.

⁴⁵ Anne Martin-Fugier, **La vie d’artiste au XIXe siècle**, Hachette, Paris, 2007, p.186.

Bunlardan ilki edebiyat, ikincisi mimari, resim, gravür ve heykel, üçüncüsü de müzikle ilgilenmektedir. İkinci komisyon, derneğin salonunda kurulun belirlemiş olduğu kurallar çerçevesinde halka açık düzenlenen sergiden sorumludur. Başlangıçta sanatçılar, eleştirmenler ve sanatla ilgilenenlerden oluşan komisyonun görevlerinden biri de sergilenecek eserleri seçmektir.⁴⁶

Salon'a alternatif olarak düzenlenen sergi mekanlarına 1880'lerden sonra yaşayan sanatçıların eserlerinin sergilendiği Palais de Luxembourg'u (Lüksemburg Sarayı) da eklemek mümkündür. Fransa Kraliçesi Maria de Medici'nin inşa ettirip Pierre Paul Rubens'e resimlettiği ve kendi yaşamını konu alan yirmi dört büyük tuvalle şöhreti bütün Avrupa'yı saran Palais de Luxembourg, Fransız İhtilali sonrasında, önce cezaevine sonra bugün hala hizmet verdiği üzere senatoya çevrilmiştir. Bir grup eser sarayda sergilenmeye başlanmış, ancak koleksiyonun bir bölümü, Napoléon'un yağmaladığı Avrupa koleksiyonlarının ülkelere iadesi ile Louvre Müzesi koleksiyonlarında oluşan açığın kapatılması amacıyla Louvre'a gönderilmiştir.⁴⁷ Paris müzecilik tarihinde Palais de Luxembourg, 19. yüzyılda yaşayan çağdaş sanatçılara ait eserlerin sergilemesi ile çağdaş sanatın sergilendiği ilk müze ünvanını almıştır. Boş kalan sarayda çağdaş sanatçıların eserlerinin sergilenmesine David'in eserlerinin bulunduğu bir sergiyle başlanmıştır. Birbirini izleyen İmparatorluk ve Cumhuriyet rejimleri süresince Akademi'nin gözetimi altında tutulmuş olan müze, popüler beğenin ve Salon sergilerinin şöhrete kavuşturduğu sanatçıların eserlerini sergilemiştir. 19. yüzyıl sonunda ressam Caillebotte'un, Cézanne, Degas, Manet, Monet, Camille Pissarro ve Alfred Sisley'e ait 67 eserlik koleksiyonunu bir tavan arasında veya bir taşra müzesinde kaybolmamaları şartıyla müzeye hibe etmesi sonucunda Modernizm müzeye girmiş ve bu sayede modern esenler kamuya mal olmuştur. İçlerinde Manet'nin *Olympia*'sının da bulunduğu koleksiyonun 38 parçasının halkın ve eleştirmenlerin yoğun tepkisine karşın müzede sergilenmesi,

⁴⁶ Jean-Paul Bouillon, "Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle", **Romantisme**, 1986, no 54, p. 93.

⁴⁷ J. Pedro Lorente, **Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique**, Editions L'Harmattan, Paris, 2010, p. 39.

sanat tarihinin yazımını değiştiren ve çağdaş sanatın müzeleşmesinin önünü açan bir olay olarak kabul edilir.⁴⁸

Sonuç olarak, bahsi geçen Salon dışında gerçekleşmiş sergiler jürinin baskıcı kontrol mekanizmasından kalıcı olarak bağımsızlaşmak isteyen bir grubu temsil etmektedir. Salon, eserlerin sergilenmesi açısından bir model teşkil ederken üslubun dogmalarda sıkışması ve mekanikleşen kurumsal sanat anlayışı, sanatçıları kendilerini özgürce ifade edebilmeleri için yeni mekan arayışlarına itmiş; böylelikle le Salon des refusés gibi sanatsal bağlamda radikal sayılabilecek eğilimler gelişmiştir.

19. yüzyıla geldiğimizde sergilenen eserlerde iki farklı eğilim gözlenmiştir. Sıklıkla karşılaşılan eğilim; sanatçıların sınırlarını zorlamadan portre ya da manzara gibi temaları ele aldığı tablolar yapması, diğer eğilim ise pek sık karşılaşılmasa da sanatçının dikkati ve ilgiyi üzerine çekecek ve fark yaratacak bir özgünlük sunmasıdır. Profesyonel çalışmaların büyük çoğunluğu jürinin onayını da alabilmek amacıyla yukarıda bahsi geçen ilk eğilim çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların, devletin belirlediği kurallar doğrultusunda resim üretimine bağlı kalması ve Salon jürisinin benimsediği sert uygulamalar sistemin ağ dışılığına işaret etmektedir.

Halkın ilgisini çekmek ve beğenisini toplamak çoğu kez onları yeniliklerle şaşırtmaktan geçmemektedir. Sergilenen eserlerin kültürel değerlere bağlı kalması, izleyicinin güvende olması anlamına gelmektedir. Eleştirmen Hippolyte Taine izleyicinin ihtiyaçlarını; “Halk melodramatik veya askeri sahneler, yarı giyinik kadın figürleri ve *trompe l'œil* istiyor. Onlara savaşlar, ateşte yakma cezaları, sirkte boğulma sahneleri, kayaların üzerinde Andromeda’lar, Napoléon ve Cumhuriyet hikayeleri (...) sunuldu.”⁴⁹ sözleri ile ifade etmiştir.

⁴⁸ Anne Martin-Fugier, **a.g.e.**, p. 415.

⁴⁹ Adolphe Hippolyte Taine, “De l’idéal dans l’art. Leçons professées à l’Ecole des Beaux-Arts”, **Paris-Guide**, Paris, Germer Bailliére 1867-1872, volume: 1, p. 849.

Sanatçılar, yeni, tarihi ve edebi konulara yönelerek ikonografik referanslarını genişletmişlerdir. Buna karşılık akademik resim geleneğinin takipçisi Salon sergilerinde ise sıklıkla geçmişin gözde konularının işlendiği eserler sergilenmiştir. Klasik konulara bağlı kalarak resim yapmaya devam eden sanatçılar, devletin gerçekleştireceği alımlara muhtaç yaşamıştır. Büyük ebatlı ideal tabloları devlet tarafından satın alınan Auguste-Barthélemy Glaize⁵⁰; “Benim resimsel üslubum, arayışlarımın tabiatı, eserlerimin halka ulaşamayacağının bir göstergesidir; ben sadece devletin teşvikiyle yaşıyorum.”⁵¹ ifadesi ile akademik ve klasik resim anlayışının, mitolojik konuların ve alegorik anlatımların 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde halen devlet tarafından yoğun şekilde desteklendiğinin altını çizmektedir.

XIV. Louis’nin hükümdarlığından beri akademik sistem, sanatsal yaşamı yönetegelmiştir. Ecole des Beaux-Arts’da eğitim almış olması gözetilmeksizin bütün sanatçılar üretimlerini gerçekleştirirken akademik sistemin sert kurallarına bağlı kalmak durumundadırlar. 1866 yılında Académie des Beaux-Arts üyelerinin denetimine verilen okul, Klasisizm’in üstünlüğünü savunmakta, eskiz çalışması ve geçmişin eserlerinin kopyalanmasına öncelik vererek İlk Çağ eserlerinin kaynak olarak kullanılmasını desteklemektedir.⁵²

Alexandre Cabanel, 1845’te Prix de Rome’u aldıktan sonra Ecole des Beaux-Arts’da çalışmaya başlamış, 1863’te düzenlenen Salon’da sergilenen *La Naissance de Vénus* (Venüs’ün Doğuşu) tablosu ile ünlenmiştir (Resim 37). Her ne kadar bütün eleştirmenler tarafından olumlu karşılanmış olmasa da akademik geleneğin izinden gidilerek betimlenmiş olan pastel tonlardaki Venüs, aynı sene Salon sergisinde jüriye sunulan Manet’nin *Déjeuner sur l’herbe* (Kırda Öğle Yemeği) tablosuna kıyasla

⁵⁰ Auguste-Barthélemy Glaize (1807-1893). Tarihi konulu eserler veren sanatçı 1864 tarihli Salon’a *Les Ecueils de la vie* (Yaşamın Engelleri) başlıklı, günahlarıyla yüzleşen insan yaşamını konu alan ağır alegorik bir tablo ile katılmıştır.

⁵¹ Geneviève Lacambre, Jacqueline de Rohan-Chabot, **Le Musée du Luxembourg en 1874: Peintures. Grand Palais 31 Mai-18 Novembre 1974**, Ed. des Musées Nationaux, Paris, 1974, p. 90.

⁵² Alain Bonnet, **Devenir peintre au XIXe siècle: Baudry, Bouguereau, Lenepveu**, Fage Editions, Lyon, 2007, p. 39.

başarılı bulunmuştur.⁵³ III. Napoléon'un kişisel koleksiyonu için satın aldığı bu eser, egemen burjuvazi kültürüne sadık olan sanatçının resmi kariyerinin başlangıcı olmuştur. İmparator, sanatçıya birçok sipariş vermiş, 1865'te düzenlenen Salon'da sergilenen İmparator portresi, İmparatoriçe Eugénie'nin Palais des Tuileries'deki çalışma odasında yer bulmuştur. Akademi'nin belirlediği detaycı ve titiz estetik anlayışı 19. yüzyıla gelindiğinde eleştirilere hedef olmuş ve “pompiér”⁵⁴ sıfatıyla anılmıştır. Kelimenin kökeni hakkında farklı yorumlar bulunmaktadır: Bu kelimenin David'in tablolarındaki 1830'ların itfayecilerine benzetilen figürlerden türediği ya da dönemin ihtişamlı resim sanatına bir gönderme olduğu düşünülmektedir. Bu kötüleyici sıfatın kullanımında amaç, resimlerdeki özenli ve parlak görünümü, değersiz detayları, canlı renklerdeki doygunluk oranını ve Klasisizm'in kurallarının yargısız benimsenmesini eleştirmektir. Sanatsal üretimle ilişkilendirilen bu eleştirel bakış açısı aynı akademik işleyişin yani devlete bağlı olan Ecole des Beaux-Arts, Akademi ve Salon üçgeninin de bir eleştirisi niteliğindedir.

⁵³ Jean-Paul Crespelle, **Les Maîtres de la Belle Époque**, Hachette, Paris, 1966, p. 41.

⁵⁴ Fransızca *pompiér* kelimesi itfayeci anlamına gelmektedir. Kelimenin mecazi anlamı ise bayağı ve zevksiz anlamında kullanılır.



Resim 37: Alexandre Cabanel, *La naissance de Vénus*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130x225 cm, Orsay Müzesi, Paris.

L'art pompier (Zevksiz Sanat) olarak adlandırılan bu yaklaşıma karşı toplu bir duruş 1863'te yukarıda belirttiğimiz Salon des refusés ile gerçekleşmiştir. Jürinin reddettiği eserlerden oluşan bu sergi, akademik yapının işleyişine İmparator'un sağladığı destek ile bir karşı duruş oluşturmuştur.⁵⁵ Salon des refusés'nin açılması akademik sanat ile yenilikçi sanatçılar arasında bir bölünmeye işaret etmektedir. 20. yüzyıl süresince araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından 19. yüzyılın kötü zevkini temsil ettiği inancıyla eleştirilen l'art pompier, 1970'lerden sonra özellikle 1986'da Orsay Müzesi'nin açılması ile akademik dünyanın dikkatini çekmiştir.

Belirttiğimiz bütün bu alternatif olanakların yanı sıra Salon'un kendisinin de 19. yüzyıldaki konu, içerik ve yorumlamaya dair dönüşümü, yeni yöntem arayışlarını tamamen yadsımadığını belirtmek gerekir. Daha 1840'larda Salon'un bu yöndeki yaklaşımının bir belirtisini de dönemin realist sanatçıların ağırlamasında bulmak mümkündür. Bu bağlamda Jean-François Millet ve Courbet'nin 1850'lerde Salon'daki üslupsal dönüşümü derinlemesine etkilediği bir gerçektir. Ayrıca yukarıda

⁵⁵ Monique Segré, **a.g.e.**, p.28.

özetlediğimiz bu durum, ileride yaşayacakları pek çok zorluğa karşı, atölyede çalışmayı reddeden Empresyonistlere de Salon'da resimlerini sergileme açısından bir ölçüde yardımcı olmuştur. Bu açıdan bakıldığında da yeni üslupların varlığı, Akademi'nin varoluş nedenlerinden biri olan sanatın diğer her şey gibi kontrol altında olması düşüncesini zedelemiş, geleneksel sanatsal birliğin varlığını tehdit etmeye başlamıştır.⁵⁶

2.3. Sanatta Değer Dağılımı

Geleneğin takipçisi Akademi, büyük resim sanatı kanonlarına uymayan tüm sanatsal aktiviteleri reddederek sanat tacirlerinin ve sanat eleştirmenlerinin yönlendirdiği kendi dışında yeni bir ticari ağın oluşmasına izin vermiştir. 1860'lardan sonra ilk bağımsız sergilerin açılması devlet ve özel hamilerin siparişleri ile ayakta duran sanat piyasasına yeni olanaklar sunmuştur. Bu alt bölüm sanat piyasasında eserlere biçilen değer dağılımı ve 19. yüzyıl koleksiyonerinin eğilimlerine kısa bir bakış sunmaktadır. Öncelikle profesyonel bir gözün, Académie des Beaux-Arts'ın eski müdürü Charles Blanc'ın yayınladığı *Le Trésor de la curiosité*⁵⁷ (*Nadire Kabineleri*)⁵⁸ başlıklı eser incelendiğinde, belirli açık arttırma satışlarının ayrıntılı katalogları görülmekte; 18. ve 19. yüzyıl sanat pazarına ilişkin önemli göstergeler elde edilmektedir. Söz konusu kataloglardan yola çıkıldığında halktan bazı önemli isimlerin ve Fransız tacirlerin de tıpkı koleksiyonerler gibi alıcılar arasında yer aldığı görülmektedir. Blanc'ın tasvirleri temel alındığında tabloları üç kategoride gruplandığı gözlemlenmektedir; tarihi resimler, janr resimleri ve içine natürmort ve hayvan resimlerini de alan manzara resimleri. Bahsi geçen üç ana kategori haricinde sayıları çok az olan portreler de açık arttırmaya sunulmuştur.⁵⁹

⁵⁶ Nathalie Heinich, "Académies", **Encyclopædia Universalis** (Çevrimiçi) <http://www.universalis.fr/encyclopedie/academies/>, 15 Eylül 2016.

⁵⁷ Charles Blanc, **Le Trésor de la curiosité**, Paris, Récouard, 1857 (tome I) ve 1858 (tome II).

⁵⁸ Nadire Kabineleri, Ali Artun tarafından **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik** s. 25-46'da detaylı bir şekilde incelenmiştir.

⁵⁹ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.**, p. 93.

Önceki bölümlerde de değinildiği üzere 19. yüzyılda Akademi, sınırlarını bizzat belirlediği idealleri sanatçılara empoze etmiştir. Bu ideallerin temeli ahlak dersi veren, erdemli davranış örnekleri sergileyen, kahramanları idealleştiren ve o dönemin geleneklerini gösteren tarih temalı resimlerin üstünlüğüne dayanmaktadır. Tarihi temalar hem romantik kültür hem de politik süreçlerin desteklenmesi açısından önem taşımakta ve akademik eğitim sisteminde halen diğer türlere kıyasla daha değerli görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Prix de Rome için jüriye sunulan tabloların konusu da tarihi, mitolojik ya da dinidir. Sanatçıların ödülü almaya hak kazanması ve devlet desteğinde başarılı bir kariyere sahip olabilmesi bu konuları ele alan eserler üretmelerinden geçmektedir. 19. yüzyılın ilk yarısında devlet halen sanatçılara yoğun olarak sipariş vermekte ve bu siparişler ağırlıklı olarak tarihi temalar içermektedir. Ayrıca devlet dışındaki alıcıların da resimde işlenen konuları, benimsenen tarzı vb. özellikleri belirleme gücünü göz önünde bulundurmak gerekmektedir. 19. yüzyıl genelinde koleksiyonerlerin sahip oldukları resimler incelendiğinde, her ne kadar tarih temalı çalışmalar akademik ideolojiye göre en değerli sayılsa da koleksiyonerlerin bu tip eserleri eskisi kadar tercih etmedikleri gözlemlenmektedir. Görkemli ve ülküleştirilmiş ebatları ile değerden düşmüş, halkla temas edemeyen tarihi temalı resimler, ancak türler arası keskin sınırların yumuşatılması ve tarihi temalı resimlerin janr resmi ile teması sonucu iyileştirilebilecektir. Bu yüzyılda koleksiyonerlere satışı yapılan eserler incelendiğinde ise manzara ve onlar kadar olmasa da janr resimlerinin satışında bir artış olduğu dikkat çekmektedir.⁶⁰

Akademik sistemin sanatçılar üzerindeki etkisinin devam ettiği zaman diliminde tarihi konulu resimler Fransa'da diğer türlere kıyasla daha değerli görülmüştür. Buna karşılık Akademi'nin gücünü yitirmeye başladığı 19. yüzyıl sonunda manzara resimlerinin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Hollandalı sanatçıların eserlerinin Fransız resim pazarında gelişiminin önce janr resmi, bir nesil sonra ise manzara resmi

⁶⁰ Farklı resim türlerinin dönemlere göre satış yüzdeleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.**, p. 95.

olarak birbirini takip eden iki dalga halinde geliştiğini söylemek mümkündür. Hollanda sanatına duyulan ilgi, Fransız sanatçıların da janr ve manzara resimlerine yönelmesine neden olmuş, her iki tipte verilen eserlerin fiyatlarında düzenli bir artış gerçekleşmiştir.⁶¹

19. yüzyılın ilk yarısında Fransız janr resminin satış fiyatındaki artış, yüzyılın ikinci yarısında da devam etmiş, daha o dönemde tarihi konulu eser fiyatları ile janr resmi fiyatları yarışmıştır. 19. yüzyıl başında Hollandalı sanatçılar⁶² tabloların satışı açısından manzara türünde de Fransız sanatçılarla rekabet halindedir. Aynı dönemde janr resimleri konusunda Flaman sanatçılar söz sahibi olsa da Paris sanat piyasasında Hollandalı ve Fransız ressamaların önüne geçemedikleri bilinmektedir. 19. yüzyılın ilk yarısında Fransız ressamaların janr resimleri için ödenen en yüksek bedelin, Hollandalı ressamaların janr resimleri için ödenen en yüksek bedelle karşılaştırılabilir boyuta geldiği görülmektedir. Tarih temalı resimler kategorisinde olduğu gibi yaşayan Fransız sanatçılar, janr resimlerinde de gerek tuval sayısı gerekse eserlerin satış fiyatı açısından selefleri gibi en iyi biçimde temsil edilmiş görünmektedir. Akademi'nin belirlediği hiyerarşiye uygun olarak Fransız ressamaların tarih resimleri, janr resimlerine kıyasla daha yüksek fiyatlara satılmıştır.⁶³

Fransız sanatçıların eserlerinin koleksiyonlara eklenmesinde düzenli bir artış olduğu gözlemlenirken yabancı uyruklu sanatçıların eserlerinin satış oranları incelendiğinde İspanyol sanatçıların eserlerinin satışında artış olduğu, ancak sanat tacirleri ve eleştirmenlerin çabalarına karşın İtalyan sanatçıların eser satışlarında düşüş olduğu göze çarpmaktadır. İtalyan resimlerinin satış oranındaki düzenli azalmanın temelinde İtalyan ustaların eserlerine erişimin sınırlı olması yatmaktadır. Ayrıca koleksiyonerler, o güne kadar eserleri karanlıkta kalmış İspanyol ressamaların eserlerini keşfe başlamışlardır. 19. yüzyıl süresince yaşayan yabancı sanatçıların eserlerinin Fransız

⁶¹ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e**, p. 102.

⁶² Tarihi konulu resimlerin sanatçıların uyruğuna ve yüzyıllara göre dağılımını detaylı incelemek için bkz. Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e**, p. 101.

⁶³ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e**, p. 102.

koleksiyonerler tarafından sıklıkla tercih edilmediği de gözlemlenen başka bir olgudur.⁶⁴

Tablo fiyatları, o dönemde sanat pazarının ekonomik açıdan işleyişi hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Bununla birlikte açık arttırmalarda farklı kategorilerden satılan resimler, koleksiyonerlerin zevkini ve koleksiyonlarını oluştururken göz önünde bulundurdıkları kriterlerin neler olduğunu yansıtmaktadır. Resimlerin fiyatlandırılmasında belirli standartlar uygulanmamakta, örneğin bir kategorinin içinde, resmin fiyatıyla boyutu arasında belirgin bir ilişki yer almamaktadır. Eserlerin kendilerine biçilen değer ve fiyatlandırma belli standartlar doğrultusunda gerçekleşmezken, ressamın eserlerine biçilen bir değer çeşitliliğinden bahsetmek mümkündür. Resimlerin fiyatları eserlerin toplu halde alınması durumunda da değişiklik göstermektedir. Örneğin seri oluşturan resimler, toplu halde daha uygun bir fiyata satılabilmektedir. Resim fiyatlarındaki artış veya düşüş, bazı türlerin diğerlerine kıyasla daha fazla talep görmesi gibi sanat piyasasındaki dalgalanmalar, sanatçıların inisiyatifine bağlı değildir. Koleksiyonerler eserleri fiyat, uyruk ve tür gibi temel pek çok değişkene bağlı olarak seçmektedirler.⁶⁵

Tüm bunlara ek olarak, 19. yüzyılın ortasına gelindiğinde, özellikle tek bir ressamın eserlerinden oluşan koleksiyonların sayısında belirgin bir artış olmuştur. Özel koleksiyonlara artan ilgiyi ise seçtikleri bir grup ressam ve bu grubun eserlerini toplayan müşteri kitlesini bir araya getiren tacirler tetiklemektedir. Böylece, gelişigüzel toplanmış ressamın eserlerinden oluşan eklektik koleksiyonlar yerine belirli sanatçıları bir araya toplayan, özellikli koleksiyonlar oluşmaya başlamıştır. Dikkate alınması gereken bir diğer konu da Fransa'da değerli resimlerin el değiştirme oranındaki yüksekliktir. Sanatçıların eserlerinin açık arttırma sonrasında koleksiyon dağılmadan önce neredeyse bir nesil boyunca aynı ailede kaldığı, mirasçıların ancak

⁶⁴ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.** p. 97.

⁶⁵ **A.e.**, p.106.

maddi zorluk çekmeleri ya da sanata dair ilgi duymamaları durumunda koleksiyonların dağıldığı bilinmektedir.⁶⁶

Salon sergilerinin satışları 19. yüzyılın ikinci yarısında elit kesimin alımlarıyla varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kuruluşundan başlayarak Akademi, yüksek rütbeli kişilerin yönetiminde türler hiyerarşisinin ideolojik çerçevesine sıkışmış; sadece Akademi'nin kuralları benimsenmiş sanat eleştirmenleriyle uyum içinde olabilmıştır. Akademiyi destekleyen sanat tarihçileri ve eleştirmenler ise müşterilerin ihtiyacını karşılamak üzere tasarlanmış sisteme yönelik objektif bir yaklaşım sergilememişlerdir. Öte yandan, Akademik sistem Fransız sanatının Avrupa genelinde tanınmasını ve takdir edilmesini sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, akademik sistemin var olduğu andan itibaren Fransız sanatının Avrupa'daki diğer ulusal ekoller seviyesine yükseldiğini, eserlere biçilen değerlerden ve bu eserlerin önemli koleksiyonlarda kendilerine yer bulabilmiş olmalarından anlayabiliriz. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde yeni akımların takipçisi yaşayan Fransız ressam, geçmişin usta ressamlarının eserleriyle yarışır nitelikte fiyatlar talep etmeye başlamışlardır.⁶⁷ Salon sergilerinin satışlarına ilişkin yapılacak bir çalışmada fiyat, kategori ve ressamın uyuğu gibi birden fazla değişken göz önünde bulundurulmalı, benzer biçimde koleksiyonlar da yüzyılın sanat zevkini kavramak adına bu değişkenler temel alınarak değerlendirilmelidir. Akademi'ye paralel gelişen ancak artık tacirlerin ve eleştirmenlerin yönlendirdiği sanat piyasası bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

⁶⁶ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.**, p.97.

⁶⁷ **A.e.**, p.108.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA YENİ SANAT DÜZENİ

3.1. Konu, Üslup, Sunum: Sanatçının Değişen Statüsü

19. yüzyıla gelindiğinde Akademi'nin anlayışı doğrultusunda, resme konusu ve büyüklüğüne göre değer biçen geleneksel bakış açısı devam etmekte, akademik yaklaşım Tanrı'nın dünya üzerindeki en mükemmel yapıtı olarak gördüğü insan figürü betimini, hayvan resimlerinden, natürmorttan ve manzara resminden üstün görmektedir. Diğer yandan, dehşet ve şiddet sahneleri içeren tarihi konulu resimler burjuva konutlarında kendilerine yer bulamamakta, janr resimleri, natürmortlar ve doğa manzaraları sundukları huzurlu görünümle burjuva sınıfının dikkatini çekmektedir. Fransa genelinde sayıları 300'ü bulan taşra müzeleri için devletin verdiği siparişler giderek artan sanatçı nüfusuna yetmemekte, sanatçılar eserlerini satın almaları için giderek yüzlerini burjuva sınıfına ve onların taleplerine döndürmektedir.

Farklı resim türleri arasındaki hiyerarşik düzen, uzmanlık alanlarına göre sanatçıların arasında da var olmuştur. Bu sert bakış açısının etkisi 1863'e kadar Salon'a sunulan natürmortların reddedilişiyle örneklendirilebilir. Akademik muhafazakarlık, dönemin sanat çevresinin tarihi konulu resimlerle janr resmi arasındaki çekişmede janr resmini desteklemesi ile kırılmaya başlamıştır. 1861 yılına gelindiğinde, Salon sergilerinde duvarları süsleyen küçük boyutlu janr resimleri üzerine uzmanlaşmış Ernest Meissonier'nin Akademi'ye kabulü gibi Akademi için radikal sayılabilecek değişiklikler gerçekleşmiştir.¹

Birinci İmparatorluk döneminden (1804-1815) başlayarak Salon'da sergilenen janr resimleri dönemin güncel ve ulusal konularını kapsamakta, tablolara *Le Départ du Soldat* (*Askerin Yola Çıkışı*), *Jeune femme pleurant sur une lettre* (*Mektup Üzerine*

¹Cain Hungerford; Jean-Louis-Ernest Meissonier; Philippe Durey, **Ernest Meissonier: Retrospective**, Réunion des musées nationaux Lyon & Paris, Lyon, 1993, p. 28.

Ağlayan Genç Kadın), *L'innocence abandonné* (*Terkedilmiş Masumiyet*) gibi başlıklar uygun görülmekteydi. Bu dönemin askeri tarih resimleri incelendiğinde ana karakterler yerine ikincil olaylara önem verildiği dikkat çekmektedir. Hikaye anlatan janr resimleri giderek anekdota dönüşen çağdaş tarih resminin gelişimi olarak kendini göstermekteydi.

Öte yandan, tabloların boyutları ile ilgili de bir dönüşüm gerçekleşmekte, janr resimleri giderek daha büyük ebatlı yapılmaktaydı. Prosper Mérimée, *Le Moniteur universel*'de yayınlanan Salon eleştirisinde janr tablolarının ebatlarının büyümesi ile ilgili olarak; “Birçok ressam, günlük yaşam temalı kompozisyonlarını katedral dışında düşünilemeyecek boyutlarda yaratıyorlar. Dikkat etmeliler. Trajedi çoğu zaman can sıkar, melodram ise usandırır.” diyerek janr tablolarının gelişimine ilişkin fikirlerini ifade etmiştir.²

Janr ressamı kariyer yapmak üzere bir konu belirleyerek, o konu üzerinde uzmanlaşmayı tercih etmiştir. Örneğin, Bonheur çiftlik ve sürü hayvanları üzerine uzmanlaşırken, Barbizon ressamı Constant Troyon birbirinden pek de farklı gözükmeyen inek tablolarının siparişlerine yetişebilmek amacı ile tabloların arka planını Ressam Eugène-Louis Boudin'e tamamlamaktaydı.³ Janr resminin geçirdiği bu dönüşüm, potansiyel sanat pazarına uyum göstermesini sağlamış ve burjuva kesiminin konutlarının öncelikli süslemesi haline gelmesine neden olmuştur. Akademik sistem geniş bir pazar oluşturan yeni sanat anlayışına ve janr resmine artan ilgiye karşı resmi sistemin koruyucusu rolünden bütünüyle vazgeçmemiştir. Duvar resimleri gibi uzun süren dekoratif projeler ancak saraylarda uygulanabilirken kolay taşınan süsleme amaçlı tablolar burjuva ailelerin evlerinde kendilerine rahatlıkla yer bulmuştur. Bu süreçte, Empresyonistlerin tabloları, doğa manzarası ve janr resminin evriminin bir sonucu olarak görülmüştür.⁴

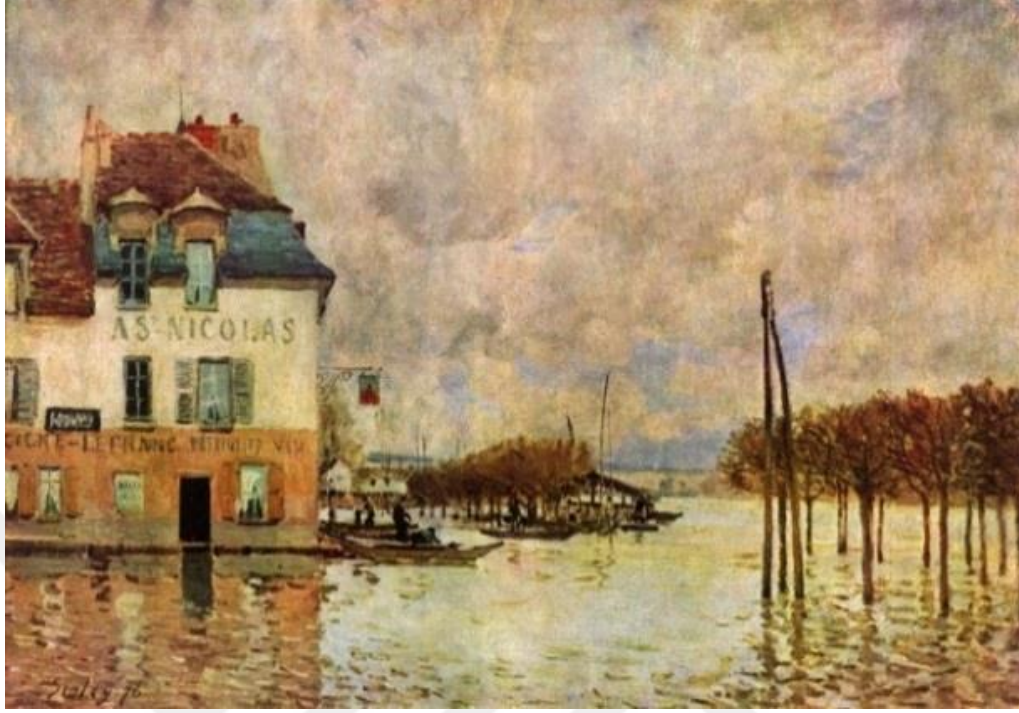
² Prosper Mérimée, “Salon de 1853”, *Le Moniteur universel*, 7 Mayıs 1853.

³ John Rewald, **Studies in Impressionism**, Harry N. Abrams, New York, 1986, p. 61.

⁴ Marie Berhaut, **Caillebotte: sa vie et son oeuvre**, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1978, p. 37.

Daha önce belirtildiği üzere 19. yüzyıla gelindiğinde, bir grup sanatçı doğa görünümelerini daha gerçekçi bir ifade ile yansıtmaya yoluyla manzara resimlerine yeni bir kimlik kazandırma çabasıdır. Empresyonist ressamların ilgi odağı olan Corot ve Courbet'nin tabloları ele alındığında doğa manzaralarının bir tazelik hissi sunduğunu, bu durumun temelinde sanatçıların gözlemlerinin yattığı söylenebilir. Unutulmaması gereken bir diğer konu ise 19. yüzyılın ortalarına kadar ressamların doğa manzaralarını atölyelerinde, hafızalarına güvenerek betimlemeyi tercih etmiş olmalarıdır. Bu alışkanlığı yenilikçi küçük bir sanatçı grubu olan Barbizon Ekolü kırmıştır. Bu sanatçılar Fontainebleau yakınlarındaki Barbizon ormanında açık havada çalışmış, tablolar için birçok eskiz gerçekleştirmiş, hatta bazen tabloları açık havada tamamlamışlardır. Açık havada resim yapma alışkanlığının gelişmesinde 1840'larda tüpte boyanın icadı ve taşınabilir hafif şövalelerin pazarlanması önemli rol oynamıştır. Empresyonist sanatçılar, kendilerine açık havada resim yapma alışkanlığını aşıl原因an Barbizon Ekolü sanatçıların mirasçıları olarak görülebilir. Sanatçılar artık dört duvar arasına sıkışmak istememekte, Fransa'nın kırsal bölgelerine giderek resim çalışmalarını burada sürdürmeyi tercih etmektedir. Normandiya'daki Rouen ve Le Havre kentlerinin limanları, Deauville ve çevresindeki plajlar ve Seine Nehri kıyıları sanatçılara resim malzemesi olarak hareketli sahneler sunmaktadır. Bu mekanlarda bizzat bulunan sanatçılar, akademinin manzara resmine yaklaşımından uzaklaşarak doğayı gizemli ve tanıdık olmayan, yüce görünümü karşısında kişileri kendinden geçirtecek hem korku hem de heyecan yaratan bir mekan olarak yansıtmaktan, özetle doğayı yüceltmekten ve ona sahip olduğu değerden daha fazlasını yüklemekten vazgeçerek gördüklerini betimlemeye yönelmiştir. Sisley'in Paris yakınlarındaki Port-Marly'de meydana gelen su baskını anlatan *L'inondation à Port-Marly (Marly Limanı'nda Su Baskını)* adlı resmi incelendiğinde ressamın konuyu samimi bir şekilde ele aldığı, olayı gördüğü gibi yansıttığı fark edilmektedir (Resim 38).⁵

⁵ Anne Distel, Michel Hoog, Charles S. Moffett, **Impressionism: A Centenary Exhibition**, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974, p. 42.



Resim 38: Alfred Sisley, *L'inondation à Pont-Marly*, 1876, tuval üzerine yağlı boya, 60x81 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Monet'nin, *Impression: soleil levant* (İzlenim: Gün Doğumu) başlıklı tablosu empresyonist sanatçıların eğilimlerinin özeti niteliğindedir (Resim 39). Tablo, sanatçının farklı ışık değerlerinde görme biçimlerinin nasıl bir değişime uğradığını ve ışığın manzara üzerinde yarattığı bozulma etkisini ortaya koymaktadır. Monet, Le Havre Limanı'nı sisli bir sabah, erken saatlerde gözlemlemiş ve gördüklerinin onda yarattığı geçicilik duygusu ile *Impression: soleil levant* tablosunu resmetmiştir. Çalkalanan deniz, hafif sis, güneşin deniz üzerindeki yansımaları, ilerlemekte olan gemiler, bütün bu öğeler yitip gidebilen, değişken, kararsız duruşları ile uçuculuğa, geçiciliğe işaret etmektedir.⁶

⁶ Corinne Julien, *Histoire de l'humanité*, Volume 6, Éditions UNESCO, Paris, 2008, p. 477.



Resim 39: Claude Monet, *Impression: soleil levant*, 1872, tuval üzerine yağlı boya, 48x63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris.

Empresyonist sanatçılar doğada gözlemledikleri ışık ve hava değişiklikleri gibi doğa olaylarının geçici dinamizmine kapılmış fakat geçiciliğin arayışında anı yansıtmak onlara sorun yaratmıştır. Resim yapmak için gereken süre uçucu ayrıntıları bir bütün olarak yansıtmayı engellemekte, gün batımının bütün hallerini tek bir tuvale aktarmayı imkansız kılmaktadır. Seri tablolar, anı yansıtma sorununa resmin getirdiği sınırları kaldırmak için bir meydan okuma niteliğindedir: Monet'nin, 1892-1893 yılları arasında Rouen Katedrali'nin cephesini farklı zaman dilimlerinde yansıtan tabloları bu durumun başarılı bir örneğidir. Bu eserlerde üzerinde durulması gereken, katedralin cephesi değil de taşın girintili çıkıntılı yüzeyi üzerinde ışığın yaratmış olduğu etkidir. Bu etkiyi izleyiciye daha yoğun aktarabilmek amacı ile Monet, tablonun kadrajını kasıtlı olarak daraltmakta, yapının bir bölümünü kesip tablodan çıkarmaktan çekinmemekte ve mimari detayları yumuşatmaktadır (Resim 40).⁷

⁷ Nathalia Brodskaya, **Monet**, Parkstone International, New York, 2011, p. 60.

Empresyonistlerin ışığa olan ilgisi onları doğal olarak su üzerindeki yansımalarla da ilgilenmeye itmiştir. Kanocular, Gustave Caillebotte'un sıklıkla ele aldığı bir sahnedir. *Les p  rissoires* (Kayıklar) tablosunda sandalların hareketinin su y  zeyindeki etkileri tablonun bir   gesi haline gelmiş, sandala   arpıp kırılan hafif dalgalar suyun şeffaflığını vurgulamıştır (Resim 41). Empresyonist sanat  ılar g  lge ve ışık oyunlarını betimlerken yanılısamaya neden olabilecek karşıt renkleri yan yana kullanmayı tercih etmişlerdir. G  lge ışık oyunları,   zellikle yaprakların arasından s  z  len g  n ışığının nesnelerin ya da kişilerin   zerindeki yansıması tablolarla kendisine yer bulmuştur.



Resim 40: Claude Monet, *Le Portail, soleil matinal, harmonie bleue*, 1893, tuval   zerine yağlı boya, 92x63 cm, Orsay M  zesi, Paris.



Resim 41: Gustave Caillebotte, *Les Pérois*, 1878, tuval üzerine yağlı boya, 155x108 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Rennes.

Akademinin belirlemiş olduğu kurallar aynı zamanda halkın büyük bir çoğunluğunun resim sanatına bakış açlarına ve konu hakkındaki zevklerinin ne olduğuna işaret etmektedir. Dönemde William Bouguereau, Alexandre Cabanel, Henri Gervex, Jean-Léon Gérôme gibi bugün *peintres pompiers*⁸ olarak anılan ressamalar beğeni toplamıştır. William Bouguereau'un 1879 tarihli *La naissance de Vénus* (*Venus'ün Doğuşu*) başlıklı tablosu mitolojik bir konuyu ele alması, bedenleri realist değil de idealist bir şekilde betimlemesi, formların net, sınır çizgilerinin belirgin olması, fırça darbelerinin yüzeyde belirgin olmaması ve büyük ebatlı olması ile Akademi'nin beklentilerini karşılayan bir eserdir (Resim 42). Bu koşullar altında Empresyonizm'in Akademi destekçileri tarafından hor görülmesi anlaşılabilir. Örneğin Jean-Léon Gérôme, empresyonist sanatçıları deliler sürüsü olarak tanımlamıştır.⁹

⁸ *Peintres pompiers* konusu önceki bölüm içerisinde incelenmiştir.

⁹ Keith Cameron, James Kearns, **Le champ littéraire: 1860 – 1900**, Editions Rodopi, Amsterdam, 1996, p. 71.



Resim 42: William Bouguereau, *La naissance de Vénus*, 1879, tuval üzerine yağlı boya, 300x217 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Empresyonist sanatçılardan önce de Akademi karşısına yeni sanatsal arayışlarla çıkan kişi ya da gruplar olmuştur: 17. yüzyılda Frans Hals, 18. yüzyılda Jean-Honoré Fragonard, 19. yüzyılda Delacroix, Akademi'nin sınırlarını zorlayan sanatçılara örnek olarak gösterilebilir. 19. yüzyıl akademik sanat kuralları çerçevesinde empresyonist resmin özellikleri eskize ya da hazırlık çalışmalarına atfedilen özelliklerle örtüşmektedir. Bununla birlikte empresyonist sanatçılar Akademi'nin tamamlanmamış olarak tabir ettiği manzara resimleri ile Salon'da tarihi konulu resimler arasında kendilerine yer bulabilmişlerdir.

Empresyonistlerin eleştirilmesinin temelindeki bir diğer neden ise seçmiş oldukları konulardır. İdeal güzelliği reddeden sanatçılar, ayaktakımını ve görgüsüzlüklerini betimlemekle suçlanmış, Akademi'nin tercih ettiği mitolojik konularla örtüşmeyen bu konular hem izleyiciyi hem de Akademi'yi tedirgin etmiştir. 1870'lerde Degas'nın orta halli kişilere hitap eden bir kafede içki içen iki alkoliği betimlediği *Dans un café, dit*

aussi L'absinthe (Bir Kafede ya da Absint) başlığı ile anılan tablosunu sergilemesi skandala neden olmuştur (Resim 43). Empresyonistlerin eleştirilmesinin asıl nedeni, 1870'lerde Paris Komünü'nün, hakimiyetin işçi sınıfının eline geçmesinin ve sürecin kanlı bir şekilde son bulmasının kentlilerin hafızasında halen taze olmasıdır. Muhafazakarlar yeni sanatsal arayışlarla politik yıkımlar arasında bağlantı kurmuş, 1874 sergisi sonrası eleştiriler yoğun olarak devam ederken Gérôme, Empresyonistleri bu sefer de anarşistlerle özdeşleştirdiğini belirtmiştir.¹⁰



Resim 43: Edgar Degas, *Dans un café, dit aussi L'absinthe*, 1875-1876, tuval üzerine yağlı boya, 92x68 cm, Orsay Müzesi, Paris.

19. yüzyıl Fransa sanat piyasası incelendiğinde, pazarın geçirdiği dönüşüm, akademik sistemin yetersizliği, Salon'un sanatçıların beklentilerini karşılayamaması ve eser satışlarında eleştirmen-tacir ikilisinin daha tatmin edici imkanlar sunması gibi

¹⁰ Georges Pillement, *Les Pré-impressionnistes*, Les Clefs du temps, Paris, 1974, p. 213.

nedenlere bağlanabilir. Akademik sistemin eğitimciler ile öğrenciler arasındaki iletişim sorununu iyileştirme konusunda adım atmaması ve kalabalık sınıf ortamında öğrencilerin ders saati dışında eğitimciler ile iletişime geçmekte zorlanması, öğrencileri farklı etkileşim alanlarına yönlendirmiştir. Akademi öğrencileri, bağımsız olarak eğitim veren İsviçre Akademisi gibi kurumlarda eğitim gören kişilerin sisteme karşı duruş sergileyen yeni görüşlerini benimsemişlerdir.

Akademi, iç göç ve eğitim amaçlı Fransa'ya gelen sanat öğrencileri ile sayısı giderek artan ressamı yönetme ve bu sanatçıların eserlerini satma konusunda başarısızlığa uğramıştır. Sanatçının başarılı olabilmesi için eserlerinin sanatsal değerine ek olarak eleştirmenler, tacirler ve alıcı çevreler arasında tanınıyor olması, kurumsal sistem içinde isim yapmış olması gerekmektedir.¹¹ Sanatsal aktivitelerin akademik çerçevede işleyişinin temelinde, ikincil amaçlara hizmet eden iş olanakları sağlayabilmesi, böylece bu yoldan kariyer olanağı sunabilmesi, bunları gerçekleştirirken de reklam ve geniş sosyal ağlara ihtiyaç duymaması yatmaktadır. Bilimsel çalışmalar yapan kişiler için eğitim mekanı dışında anonim bir yaşam ve sınırlı bir tanınmışlık söz konusu iken yeni dönem sanatçıları için bu içe dönük sistem uygun değildir.

Salon'un sanatçıların ekonomik beklentilerini karşılayamaması pazarın geçirdiği dönüşümün nedenlerinden bir diğeridir. 19. yüzyılda Fransa'da, eserleri Salon'da sergilenmeyen bir ressamın sanatçı olarak kariyer yapmasının güç olduğu söylenebilir. Tezin ikinci bölümünde üzerinde durulduğu üzere, her yıl yaklaşık olarak 5000 tablonun sergilendiği Salon, bahar aylarında Paris'te Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenmekte, Salon'da sergilenecek olan eserler Akademi'de çalışan hocalardan ve daha önce ödül almış sanatçılardan oluşan bir jüri tarafından seçilmektedir. Jürinin çalışmaları hem edebiyatçıların hem de ressamların dikkatini çektiği için romanlara ve tablolara konu olmaktadır.¹²

¹¹ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.**, p. 172.

¹² Zola'nın *L'œuvre* başlıklı yapıtının jürinin çalışmalarının başarılı bir tasvirini yaptığı önceki bölümde belirtilmiştir.



Resim 44: Henri Gervex, *Une séance du jury de peinture au Salon des Artistes français*, 1885, tuval üzerine yağlı boya, 117x165 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Henri Gervex'nün *Une séance du jury de peinture au Salon des Artistes français* (*Fransız Sanatçılar Salonu'nda Resim Jürisinin Bir Oturumu*) başlıklı tablosu jürinin çalışma sistemi hakkında izleyiciye fikir vermektedir (Resim 44). Her gün görevliler tarafından yerlere yerleştirilen onlarca tablo birinci kat salonlarından koridorlara taşmakta, kimi zaman tartışmalar nedeniyle yavaşlayan jüri üyeleri, ayakta tabloları incelerken kötü buldukları tabloları oylamaya dahi almadan eleyerek ilerlemektedir. Devletin sanata yaklaşımının jürinin muhafazakar tutumunun sınırlarını belirlemesi, resimlerin türlere göre belirli bir hiyerarşi doğrultusunda değerli ya da daha az değerli olarak sınıflandırılması ve tarih temalı eserlerin diğerlerine oranla daha değerli kabul edilmesi noktaları önceki bölümlerde tartışılmıştır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sanatçıların risk almadan, kendilerinden bekleneni yaptıkları tablolar ödüle layık görülmektedir. Salon bu dönemde, sanatçıların jürinin seçimine güvenen koleksiyonerler tarafından keşfedilebileceği ve sanatçıya devletten sipariş alma şansı sunan tek mekandır.¹³

¹³ Nathalia Brodskaya, *a.g.e.*, p. 13.

Salon’da sergilenen eserler arasında iki ya da daha fazla tablosu bulunan çok az sanatçı vardır. Salon, temelinde sergilenen tablonun olduğu bir değerlendirme mekanizmasını benimsemekte ve böylece sanatçının sanatsal gelişimi yerine esere odaklanmaktadır. Bir eserin değerini özgünlüğü yerine, akademik normlara bağlılığı belirlemekte, bu durumda sanatçıların kendi ifade biçimlerini ve yaratıcılıklarını ortaya koyma ihtimalleri azalmaktadır. Jüri gibi halk da her yıl Akademi’nin belirlediği kurallara sadık bir başyapıt keşfetme heyecanıyla sergi alanını ziyaret etmektedir.

19. yüzyıl sanat piyasasında akademik sistemin, sadece kendi dayattığı kurallar çerçevesinde üretim yapan sanatçıları temel aldığı için tacir-eleştirmen ikilisine kıyasla daha küçük bir pazarı kontrol edebildiği gözlemlenmektedir. Akademi, sanatçının eserin önüne geçmesi fikrine olumsuz yaklaşmakta, buna karşılık tacir-eleştirmen ikilisi sanatçıları sistemin merkezine yerleştirerek onları ve eserlerini tek bir ürüne göre değil, üretimlerinin tamamına dayanarak değerlendirmektedir. 1860’larda başlayan akademik sistemin işleyişindeki sorunlar, sanatçı kimliğinin eserin önüne geçtiği yeni bir sistem doğmasının önünü açmıştır. Bu dönemde modern sanatçı kimliği eserleri, özgünlüğü ve yaratıcılığı ortaya koyan deha olarak ifade edilmiştir. Bütün eserlerin sanatçısından bağımsız, yalıtık bir biçimde incelenmesi yerine, eserlerinin sanatsal evriminin gözlenmesi ve sanatçının güncel eserleri ile eski eserlerinin kıyaslanması gibi yeni yöntemlerin benimsenmesi de yine bu döneme denk gelmektedir.

Tacirleri tek bir ürün yerine sanatçının eserlerinin tümüyle ilgilenmeye iten neden, bir resmin tek başına ele alınmasının sanatçının gelecek üretimlerinin pazarlanması konusunda engel teşkil etmesidir. Bu bakış açısına göre her sanatçı üretimleri ile pazarlanabilecek bir proje niteliğindedir. Satın alacağı tablonun kopyalarının üretilmesinden endişelenen alıcının güvenini kazanmak için ona seri tablolar içerisinden satın aldığı tablonun bir benzeri gösterilmekte böylece alıcı, sahip olduğu eserlerin tekliği nedeniyle kazançlı olduğunu hissetmektedir. Empresyonist sanatçıların serileri, aynı deseni onlarca kez yeniden üreterek olası çeşitlemeleri resme dökmeyi hedeflemektedir. Degas, çok sayıda yıkanan genç kadın resmetmiş, Monet ise 1891 sonbaharında üzerine çalışmış olduğu 23 tabloluk kavak ağacı serisinden de

anlayabileceğimiz gibi doğaya değin temaları tercih etmiştir. Seri tablolarından oluşan çalışmalar, yapımı uzun zamana yayılması ve sayı olarak fazla olması nedeniyle Salon'da sergilenmek için çok elverişli değildir. Her tablo bir serinin parçası olmasına ek olarak kendi içinde de tutarlı ve bütüncüldür. Bununla birlikte eser gerçek ifadesine serinin diğer parçaları ile birlikte sergilenmesi durumunda kavuşmaktadır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sanatçılar eserlerini sergilemek üzere yeni mekanlara ihtiyaç duymuştur.

19. yüzyılın ortalarından başlayarak Salon'a paralel ortaya çıkan yeni sergileme mekanları, jürinin ağır eleştirileri ile sık sık karşılaşan sanatçıların Salon'dan kopuşuna işaret etmektedir. Salon'a yolladığı birçok eseri reddedilen Courbet'nin 1855'te Evrensel Sergi ve Salon ile eşzamanlı olarak açtığı Pavillon du Réalisme (Realizm Pavyonu) ve 1863 yılında gerçekleştirilen Le Salon des Refusés akademik sanat sisteminden kopuşu vurgulamaktadır. Resimleri akademik beklentilerin ötesinde olsa da empresyonist ressamı sanat sisteminin isyankarları olarak adlandırmak abartılı bir yaklaşım olacaktır. Bunun nedeni tanınmalarının tek yolunun Salon olduğuna uzun süre inanmış olmalarıdır. Eserleri nadiren jüriden geçerek Salon'da sergilenmeye hak kazanan Empresyonistlerin kabul edilen eserleri Palais de L'industrie'nin (Endüstri Sarayı) ilk katı gibi çok göz önünde bulunmayan yerlere asılmıştır. 1870'lere gelindiğinde jürinin sunulan eserlere karşı sert tutumunu koruması empresyonist ressamı Salon'a alternatif olabilecek çözümlerin arayışına itmiştir.¹⁴

Empresyonistler, 1874 yılının Nisan ayında, Salon'la eşzamanlı, jürisiz bir sergi düzenleme kararı almıştır. Fotoğrafçı Nadar'ın sağladığı bir stüdyoda gerçekleşen ilk Empresyonist Sergi'de Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Cézanne, Boudin, Morisot gibi 29 katılımcı eserlerini sergileme fırsatı bulmuş, söz konusu sanatçılar dikkatleri üzerlerine çekebilmek amacıyla Salon'a eser yollamamışlardır. Eleştirmen Paul Alexis'in ifade ettiği gibi, bu sanatçılar "sistemleri değil sadece çıkarları

¹⁴ Michèle Vessilier-Ressi, **La condition d'artiste, Regards sur l'art, l'argent et la société**, Maxima, Paris, 1997, p. 321.

birleştirmek” arzusundadırlar. Bir araya gelmeleri ortak bir estetik payda üzerinde oluşmamıştır, belirli ekonomik ihtiyaçlara yanıt verme amacı taşımaktadır.¹⁵ Sergi, halkın ve eleştirmenlerin yoğun ilgisi ile karşılanmış, ziyaretçilerin büyük çoğunluğu alışılmadık bir sanat eseri görme arzusuyla sergiyi ziyaret etmiştir. Sergi sadece halkın ilgisini çekmekle kalmamış basında da kendine geniş yer bulmuştur. Fakat başını Albert Wolff ve Louis Leroy’nın çektiği eleştirmenler makalelerinde yeni sanatsal arayışı tahrif olarak adlandırıp ağır şekilde eleştirmişlerdir. 25 Nisan 1874’te *Le Charivari*’de, Leroy’nın “*L’exposition des impressionnistes*” (*İzlenimcilerin Sergisi*) yazısı ses getirmiş, eleştirmen bu yazısında bir ressam ile gerçekleştirdiği sergi ziyaretini anlatmıştır. Sergiyi birlikte gezdiği ressamın tabloları görünce aklını kaybettiğini ve güvenlik görevlisini gerçeğine birebir uygun çizilmiş bir portre olarak görmeye başladığını alaycı bir dille aktarmıştır.¹⁶ Eleştirmenlere ek olarak karikatüristler de yeni sanatsal arayışı yermiştir. 28 Nisan 1877 tarihli *Le Charivari*’de Türk ordusunu düşmanlarını püskürtmek için Empresyonistlerin tablolarından faydalanırken gösteren bir karikatür yayınlanmıştır (Resim 45). Karikatürün altında şu cümleye yer verilmiştir; “Vahşet! Türkler savaş esnasında kullanılmak üzere Empresyonist Sergi’den birçok tablo satın almakta.”

¹⁵ Jean-Paul Bouillon, **a.g.e.**, p. 96.

¹⁶ Louis Leroy’nın 25 Nisan 1874’te *Le Charivari*’de yayınlanmış olan “*L’exposition des impressionnistes*” başlıklı makalesi için bkz. (Çevrimiçi) http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_1/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm (27 Eylül 2016).



BIEN FÉROCE!

Les Turcs achetant plusieurs toiles à l'Exposition des impressionnistes pour s'en servir en cas de guerre.

Resim 45: Amédée de Noé, *Bien Féroce!*, 28 Nisan 1877, *Le Charivari*, karikatür, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.

Bir diğer karikatürün altında şu sözlere yer verilmiştir (Resim 46); “- Kullandığınız renkler kadavra tonları mı? -Evet ne yazık ki artık hiç koku alamıyorum!” Bazı eleştirmenler bir sanatçının bilinçli olarak bu kadar biçimsiz resimler yapmasını mantıklı bulmamış, hatta empresyonist yaklaşımı delilik belirtisi olarak addetmiştir.



Resim 46: Amédée de Noé, *Le peintre impressioniste*, 22 Nisan 1877, *Le Charivari*, karikatür, Fransa Milli Kütüphanesi, Paris.

İlk sergide satışlar beklenenin altında kalmış, yapılan harcamaları karşılamamış, sonuç olarak sergiyi düzenleyen sanatçılar borçlanmıştır. Fakat bu durum onların iki sene sonra Durand-Ruel'in galerisinde ikinci bir sergi açmalarına engel olmamıştır. Sergide empresyonist sanatçıların eserlerinin yanında, Edouard Brandon, Félix Bracquemond, Giuseppe de Nittis, Gustave Colin veya Stanislas Lépine gibi ressamların tuvaleri de yer almıştır. Aynı ilk sergi gibi ikinci sergi de basında kendine geniş yer bulur. 3 Nisan 1876'da, Wolff *Le Figaro*'da sergiye savaş açmıştır; "Le Peletier sokağı kasvet içinde. Opera yangınından sonra işte semtin üzerine çöken yeni bir felaket. Durand-Ruel'in galerisinde resim sergisi olduğu iddia edilen yeni bir sergi açılmış. Binanın dış tarafını süsleyen bayraklar zararsız, yoldan geçen birinin ilgisini çeker, kişi içeri girer ve dehşete düşmüş gözlerinin önüne zalim bir gösteri serilir. İçlerinde bir de kadının bulunduğu, beş ya da altı akıl hastası, hırs deliliğine düşmüş bir grup mutsuz insan,

birbirlerine eserlerini sergilemek için randevu vermişler...”¹⁷ Olumsuz da olsa dikkatleri üzerine çekmeyi başaran Empresyonistlerin düzenlemiş oldukları ikinci serginin maddi getirileri 1874’tekine oranla daha az hayal kırıklığına neden olmuştur. Sonuncusu 1886’da olmak üzere toplam sekiz Empresyonist Sergi halka açık şekilde gerçekleştirilmiştir.¹⁸

Tacirler sanat piyasasının neredeyse tümünü yöneten Salon tarafından sıradışı olmakla suçlanmış, ancak yeni ve alternatif sanat piyasasının oluşmasında önemli rol üstlenmişlerdir. Durand-Ruel gibi kimi tacirler sadece halkın onaylayacağı, resmi olarak kutsanmış sanatçıları desteklemeyi reddederek genç sanatçıların keşfedilmesinde anahtar bir rol üstlenmiş, Salon’la rekabete girmeyi başarmışlardır. Eserleri satma konusunda başarılı olmaları, sanatçıların tanınmak ve ekonomik bağımsızlığa kavuşmak için Salon’da sergilenme zorunluluğundan kurtulmasına işaret etmektedir. Sanat tacirleri genç sanatçıları destekleyerek risk almış, bu sanatçıların sanatsal dönüşümlerini yakından gözlemleyerek alıcılara düzenli olarak yeni tekliflerde bulunmuşlardır. Tacirin uzun süreli antlaşmalardan kar sağlaması için sanatçının üretimlerini düzenli olarak kontrol etmesi gerekmektedir. Durand-Ruel ve ilerleyen dönemlerde diğer tacirler sanatçılarla yapmış oldukları antlaşmalara düzenli bir maaş karşılığı eserleri satma konusunda tekel olma maddesini eklemişlerdir. Böylelikle sanatçı bütün eserlerini ona maaş bağlayan galericiye teslim etmek ve diğer galericilerle iletişimini kesmek durumunda kalmıştır.

Satışların sanatçı üzerinden değil de tablolar üzerinden yapılması ressam açısından finansal bir tatmin sağlamadığı gibi gelirinin düzensiz olması da sanatsal üretimini olumsuz yönde etkilemekteydi. 19. yüzyıl Fransı’nda tacir Durand-Ruel’in ortaya çıkardığı sanatçılara düzenli gelir teminatı verme fikri kısa sürede diğer tacirler tarafından da benimsenmiştir. Durand-Ruel’in sanatçılara düzenli gelir sağlanması fikri, 1600’lü yıllarda Hermann Becker’in resamlardan bütün üretimlerini maaşa denk

¹⁷ Albert Wolff, “Le calendrier parisien”, **Le Figaro**, 3 Nisan 1876, p.1, 4. kolon.

¹⁸ Empresyonist Sergiler konusu, Sanat Taciri: Spekülatör/ Mesen bölümünde tekrar ele alınacaktır.

gelen bir tutar karşılığı satın alması prensibinden türemiştir: Sanatçıların düzenli bir gelire ihtiyaç duymaları 19. yüzyıl Fransız sanatçılarına has bir durum değildir.¹⁹ Sanat piyasası bu dönemde ve sonrasında dikkatini sanatçının kariyeri üzerine toplayacaktır.

Tacir-eleştirmen sisteminin Akademi karşısında güç kazandığı bir diğer nokta ise esneklik ve özel müşteri profilidir. Akademi'nin, Paris'i Fransız resminin merkezi haline getirmesi, merkezden uzak müzelere ve sergilere gereken ilgiyi göstermemesi, sanat dostu çevrelerin yardımlarından faydalanmasına engel olmuştur. Fransız sanat yaşamının Paris'te merkezileşmesi ile belirli bir yapıya sahip olmayan tacir-eleştirmen sistemi, taşra merkezlerinin kontrolünden vazgeçmiş olan akademik sistem ile rekabete girmeye cesaret edebilmiştir.

Akademi'nin ressam seçme konusundaki başarısı ve sanatsal üretimdeki kalitenin artışına sağladığı destek Paris'in uluslararası sanat dünyasının merkezi olmasını sağlamış, bu hegemonya, yabancı sanatçılara karşı tutumunu yumuşatarak onları Paris'e gelme konusunda cesaretlendirmiştir. Ressamların sayısındaki artış, kontrolü zor bir pazar oluşturmuş, buna karşılık zengin burjuvalar akademik kuralların göz ardı edildiği yeni sanatsal üretimlerin istekli alıcıları haline gelmişlerdir. Taleplerin yoğunlaşması ve müşteri kitlesinin artışı bir süre sonra akademik sistemin kontrolünden çıkacak ve tacir ve eleştirmenlerin tekelindeki yeni bir sistemin oluşumunu destekleyecektir.²⁰

3.2. Eleştirmen: Propagandacı/Teorisyen

Akademik sistemin sağladığı itibar Paris'i 19. yüzyıl dünyasının sanat merkezi haline dönüştürmüş, kent hem ülke genelinden hem de yurt dışından birçok sanatçı için bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Paris'in sanat yaşamının merkezi olarak kabul

¹⁹ Francis Henry Taylor, *The Taste of Angels*, Littel, Brown, Boston, 1948, p.267.

²⁰ Leo Huib Hoek, *Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Rodopi, Amsterdam, 2001, p. 213.

edilmesi ile kalabalıklaşan sanatçı nüfusu, sanatsal üretimleri sıkı filtrelerden geçiren Akademi ve eserlerin fark edilmesini giderek zorlaştıran rekabetçi Salon ortamı, sanatçılar tarafından eleştirilerin merkezine yerleştirilmiştir. Bu duruma paralel olarak toplumun sanata olan ilgisinin arttığı, sanat eleştirmeni ve tacirinin giderek güçlendiği ve amatör sanat çevrelerinin zevklerine yön verdiği gözlemlenmektedir.

19. yüzyıla gelindiğinde sayısı giderek artan sanatçı ve sanat eserleri için daha geniş bir pazarın gerekliliği hissedilmeye başlanmış, her ne kadar çıkarları birbirinden bağımsız olsa da eleştirmenler ve sanat tacirleri birlikte hareket ederek piyasanın büyümesine katkıda bulunmuştur. Halkın sanata karşı giderek artan ilgisi, Akademi yönetiminin güzel sanatlar üzerindeki kontrolünün zayıflaması ve ressamların Salon haricinde eserlerinin satılmasının doğal bir sonucu olarak eleştirmenlerin sayısı artmış ve yaptıkları işte bağımsızlaşmışlardır. Koleksiyoner sayısının ve tablo satışlarının artışının tacir ve eleştirmenlerin oluşturduğu piyasanın olumlu işleyişine işaret ettiğini söylemek mümkündür. Tacir ve eleştirmenler, tacirlerin sağlayabileceği finansal çevreye ihtiyaç duyan ressamlarla birlik oluşturarak devletten bağımsız özgür ressam imajını ortaya koyan yeni bir ideoloji ve organizasyon amaçlamaktadır. Geniş sanat pazarından finansal çıkar sağlamak tacirlerin öncelikli amacıyken eleştirmenler etkileyici bir entelektüel unvan peşinde olmuştur.

Sanat eleştirisi özellikle Fransa’da usta yazarların ilgisini çekmiş, yazarlar naif olduğu kadar yönlendirici metinleri ile estetik anlayışta yeni ufuklar açmışlardır. Eleştirmenler, genellikle sistemsiz yazmış oldukları metinlerde eserler hakkındaki bakış açılarını ve fikirlerini yansıtmışlar, böylelikle estetik üzerine yeni açılımlar sağlamışlardır. Anlık detayları anlama zevki, kapasitesi ve detaylara dair hassas bir algı sayesinde eleştirmen tıpkı empresyonist ressam gibi anı betimlemekte, temas ettiği eser üzerine izlenimlerini kaleme almaktadır. Fransız eleştiri edebiyatının evriminin karmaşık yapısı ve özgüllüğü edebiyat ve diğer sanatlar arasında artan temasa ve değiş tokuşa bağlı gözükmetedir. Bu durum, klasik geleneğin bir değer kaybına uğradığı ve akademik normların gücünü yitirdiği dönemde Fransız kültürü üzerinde iz bırakmıştır.

19. yüzyılda, Fransa’da sanat eleştirmenliği yüzyıl boyunca devinim göstermiş, bir edebi tür olarak kabul görmeyi başarmıştır. 1890’lara kadar profesyonel bir eleştirmen kavramı oluşmamış, bu bağlamda 19. yüzyıl eleştiri metinleri sonraki dönemlerde edebiyat tarihçilerinin araştırmaları sonucu edebi bir tür olarak incelenmiştir. Sanat eleştirisinin 19. yüzyılda ortaya çıktığını söylemek hatalı olacaktır, eleştiri kavramı her ne kadar günümüzde kullanıldığı anlamda olmasa da Antik Çağ’dan beri süregelen sanatı ve güzeli inceleme ve gözlemlleme yöntemi olarak kendine yer bulmuştur.

Sanat eleştirisinin günümüz anlamındaki oluşumunun temelleri 19. yüzyılda atılmıştır. Uygulamada sanat tarihine ve estetiğe bağlanmış olan sanat eleştirisinin temel aldığı asıl sorun, eserlerin estetik bir yargı ile değerlendirilmesidir. Bir eser döneminde belirlenen normlara uygunluk göstermemesi durumunda mükemmel olma şansını kaybederek Denis Diderot’nun da belirttiği gibi kötü bir Veronese taklitçisi ya da başarısız Carrache kopyası olmanın ötesine geçememektedir.²¹ Eserin özellikleri, ait olduğu dönemin sanatsal sınırlarını belirlemektedir. Sanat tarihinde sıra dışılıkların dikkat çektiği düşünülürse bugün farklı olarak nitelendirilen eserlerin, geçmişte dönemin estetik değerlerini karşılamamakla suçlandığı ve estetik açıdan uygunsuz görüldüğü söylenebilir.

Diderot modern anlamda ilk sanat eleştirmeni olarak kabul edilmektedir.²² Eleştirmenlerin kişilerin sanatsal zevklerine yön veren ya da sanatçıların şöhretleri üzerinde söz sahibi olan kişiler olarak görülmeye başlanmasıysa 19. yüzyılı bulmuştur. Friedrich Melchior Grimm, Diderot’dan *Correspondance littéraire* dergisinde yayımlanmak üzere Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi) sergisi hakkında izlenimlerini yazması istemiştir. Diderot, 1759-1781 tarihleri arasında ziyaret etmiş olduğu dokuz Salon’u mektup şeklinde Melchior Grimm’e aktarmış, Diderot’nun yazmış olduğu izlenimler Grimm’in eklemiş olduğu

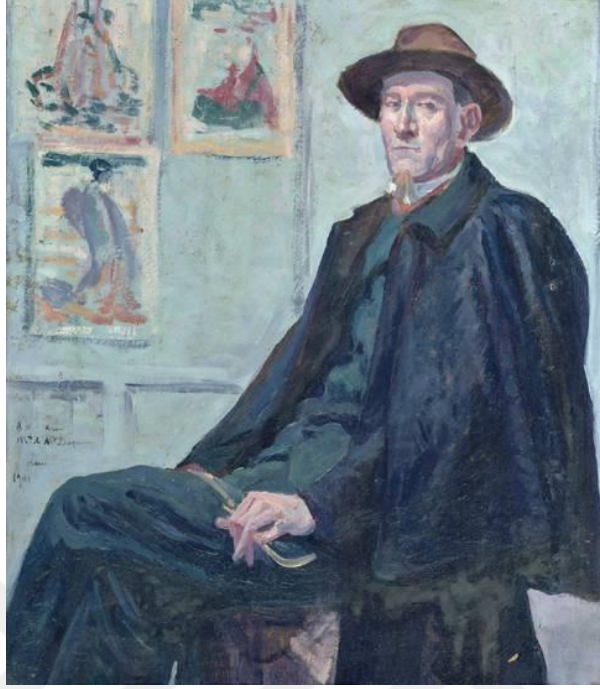
²¹ **Encyclopaedia universalis**, tome 6, Encyclopædia Britannica Inc., 1990, p. 833.

²² Robert Niklaus, “Présence de Diderot”, **Diderot Studies VI**, Ed. by Otis Fellows, Genève, 1964, p. 15.

kişisel görüşlerle yayımlanmıştır. Bahsi geçen dergi, sınırlı sayıda basıldığı için sadece Avrupalı asillerden oluşan aboneleri tarafından okunabilmiştir.

Diderot'nun kaleme aldığı eleştiri metinleri incelendiğinde 1759 tarihli olan metnin, önceki iki Salon incelemesine kıyasla daha kısa olduğunu belirtmek gerekir. Diderot, bu sergide sergilenmiş olan 146 tablodan sadece 45 tanesi hakkında görüşlerini kaleme almıştır. Bu tarihten sonraki incelemelerinde, yazar daha az eser incelemiş ancak daha detaycı bir üslup benimsemiştir. Yazarın incelemeleri sistemli bir üsluba sahip değildir, bazı tabloları detaylı bir şekilde ele alırken diğerlerinde sadece eser ve ressam adı vermeyi tercih etmiştir. Seçilen eserler belirli bir düzene göre sınıflandırılmamış, yazar tarafından gelişigüzel ve arka arkaya sıralanmıştır. Diderot'nun kaleme aldığı Salon eleştirileri objektif yazılmış metinler olmaktan uzak, yazarın kişisel görüşlerinin ön planda olduğu, amatörce yazılmış sanat eleştirileridir. 1759 yılında düzenlenen Salon itibarıyla kişisel fikirlerini daha da ön plana çıkararak eleştirilerini kaleme alan Diderot, kendi sanat tarihi teorisinin temellerini atmış ve sonraki Salon etkinliklerinde eserleri bu teoriyi geliştirerek incelemiştir.²³

²³ Diderot'nun yapıtının Türkçe bir seçkisi için bkz. Denis Diderot, **Paris Salon Sergileri**, Çev. Kaya Özsezgin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.



Resim 47: Maximilien Luce, *Félix Fénéon*, 1901, tuval üzerine yağlı boya, 45,5x39 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Sanat eleştirisinin gelişim parkurunda Diderot, tıpkı 19. yüzyıl şairi Baudelaire gibi dönüm noktası niteliğinde bir figürdür. Grimm'e mektup şeklinde yazmış olduğu metinler, sonraki yıllarda *L'Artiste* dergisinde yayınlanmış ve böylece 19. yüzyıl okuruyla buluşmuştur. Diderot'nun 1759 Salon'u hakkında yazmış olduğu metin, Baudelaire ilk eleştiri yazısını yazmadan kısa bir süre önce, 1845'te, *L'Artiste* dergisinde yayınlanmıştır. Eleştirmen ve yazar Félix Fénéon (Resim 47), 1884 yılında *La Revue Indépendante* dergisinde yayımlanan makalesinde Diderot'yu, görmüş olduğu eserleri kişisel filtrelerinden geçirerek betimlemesinin nesnel olmayacağı düşüncesiyle eleştirmiştir.²⁴

Baudelaire, edebi konulu tabloların sanatçıların yaratıcılığını yeteri kadar ortaya koymadıkları üretimler olduklarını düşünmekte, ressamın heykel, fotoğraf ve doğa manzaraları yerine hayal gücünü kullanan ve duyulara hitap eden eserler üretmeleri gerektiğini savunmaktadır. 1845'te düzenlenen Salon hakkındaki görüşlerini çarpıcı

²⁴ Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon*, Gallimard, Paris, 1991, p. 101.

bir üslupla ortaya koyan Baudelaire, her ne kadar edebi konulu resimlerinden hoşlanmasa da bir Delacroix hayranıdır. Baudelaire değersiz gördüğü manzara resimlerini, sıkıcı bulduğu heykel sanatını ve yapay bulduğu fotoğraf sanatını eleştirmiş, hayal gücünü desteklemiş ve romantizmin sadık bir takipçisi olarak kalmıştır. Yazar, bir resmin başarılı olması için gerekli bütün ölçütleri Delacroix'nın çalışmalarında gözlemlemekte, onu şiddetle savunmaktadır. Her ne kadar yazarın Salon hakkındaki ilk makalesi beklenen başarıyı sağlamamış olsa da yüzyıl sonuna kadar geçerliliğini koruyacak yeni bir eleştiri anlayışı doğmasına katkıda bulunmuştur.

19. yüzyılın ilk yarısında Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Théodore Simon Jouffroy gibi yazarların kültürel olayları değerlendirmesi izleyici tarafından onlara yargıç rolü atfedilmesine neden olmuştur. Baudelaire, Théophile Thoré-Bürger ve Gustave Planche gibi yazarlar tarafından ele alınmış metinler, sundukları yüksek entelektüel tartışmalar ile gazetecilerden farklı bir bakış açısı ortaya koymuşlardır. Bu dönem yapılan eleştirileri, sanat üzerine yazılmış tutarlı metinler yerine farklı kesimlere hitap eden gazete yazıları olarak ele almak mantıklı olacaktır. Temmuz Monarşisi döneminde, halk ile sanatçı arasında arabulucu rolünü üstlenen gazete eleştirilerinde artış gözlemlenmektedir.

Tezin ilk bölümündeki basın alt-başlığında da üzerinde durulduğu gibi 1823'te İngiltere'den ucuz ve hızlı baskıyı sağlayan mekanik baskı aletlerinin getirilmesi seri basım yapılmasını, böylelikle daha ucuza daha çok gazete ve dergi basılmasını sağlamıştır. Aynı dönemde eğitim sisteminde yapılan değişiklikler özellikle büyük şehirlerde öğrenci sayısında artışa neden olmuş, sonuç olarak okur-yazar sayısı artmıştır. Bu duruma ek olarak 1835 öncesi basın kanunlarının gözden geçirildiği ve basın özgürlüğünü destekleyen yasaların yürürlüğe sokulduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Basındaki özgürleşme bireylerin onu bir yatırım olarak görmesine neden olmuştur.

1828’de *Le Constitutionnel* 28.000 abonesiyle Avrupa’daki en çok satan dergiyken 1840’lara gelindiğinde *Le Siècle* ve *Le Journal des débats* gibi gazetelerin abonelerinin sayısı 40.000’i geçmiştir.²⁵ Dergi ve gazetelerde fiyatların düşmesi sonucu farklı sosyal sınıflara hitap eden farklı konu başlıklarını içinde barındıran yayınlar ortaya çıkmış, 1830’lardan sonra zenginleşmekte olan burjuvaziye hitap eden tematik dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Rekabet, editörleri kadın, çocuk, sanat ya da spor gibi farklı konu başlıkları altında yeni yayınlar çıkarmaya itmiştir.

Émile de Girardin, 1833’te *Le Journal des connaissances utiles* başlıklı, işçilere hitap eden haftalık dergiyi yayınlamıştır. Girardin, haftalık derginin başarılı olmasından cesaret alarak günlük gazete çıkartmaya başlamış, maddi kaynak sağlamak için reklam alan gazetenin başarısı birçok yeni gazetenin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Girardin’in *La Presse* adlı gazetesinde basın yasasına takılıp kalmamak amacıyla politik tartışmalar yerine daha hafif konuları içeren eğlenceli makaleler yayınlanmıştır.

Bahsi geçen dergi ve gazetelerde yazıları yayınlananları, günümüz anlamında gazeteci olarak değerlendirmek mümkün değildir. Yazarların çoğu bağımsız bir şekilde ek gelir amaçlı dergi ve gazeteler için makaleler kaleme almıştır. Az sayıda yazar sadece gazetede yazmayı tercih etmiş, onlar da ya sürekli gazete değiştirmeyi ya da birkaç farklı gazetede yazmayı seçmiştir. Maddi anlamda tatmin edici bir iş olmasa da yazarların bu mesleğe devam etmelerinin nedeni, mesleğin politika ve edebiyat alanından birçok farklı kişiyle iletişime geçerek sosyal çevrelerini zenginleştirme olanağı sunmasıdır.

Dönemde sanat eleştirisi yazan kişiler kalabalık bir tablo çizse de Temmuz Monarşisi süresince Étienne-Jean Delécluze, Planche ve Thoré-Bürger gibi önemli yazarlar dışında sanat eleştirisine büyük katkılar sağlayan yazar bulunmamaktadır. Yazarların başarılı olup isimlerini duyurmalarının ön koşulu hızlı yazmaları ve yazdıkları metnin

²⁵ Auguste Charles Joseph Vitu, **Le Corsaire-Satan en silhouette: le milieu journalistique de la jeunesse de Baudelaire**, Publications du Centre W. T. Bandy d’études baudelairiennes, no 3, Vanderbilt University, Nashville, 1985, p. 101.

kolay anlaşılır olmasıdır. *Le Journal des débats*'da yazan Delécluze ve *Le Moniteur universel*'de yazan Fabien Pillet 1831-1848 yılları arasında sadece Salon hakkında yazmışlardır. Thoré-Bürger, eleştirmenler arasında farklı bir bakış açısına sahiptir ve ünlü bir eleştirmen olduktan sonra Güzel Sanatlar Fakültesi'nden gelen yöneticilik teklifini reddetmiştir.

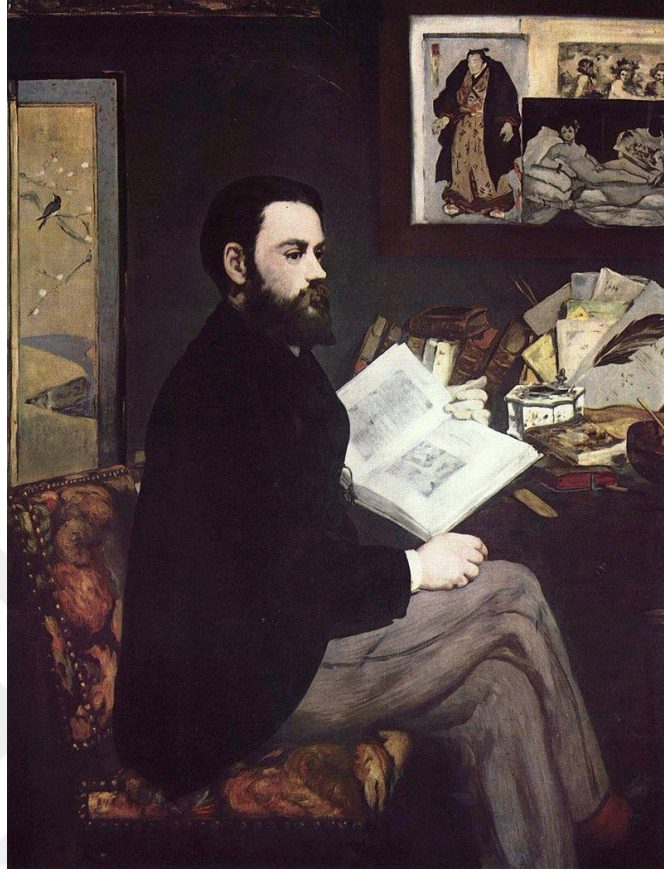
Yazarların yazılarında sanatçıları desteklemelerinin ya da yermelerinin altında ticari kaygıların yanı sıra dostluk ilişkileri de yatmaktadır. Eşi de gazete sahibi olan yazar Delphine Gay'in ²⁶ daha sonraki dönemlerde yasaklanmış olan *L'Ecole des journalistes (Gazeteciler Okulu)* başlıklı oyunu, dönemde yazarların eserlere ve sanatçılara karşı tutumunu izleyiciye aktarmaktadır. Bu eserde Marcel adlı bir ressamın yoğun olarak aldığı olumsuz eleştiriler sonucu kendini öldürmesi anlatılmaktadır.²⁷

19. yüzyılın ikinci yarısında sanat eleştirmenleri hem olumlu hem de olumsuz anlamda propagandacı, ideolog ve teorisyen rollerini benimsemiştir. Eleştirmen camiasının oluşması, sanatın merkezi kabul edilen Paris'te sanatçı ve yazarları buluşturan kafe sohbetleri ile başlamıştır. Manet 1860'lardan sonra, yazar Zola (Resim 48), Zacharie Astruc, Théophile Silvestre, Duranty ve Théodore Duret'nin aynı zamanda fotoğrafçı Nadar, ressam Degas, Monet, Renoir, Sisley, Bazille ve Cézanne'ın düzenli olarak ziyaret ettiği başkentin kuzeyindeki Batignolles bölgesindeki Café Guerbois'nın müdavimi olmuştur. Café Guerbois, empresyonist akımın henüz başlarında sanatçıların buluştuğu bir mekan iken daha sonraları Café de la Nouvelle Athènes buluşma noktası haline gelmiştir.²⁸

²⁶ Delphine Gay yukarıda bahsi geçen *Le Journal des connaissances utiles* ve *La Presse* gazetelerini yayına hazırlayan Émile de Girardin'in eşidir.

²⁷ Émile de Girardin, *L'Ecole des journalistes*, Dumont, Auguste Desrez, Paris, 1839.

²⁸ Suzy Lévy, "Les cafés montmartrois au XIXème siècle, lieux de communication", *Communication et langages*, no 103, 1995, pp. 61-70.



Resim 48: Édouard Manet, *Émile Zola*, 1868, tuval üzerine yağlı boya, 146,5x114 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Eleştirmenler, empresyonist sanatçılarla yakın ilişkiler kurmuş, halkla sanatçılar arasında bir iletişim kanalı oluşturmuşlardır. Büyük bir çoğunluğu yazar kökenli olan eleştirmenlerin dili sanatçılarla yapılan sohbetler ve tartışmalarla şekillenmiş, daha sonraki dönemlerde teoriye dönüşmüştür. Empresyonist eserler üzerine eleştiri yazanlar, yeni bir anlatım tarzı ortaya koyarak tablonun sadece konusu üzerine odaklanmaktan vazgeçmiş, ressamın stili ve çalışma metodunu analiz etmeye başlamışlardır.²⁹ Halkın sanatsal beğenisini geliştirme misyonunu yüklenen Fransız eleştirmenler, eleştiriye eserlerde işlenen konu ile sınırlı tutmak yerine halka bir tabloya bakmayı öğretmeyi arzulamışlardır.

²⁹ Anne Martin-Fugier, *a.g.e.*, p.164.

1860'lardan başlayarak gazeteciler ve yazarlar, sanat eleştirileri yazma konusunda uzmanlaşmaya başlamıştır. Her ne kadar Empresyonistler hakkında olumlu düşüncelere sahip olsa da yazıları konu hakkında değişkenlik gösteren Joris-Karl Huysmans, tıpkı Zola gibi 1880'lerin başında Empresyonizm'in büyük üstadını halen bulamamış olduğunun altını çizmektedir.³⁰

Empresyonizm, halkın ve eleştirmenlerin itirazlarının üzerine kurulmuş, sanatçıları yermek için iğrenç, sağlığa zararlı ve mide bulandırıcı gibi hijyene dair ifadeler kullanılmıştır. Eleştirmen Wolff, Renoir'ın kadın çizimleri hakkındaki olumsuz görüşlerini; "Bay Renoir'a, kadın torsosunun üzerinde yeşil ve mor lekeler bulunan, bize çürümekte olan kadavrayı anımsatan bir et yığını olmadığını açıklamamız gerekmektedir."³¹ şeklinde ifade etmiştir. Buna karşın aynı sanatçı, eleştirmen Arsène Houssaye tarafından; "Renoir ve Monet isimlerini unutmayın. Koleksiyonumda, Luxembourg Müzesi kapılarını fırçanın tüm fikirlerine açtığında, bağışlayacağım Monet'nin *La Femme à la robe verte* (Yeşil Elbiseli Kadın) ve Renoir'ın ilk *Baigneuses* (Yıkanan Kadınlar) resimlerinden biri var."³² sözleri ile övgüye layık görülmüştür. Sonuç olarak başlangıçta muhafazakar eleştirmenlerin hakaretlerine karşı bir savunma olarak düşünülmüş olumlu eleştiriler, kısa süre sonra Empresyonistleri yürekten savunan silahlara dönüşmüştür.

Edebiyattaki ve sanattaki gelişmeler birbirlerine paralel ilerlemektedir. Natüralist üslubu benimsemiş olan Goncourt Kardeşler, resimde de aynı üslubu benimsemiş olan sanatçılara destek olmuşlardır. Goncourt Kardeşler'in kaleme almış olduğu *Gavarni, l'homme et l'oeuvre* (Gavarni, Hayatı ve Eserleri)³³ başlıklı çalışma da ressamın

³⁰ Aude Jeannerod, "La critique d'art de Joris-Karl Huysmans entre discours journalistique et discours littéraire", *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, no 6, Postures journalistiques et littéraires, Ed. Laurence van Nuijs, Mayıs 2011, pp. 61-78.

³¹ Leonard Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*, Routledge, New York, 2003, p. 215.

³² Daniel Wildenstein, *A loan exhibition of Renoir March 23-April 29*, Wildenstein and Company, New York, 1950, p.14.

³³ Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Edmond Goncourt, Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'oeuvre*, Plon, Paris, 1873.

alışmalarını desteklediklerini açıkça gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, natüralist yazarın natüralist resmin sözcüsü ve savunucusu olduğunu söylemek mümkündür. Dönemde eleştirmenlerin amacı, halkı sanatçının tekniği hakkında bilgilendirmek ve bu bağlamda izleyicide bir yargı oluşturmaadır. Duranty'nin 1876'daki Empresyonist Sergi hakkında kaleme aldığı *La Nouvelle peinture (Yeni Resim)* başlıklı yapıt, akımı; "Renklendirmede, kaynağı başka bir yerde bulunamayacak gerçek bir keşif yaptılar... Keşif, tam olarak, kuvvetli ışığın tonları renksizleştirdiğini ve objelerden yansıyan ışığın, aydınlıkla beraber, onları, prizmanın yedi ışığının renksiz tek bir parlaklıkta eriten ışığa doğru götürdüğünü fark etmekten oluşuyor. Sezgisel bir şekilde yol alarak, güneş parıltısını ışınlarına ve öğelerine ayırıştırmayı ve tuvallerine yaydıkları renklerin yansımalarının genel armonisi ile yavaşça bu birlikteliği tekrar oluşturmayı başardılar."³⁴ sözleri ile özetlemiştir. Sonuç olarak yeni sanatsal eğilimlerin ortaya çıkışı ve daha küçük ebatlı dekoratif resimlerin sayısındaki artış, izleyicilerin eserlerin sadece konusunu kavramak yerine eleştirmenlerin yönlendirmesi ile sanatçının çalışma metoduna da ilgi duymasını sağlamıştır. Yapıtın yüzeysel tasviri ile sınırlı kalmayan ve sanatçının sanatsal üslubu üzerinde duran eleştiriler, neo-empresyonist ressamların dostu sembolist yazar Flix Fnon'un makalelerinde daha da geliştirilmiştir. Yazar, Georges Seurat'nın Noktacılık (*pointillisme*) metodunu, Empresyonistler tarafından yapılan keşiflerin bilimsel bir ifadesi olarak açıklamıştır.³⁵

³⁴ John Rewald, **a.g.e.**, p. 377.

³⁵ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.**, pp. 210-211.



Resim 49: Edgar Degas, *Edmond Duranty*, 1879, tuval üzerine pastel ve guaj boya, 100x100 cm, Burrell Koleksiyonu, Glasgow.

Eleştirmenler, halkı sanatçının tekniğini ve teorik bilgisini anlamaya, takdir etmeye ve değer yargısını bu bağlamda oluşturmaya davet etmektedir. Eserin içeriğini ve sanatçının üslubunu kavramaya yönelik eleştirinin ortaya çıkışını sadece üslup yeniliklerine, daha küçük ya da dekoratif resimlere ilginin artmasına bağlamak hatalı olacaktır. Karma sergiye katılan ressamların aynı akımı temsil etmeleri ortak bir dile işaret etmekte, tek bir sanatçının çalışmalarının bir arada sergilenmesi ise ressamın sanatsal işleyişine vurgu yapmaktadır. Bu durumlarda eserlerin konularından çok sanatsal akımın yarattığı ortak dil ve sanatçının birbirini izleyen eserlerindeki üslup değişimi eleştirmenin ilgi odağı olmuştur.

Resim sanatı, geçmişteki eleştiri metinlerinde olduğu gibi sadece konunun vurgulanmadığı, kendine has yeni bir eleştirel üsluba ihtiyaç duymaktaydı. Ressamlar yeni teknikler ortaya koymakta, eleştirmenler bu tekniklerin ve tartışmaların sistemli bir şekilde tartışılması ve teoriye dönüştürülmesi üzerinde durmaktaydı. Akademik sistemde sanatçı, kurallar çerçevesinde üretim yapmakta ve sonrasında kendi

eserlerinin içeriği hakkında sergi katalogları için metinler kaleme almaktaydı. 19. yüzyılda Akademi'nin gücünü yitirmesi ile sanat taciri ve eleştirmenlerin oluşturduğu yeni bir sanat sistemi gelişmiş, metin yazma ve yorumlama rolü eleştirmene devredilmiştir.

Ekonominin istikrarlı olduğu Üçüncü Cumhuriyet döneminde sansürün yürürlükten kaldırılmasıyla yeni dergi ve gazete sayısı artmıştır. 1870'lere denk gelen bu dönemde Fransa genelinde gazete ve süreli yayın sayısında büyük artış olmuş, dağıtım ağı gelişmiştir. Bu yayınlar yazar ve eleştirmenlere başarılı buldukları sanatçıları destekleme ve bakış açılarını ifade etme olanağı sunmuştur. Eleştirmenlerin empresyonist sanatçılar hakkında yazdıkları olumlu ya da olumsuz eleştiri metinleri, bu sanatçıların ve akımın halk tarafından tanınmasını sağlamıştır.

Jacques Lethève'nin araştırmalarını temel alarak 1860-1890 yılları arasında Paris basınında empresyonist sanatçılar hakkında yayınlanmış eleştiri metinleri üzerinden değerli bilgilere ulaşmak mümkündür. Lethève'nin çalışmalarında yer alan eleştiri metinlerine göre empresyonist tablolar hem Salon'da hem de grup sergilerinde gözlemlenmektedir. 1863-1869 yılları arasında ve 1874 yılında düzenlenmiş sekiz Salon ve grup sergilerine ilişkin eleştiri metinleri incelendiğinde var olan 56 metnin üçte birinin empresyonist eserlere atfedildiği gözlemlenmektedir. Tanınmış gazete yazarlarının eleştiri metinleri, eser ve sanatçılar hakkında tarafsız yorumlar içermemektedir. Yayınlanmış metinlerin büyük bir kısmı değer yargısı taşımaktadır. Lethève'in çalışmasına göre, empresyonist grubun ismini duyurmaya başladığı dönemlerde yüksek tirajlı gazetelerin eleştiri metinlerinde empresyonist eserlere dair olumlu yaklaşım sınırlıdır, bununla birlikte son grup sergilerine doğru olumlu eleştirilerin sayısında artış olmuştur. Eldeki kısmi verilere dayanarak Empresyonistlerin aldıkları olumsuz eleştirilere karşın, yüksek tirajlı gazetelerde bahislerinin geçmesinin tanınırlıklarını arttırdığını söylemek mümkündür. L  th  ve, ilk Empresyonist Sergi'nin eleştirilerinin g  n   g  n  ne bir raporunu olu  turmu   ve ilk kez bir grup   atısı altında birle  en ressamıların g  zlemleyen ve onları tanımlamaya   alışan ele  stirmenlerin tepkilerinin nasıl geli  tiğini g  zlemlemi  tir. Soci  t   anonyme des artistes peintres'in (Resim Sanat  ıları Anonim Birli  i) ilk sergisi 15 Nisan 1874'te

açılmıştır. Bu sergi hakkında çıkan eleştiri metinleri araştırmacı tarafından aşağıdaki şekilde düzenlenmiştir:

20 Nisan, *Le Rappel*'in yaklaşımı olumsuz olmakla birlikte, izlenim kelimesi küçümseyici bir anlamda kullanılmıştır. 25 Nisan, *La République française*'de ise olumlu bir yaklaşımı bulunmakta, sergi ile ilgili yapılan açıklamalarda izlenim kelimesi geçmektedir. 25 Nisan, *Le Charivari*'nin sergiye yaklaşımı olumsuz olmakla birlikte, sergiyi gülünç bulmakta, sanatçılar için “Empresyonistler Ekolü” tanımını kullanmaktadır. 29 Nisan, *Le Journal de Paris*, sergi hakkında olumlu eleştiriler yapmış fakat bir yazım hatası nedeniyle sergiye Monet yerine Manet'nin katıldığı yazılmıştır. 15.000'den fazla abonesi bulunan *Le Siècle* ve *La Presse* gazetelerinin sergiye yaklaşımları olumsuzken bir diğer yüksek tirajlı gazete olan *L'Opinion nationale* sergi hakkında olumlu eleştiriler yayınlamıştır. Yukarıda bahsi geçen gazetelerin hepsi, günlük bir gazete olan *Le Charivari* hariç haftalık gazetelerdir.³⁶

Sanat eleştirmenliğinin meslek olarak kabul görmesi zaman almış, eleştirmenler eş zamanlı olarak farklı meslekleri bir arada yürütmüşlerdir. Joseph Curtis Sloane'un 19. yüzyıl sanat piyasası araştırmasında yer vermiş olduğu 94 sanat eleştirmeninin neredeyse yarısı eleştirmenlik mesleğine ek olarak farklı iki mesleğe daha sahipken, bu grubun %6'sı üç, aralarından biri ise dört farklı mesleğe sahiptir. Bahsi geçen 94 eleştirmenin 150 farklı meslekle uğraştığını belirtmiştir. Bu mesleklerin sadece %14'ü sanatla ilgilidir (ressam, heykeltıraş) ve eleştirmenlerin %11'i Güzel Sanatlar Akademisi'nde idari işler ile ilgilenmektedir. Eleştirmenlerin %20'si kendini profesyonel gazeteci olarak tanımlarken %28'i profesyonel olarak edebiyatla meşguldür. Bu veriler doğrultusunda eleştirmenlerin çoğunlukla çift mesleğe sahip oldukları ve bu meslekler içerisinde özellikle gazeteciliğin ön planda olduğu gözlemlenmiştir.³⁷ Her ne kadar gazeteci, edebiyatçı ve sanatçıların da içinde

³⁶Konu hakkında daha detaylı bilgi edinmek için bkz. Jacques Lethève, **Impressionistes et symbolistes devant la presse**, Colin, Paris, 1959. Yukarıdaki verilerin tümü bahsi geçen kitaptan alınmıştır.

³⁷ Konu hakkında daha detaylı bilgi edinmek için bkz. Joseph Curtis Sloane, **Conservatives and Government in French Painting- Between the Past and the Present**, Princeton, Princeton University Press, 1951.

bulunduğu bir eleştirmen kesimi mevcut olsa da Fransız resminin geçirdiği dönüşümle sıcak bağlantısı olan ve sanat dünyasının yönetimini tacirle birlikte elinde tutacak olan eleştirmenlerin sayısı az olmuştur.

Eleştirmen Duret'nin vurguladığı gibi; “Daha dün, Courbet'yi gülünçleştirirken, şimdi onu bulutların üzerine çıkarıyoruz [...]. Ama bunun bir sebebi de onun tanıdık bir figür haline gelmesi, ona alışmamız [...]. Bu nedenle, Manet'nin tablolarının önünde duruyoruz, [...] tablonun etrafı çok kalabalık ve ardından fark ediyoruz ki [...] halk şimdi de orijinal bir diğer sanatçımızla (Manet) kendini eğlendiriyor, tam da orijinallliği ve yaratıcılığı sebebiyle.”³⁸ Böylece Manet, Courbet'nin isyankar meşhur rolünü üstlenmiştir. Muhafazakar eleştirmenlerde tepki yaratacağına emin olmasına karşın kabul edilsin ya da edilmesin Manet Salon'a tablolarını düzenli olarak yollamıştır. Sonuç olarak genç yazarların Manet'nin savunucusu olarak makaleler yayınlamasının santçının tanıtımı için büyük bir fırsat yarattığını söylemek mümkündür. Genellikle grup sergileri üzerine yazılan makalelerde adı geçen sanatçı, bu durum hoşuna gitsin ya da gitmesin, halkın gözünde diğer Empresyonistlerle ilişkilendirilmiştir. *Journal de Paris*'de sadece bir yazı söz konusu olsa da diğer eleştirmenler onun ismini, eserlerini Empresyonistlerle sergileyen biri olduğunu varsayarak kullanmıştır. Bu nedenle, diğer Empresyonistler yeni yeni isimlerini duyururken, akımın ilk senelerinden başlayarak, Manet'nin tanınırlığı diğer sanatçılardan önce artmıştır.³⁹ Eleştirmenlerin eserler hakkındaki görüşlerinin yayınlanmasına ek olarak sanatçılar da haklarında çıkan olumsuz eleştirilere cevap verme ihtiyacı duymuştur: Manet, eleştirmen Wolff'a öfkesini; “Ölümünden sonra bana adayacağınız heyecan verici makaleyi dünya gözüyle okuyabilirsem size kızgın olmayacağım.”⁴⁰ sözleri ile dile getirmiştir.

³⁸ John Rewald, **Histoire de l'impressionnisme**, Hachette Littératures, Pluriel Arts, Paris, 2007, p. 244.

³⁹ Bkz. Joseph Curtis Sloane, **Conservatives and Government in French Painting- Between the Past and the Present**, Princeton University Press, Princeton, 1951; George Heard Hamilton, **Manet and his Critics**, Yale University Press, New Haven, 1954.

⁴⁰ John Rewald, **a.g.e.**, pp. 476-478.

19. yüzyıl sanatçısının üretimi incelendiğinde yaratma eyleminin kendi içinde eleştirilmeye açık olduğu gözler önündedir. Dönemin sanatçısı eseri görülmesi, bakılması ve yorumlanması için üretmektedir. Doğası karşıtlık ve çatışma barındıran eleştiri metni tıpkı kendisine konu olan eser gibi eleştirilmeye açıktır. Başka bir eleştiriye çürütmek için ya da kapsamsız bir eleştiriye açmak için eleştirmenler eserler hakkında makaleler kaleme almışlardır. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında modern sanat eserinin sadece sanatçının ürünü olmadığı gözlemlenmektedir. Sanat eseri, içinde eleştiriye de barındıran bütün sanatsal alanları kapsayan kolektif bir çalışmanın sonucudur.⁴¹

Dergiler ve yazışmalardan takip edilebildiği kadarıyla ortak noktada buluşmayan, sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenler tarafından yazılmış dağınık bir 19. yüzyıl sanat tarihi bulunmaktadır. Sanat tarihi daha önce bütün bir yüzyıl yazışmalar, günlükler ve eleştiri metinleri üzerinden okunmamıştır. Günümüze kadar 19. yüzyıl üzerine çalışılmış eleştirmenler incelendiğinde araştırmacıların genel olarak tanınmış edebiyatçılar üzerinde durdukları gözlemlenmiştir. Edebi kökenli olmayan çoğu eleştirmen ise unutulmuştur. Sanat eleştirmeni olarak Zola'ya değer verilmesinin nedeni, kendisinin Manet'nin keşfinde rol oynadığının düşünülmesi olduğunu söylemek mümkündür. Belirgin üsluplarının olmaması ya da modası geçmiş kaynaklar olarak nitelendirilmeleri nedeniyle unutulmuş yazarların metinleri ya değersiz görülmekte ya da gereğinden fazla abartılı kaleme alınmış olarak değerlendirilmektedir. Louis Gonse bahsi geçen, unutulmuş yazarlardan biridir. Kendisinin 1884'te kaleme almış olduğu *La Gazette des Beaux Arts*'da yayınlanmış olan Manet hakkındaki yazısı uzun yıllar göz ardı edildikten sonra 1983'te Grand Palais'de düzenlenen Manet Sergisi⁴² döneminde sanat tarihçilerinin dikkatini çekmiştir.

⁴¹ Dario Gamboni, "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle", **Romantisme**, 1991, tome 21, no 71, pp. 9-17.

⁴² 1983 yılında Eski Orsay Müzesi Müdürü Françoise Cachin tarafından Grand Palais'de kapsamlı bir Manet sergisi düzenlenmiştir.

Önce Champfleury, ardından Pierre-Joseph Proudhon, Courbet'nin deneysel sanat yaklaşımını kuramsallaştırmıştır. Daha sonraki süreçlerde Courbet'nin deneysel yaklaşımı bu eleştirel söylemleri takip etmiştir. Sonuç olarak gerçekleştirilmiş deneysel bir çalışma eleştirmenler tarafından teoriye dönüştürülmüş ve sanatçının eserleri bu eleştirel söylemlere dayalı olarak değerlendirilmiştir. Gauguin ile Gabriel-Albert Aurier ve Charles Morice, Redon ile Émile Hennequin ve Huysmans bahsi geçen sanatçı teorisyen ilişkilerine örnek olarak gösterilebilir.⁴³

Halkı etkilemeyi, onun eser hakkındaki görüşlerini şekillendirmeyi hedefleyen eleştiri metinlerinin zaman içerisinde tüketim nesnesine dönüştüğü söylenebilir. Eleştiri metinleri her ne kadar süreli yayınlarda kendine yer bulsa da geniş kitlelere ulaşması sorun teşkil etmektedir. Baudelaire'in eleştiri metinlerinin yazarın ölümünden sonra Michel Levy tarafından derlenip yayınlaması yazarın daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamıştır.⁴⁴ Yayınlanmış az sayıda eleştiri metni bulunan Mallarmé'nin çalışmaları başarılı bulunmasına karşın az sayıda kişiye ulaşmıştır. Bununla birlikte yazarın entelektüel kesimle gerçekleştirdiği sohbetler ve yazışmaları sayesinde görüşlerini yaydığı, Fénéon, Jean Dolent gibi sanat eleştirmenlerinin üsluplarını etkilediği bilinmektedir.

Yakın zamanda savunulmuş bir tez olan Catherine Lepdor'un *Ekphrasis 1890. Fonctions et formes de la description dans le commentaire d'art (Ekphrasis 1890. Sanat Yorumlamalarında Tasvirin Biçimi ve İşlevi)*⁴⁵ başlıklı tezinde dönemde sanata dair yazılmış olan metinler iki ana başlık altında toplamıştır. Bu ana başlıklardan birincisi bilimsel ve objektif bir bakış açısıyla ele alınan, eğitmenlerin ya da güzel sanatlarda devlet adına çalışanların kaleme almış olduğu *La Revue des Deux Mondes*,

⁴³ Clément Dessy, **Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture**, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p.14.

⁴⁴ Michel Lévy Frères yayınevi, sanatçının ölümünden sonra bütün eserlerini derleyerek iki cilt halinde yayınlamıştır. İlk cilt yazarın şiirlerine, ikinci cilt ise eleştiri metinlerine ayrılmıştır. Konu hakkında daha detaylı bilgi için Bkz. **Œuvres complètes de Charles Baudelaire**, Baudelaire, Charles (1821-1867), Michel Lévy Frères, tome 2, Paris.

⁴⁵ Catherine Lepdor, **Ekphrasis 1890. Fonctions et formes de la description dans le commentaire d'art**, lisans tezi, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 1989.

La Gazette des Beaux-Arts gibi uzun soluklu dergilerde yayınlanmıştır. Söz konusu yayınlar, Georges Lafenestre, Eugène Müntz, Louis Courajod, Paul Mantz gibi yazarların imzasını taşıyan metinleri içermektedir. İkincisi ise daha çok edebi metinler üzerine odaklanmaktadır. Bu metinlerin birinci gruptaki metinlere kıyasla daha öznel, daha şiirsel ve daha romantik olduğu söylenebilir. Bu üslupta eleştiri yapan yazarlar daha genç ve kısa soluklu dergilerde yazmıştır. Albert Aurier eleştiri metinlerinde bu tarzı benimsemiştir. Sanat tarihçisi Dario Gamboni bu ikili açılıma bir üçüncüsünü eklemeyi uygun görmüştür; gazetecilikle ilgili olan metinler.⁴⁶ 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında sanat eleştirisi mesleki bağlamda profesyonelleşmeye başlamıştır. Bahsettiğimiz birinci kısım yani güzel sanatlardaki hocaların kaleme aldığı metinler daha çok geçmişin sanatının ele alındığı sanat tarihsel metinlerken, ikinci tip edebi metinler saf edebiyata doğru kaymaktadır. Bu bağlamda gazetecilikle ilgili olan metinler belirgin olarak ön plana çıkmıştır.

Eleştirmenler eleştirilerini belli ölçütler doğrultusunda gerçekleştirmemekte, bu durum onları birleştirecek bir otoritenin mevcut olmadığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda eleştiri yaparken ne kadar yeterli olduklarını bizzat belirledikleri söylenebilir. Eleştiriler, yazarın yazma kapasitesine, gördüğü nesneyi sözel olarak iyi açıklayabilmesine, kelimelerle o yaratının var olmasına neden olan eğilimi açıklayabilmesine, edebi ya da diğer şekillerde resme kaynaklık eden olguları tanımasına, sanatla ilgili teknik bilgilerine, güncel sanatı tanıma ve sanatçılarla birebir muhatap olabilme gibi özelliklere dayalı olarak sınıflandırılıp değerlendirilmiştir.

Eleştirmenler, Salon jürisinin sert eleştirilerinin karşısında halkı temsil eder görünmüşlerdir, genel olarak her sanatçının eserlerinin halk karşısında sergilemesinin güncel sanatı ileri götürebileceği inancını savunmuşlardır. Bu bağlamda eleştirinin ve eleştirmenin gerekliliği gözler önüne serilmiştir. Sonuç olarak bu değerlendirmeye göre eleştirmenler kendilerini, tarafsız ve iyi birer gözlemci ve aynı zamanda hem halk hem de sanatçı için önem taşıyan birer figür olarak yansıtmışlardır. Sanat eleştirmeni

⁴⁶ Gamboni, a.y.

figürü, geleneksel ve akademik değerlere karşı duran avangart ve modern sanatın ortaya çıkışına da bağlıdır. 19. yüzyılda sanat üzerine yazarlar hem eser hakkında yorum yapmış hem de esere maddi bir değer biçmiştir. 19. yüzyıldan önce ise yazarlar sadece form ve estetik değer üzerinden yorumlar yapmışlardır.

Salon'a kabul edilmeyen sanatçı okur için ilgi çekici bir hale gelmiştir. Sanatçının eserlerinin halk tarafından beğenilmemesi, gelecekte bir usta olarak tanınacağını ve ünleneceğinin bir teminatı olarak düşünülmüştür. Sıradışı olanın dikkat çekerek ünlenme ihtimali günümüzde sıradanlaşmıştır ve çağdaş kültürün bütünleyici bir ögesi niteliğindedir. Buna karşın, ne 19. yüzyılın ilk yarısında ne de daha öncesinde, farklılık esere değer kazandıran bir nitelik olarak görülmemiştir. Estetik değerleri doğrultusunda eserleri yargılayan eleştirmen, sanatçının halkın gözünde popülerleşmesini sağlayabildiği gibi onu başarısızlığa da sürükleyebilmiştir. 19. yüzyılda edebi bakış açısıyla, gazetecilik yaklaşımıyla ve temel Akademi mirasından hareketle yazan eleştirmen, eserlerin, sanatçıların ve akımların popülerleşmesi dışında sanat eleştirisi konusunda teorik bir altyapının oluşması açısından da önemli rol oynamıştır.

3.3. Sanat Taciri: Spekülatör/Mesen

19. yüzyılda Fransa'da sanatçıların alıcılarla birebir iletişim halinde olmadığı durumlarda sanatçılar sanat tacirleri sayesinde eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve böylece satışların hızlanmasını amaçlamışlardır. 19. yüzyılın sonundan başlayarak sanat tacirlerine, genç yetenekleri keşfetme, sonraki süreçte bahsi geçen genç yeteneklerin halk ve özellikle koleksiyonerler arasındaki tanınırlığını arttırma misyonu yüklenmiştir. Sanatçıları geniş çevrelere tanıtır sergiler düzenleyen, güncel bir deyişle menajer görevini üstlenen sanat tacirleri resim, sulu boya, heykel gibi belirli bir teknik, dönem ya da akım üzerine uzmanlaşan birer araştırmacı olduğu gibi özellikle henüz kendini kanıtlamamış genç yetenekleri desteklediği durumlarda finansal risk alan birer girişimci gibi de düşünülebilmektedir. Sanat tacirleri, satışın belli bir bölümünü kendine ayırırken tutarın geri kalanını sanatçıya vermekte ya da

sanatçıya aylık bir ödenek sağlayarak kendine bağlamaktaydı. Bununla beraber sanat tacirleri, dünya genelinde gerçekleşen birçok sanat sergisine katılarak temsil ettikleri sanatçıların eserlerini koleksiyonerlerle buluşturmayı hedeflemişlerdir.

Salon 19. yüzyıl Fransız halkı için kaçırılmayan bir etkinlik haline dönüşmüş, binlerce ziyaretçiyi kendine çekmeyi başarmıştır. Ancak her ziyaretçi potansiyel alıcı değildir. 1860’lardan başlayarak Salon satışlarının yetersizliği, sistemin işleyişindeki sorunlara işaret etmekte, burjuva alıcılar akademik resimleri beğenmelerine karşın bu tabloları satın almayı tercih etmemektedir. Büyük boyutlu akademik tablolar evlerde sergilemek için uygun olmadığından daha küçük, günlük hayattan konuların işlendiği janr resimlerini, manzaraları, natürmortları ve aslen kendi hayatlarından konuların işlendiği tabloları tercih etmektedirler. Her ne kadar başlangıçta halkın olumlu tepkisini alma ve eserlerini satma konusunda sıkıntı çekmiş olsalar da Empresyonistler 1870’lerden başlayarak koleksiyonerlerin ilgisini çekmiştir.

1860’larda sanat piyasasında profesyonel bir ressam olarak boy göstermeye başlamalarından itibaren Empresyonistler, maddi sıkıntıları ve var olma mücadeleleri ile basında kendilerine sıklıkla yer bulmuşlardır. Bu durumun nedeni eleştirmenlerin “değeri bilinmemiş deha” fikrini popüler hale getirmiş olmasıdır. Sanatçıların ait oldukları çevre, istekleri ve gayeleri onları aslında burjuvaziye ait bir yaşam tarzına doğru yönlendirmektedir. Burjuva yaşam düzeyine sahip olmak, makul şekilde döşenmiş, en az bir hizmetçisi olan düzgün bir eve, burjuva kıyafetlere ve yaşanan banliyö şehrinden Paris’e gitmek için tren bileti alma imkanına sahip olunması anlamına gelmektedir. Bahsi geçen yaşam standardını yakalama arzusu ve gelirlerinin belirsizliği ve değişkenliği, Empresyonistlerde haklı bir endişe yaratmaktadır. Maaştan ve düzenli bir gelirden yoksun sanatçılar Paul Durand-Ruel’in onları maaşa bağlaması ile rahatlamıştır ancak sanat tacirinin ödemeleri durdurmak zorunda kalması, ekonomik sorunları tekrar gündeme getirmiştir.⁴⁷

⁴⁷ Paul Durand-Ruel hakkında detaylı bilgi için bkz. Flavie Durand-Ruel, Paul-Louis Durand-Ruel, **Paul Durand-Ruel: Memoir of the First Impressionist Art Dealer (1831-1922)**, Flammarion, Paris, 2014.

Akademinin alımlarının sınırlı sayıda olması, sanatçıyı vaat ettiği eserler karşılığında kendisine aylık maaş bağlayan sanat taciriyle çalışmaya itmiştir. 1874 Salon’unda Corot’nun sergilenen başyapıt niteliğindeki üç tablosuna⁴⁸ karşın onur madalyasına Gérôme layık görülmüştür. Bu adaletsiz duruma tepki olarak Durand-Ruel heykeltıraş Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume’a hazırlatmış olduğu madalyayı sanatçıya kendi galerisinde düzenlenen bir törende sunmuştur.⁴⁹ 1899 tarihli Salon’da onur madalyasının Bonheur’e verileceği haberi duyulduğunda, 13 Mayıs tarihli resmi gazete olası ticari kaygılı bir spekülasyona dikkat çekmiştir; “Madam Rosa Bonheur’ün onur madalyasına adaylığına ön ayak olanlar çok açık bir şekilde iki üç tablo satıcısının çıkar ortaklarıdır. Bu kişilerde sanatçının tuvaleri bulunmaktadır ve doğal olarak bu eserlere Amerika sanat piyasasında daha yüksek fiyat verilmeyi amaçlamaktadırlar.”⁵⁰ Gazetede çıkan haber sonrası Bonheur, Société des artistes français (Fransız Sanatçılar Birliği) başkanı Jean-Paul Laurens’a yanıtını yazılı olarak iletmiştir; “... İsmimin bu sene bu ödüle aday gösterilmesine kesinlikle karşı çıkıyorum. Bu yıl sergilediğim ufak *Vaches et taureau d’Auvergne (Auvergne’de İnekler ve Boğa)* adlı tablonun bu kadar yüksek bir ödül alması gülünç olacaktır.”⁵¹

Sanat tacirlerinin piyasanın işleyişinde temel rollere sahip oldukları birçok örnekte gözlemlenmektedir. Salon’a katılmanın giderek güçleşmesi ve artan sanatçı sayısı akademiyi ve tacirleri karşı karşıya getirmiştir. Gerek Durand-Ruel’in onur madalyasını kazanamayan Corot’yu ödüllendirme gücünü kendinde görmesi, gerek sanat tacirlerinin onur madalyası alma ihtimali çok yüksek olmayan bir sanatçının eser değerlerini spekülasyon yaratarak yükseltme denemeleri, piyasanın giderek ticari bir boyuta ulaştığına ve sistemin başına sanat tacirlerinin geçmiş olduğuna işaret etmektedir. Tacirlerin oynadığı rol giderek önem kazanmıştır; yüzyılın sonunda

⁴⁸ 1874 Salon’unda Corot’nun *Un Effet du matin; souvenir d’Arleux (Sabah Etkisi; Arleux Hatırası)*, *Un soir; souvenir de Mortefontaine (Akşam, Mortefontaine Hatırası)*, *Claire de lune (Mehtap)* tabloları sergilenmiştir.

⁴⁹ Pierre Assouline, “Grâces lui soient rendues”. Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes, Paris, Plon, 2002, p. 146.

⁵⁰ Anne Martin-Fugier, a.g.e., p. 195.

⁵¹ Anna Elizabeth Klumpke, Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre, Flammarion, Paris, 1908, pp. 368-369.

sayıları 100 iken, 1911’de 160’a ulaşmıştır. Amatör sanat koleksiyonerlerinin de sayısının artmasıyla pazar genişlemiş ve uluslararası hale gelmiştir. Bu duruma paralel olarak sanatçılar önce Empresyonist Sergileri organize ederek Société Anonyme’i (Anonim Birlik) oluşturmuşlardır, ardından devlet resmi Salon’un organizasyonundan elini çektiğinde, salon sayısını ve sergileme olanaklarını çoğaltmışlardır.

Cumhuriyet döneminde tacirlerin büyük bir bölümü daha mesleğe başlamadan önce sanatçılara malzeme tedariki ya da tablo restoratörlüğü sayesinde piyasa ile iletişime geçmiştir. Clovis Sagot ve Le Père Tanguy sanatçılara resim malzemeleri pazarlarken Etienne-François Haro ise ressam ve tablo restoratörüdür. Georges Wildenstein, Léonce ve Paul Rosenberg, Bernheim-Jeune gibi bir diğer kesim ise mesleği babadan öğrenmiştir. Sanat dünyası ile geçmişte bir bağlantısı olmadan açık fikirlilikle bu mesleği benimsemiş Ambroise Vollard, Daniel-Henri Kahnweiler gibi kişilerin sayısı ise oldukça azdır.

Empresyonizm ile birlikte Salon’dan bağımsız gerçekleştirilen sergilerin sayısında artış olmuştur. 1874-1886 aralığında, empresyonist grubun düzenlemiş olduğu sekiz sergide satışlar beklenin altında kalmıştır; ancak sanatçıların istikrarlı tavrı sergi kültürünün gelişimine ön ayak olmuş ve bu sergiler Salon’a rakip olmayı başarmıştır. Toplu gerçekleştirilen Empresyonist Sergilere ek olarak tek bir sanatçının eserlerinin sergilendiği, grup sergilerine kıyasla sanatçılara ekonomik açıdan daha fazla fayda sağlayan bireysel sergiler Durand-Ruel’in desteği ile gelişmiştir. Galerici kısa sürede rakiplerinden Georges Petit’nin de benimseyeceği kişisel sergi anlayışına 1883’te arka arkaya Boudin, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley’i sergileyerek hız kazandırmıştır. Durand-Ruel’in getirdiği bir diğer yenilik ise tabloların sergileniş biçimidir. Resimleri ağır, altın rengi kabartmalı çerçevelerden kurtararak daha sade çerçevelerde sergilemeyi tercih etmiştir. Galerici hem empresyonist sanatçıları tanıtmak hem de sanat piyasasına yeni bir soluk getirmekte önemli bir rol oynamış, Renoir, Sisley, Monet, Pissarro ve daha birçok ressam Durand-Ruel’in sayesinde bugünkü tanınırlığına kavuşmuştur.

Sanat eserleri üzerine odaklanan spekülasyonların istenen şekilde yönetilebilmesi amacı ile sanatçının üretiminin monopolünü elde tutmak sanat taciri açısından önem taşımıştır. Durand-Ruel, Barbizon ekolü ressamlarının eserlerinin büyük bir kısmını satın alarak sanatçıların tablolarının tanıtımı ve pazarlanması konusunda söz sahibi olmuştur. Baba ve oğul Durand-Ruel’ler, müşterilerden yüksek fiyatlar almayı, müşterilerin siparişlerini kaydetmeyi, usta olma potansiyeli taşıyan bazı ressamların eserlerini sabırlı bir şekilde saklamayı, bu süreçte değer kazandıklarına inandıkları eserleri satmayı bilen dikkate değer iş adamları olmalarının yanı sıra resimleri değerlendirme yeteneğine sahip, müşterilerin düşüncelerinin güvenilirliğine itibar ettiği sanat tacirlerine dönüşmüşlerdir.

Spekülasyondan en cesur ve en verimli şekilde nasıl faydalanabileceğini bilen Durand-Ruel, Empresyonistlerin baş taciri olmuştur.⁵² Babasından devraldığı mesleğe sanatçılar için malzeme satarak başlayan Durand-Ruel ailenin kırtasiye işine ilave bir faaliyet olarak o dönem “modern” olarak adlandırılan ekolün eserlerini satmaya başlamıştır. İlk koleksiyonunu Constable, Delacroix ve Barbizon manzaracılarının eserleri ile oluşturan Durand-Ruel babasının ölümüyle işleri devralmıştır. Kendine iyi bir müşteri portföyü oluşturmaya ek olarak Hollanda, Belçika ve Almanya’da şubeler açmış, boya mağazasında birçok tacirin yaptığı gibi antika ve lüks eşya satışını birleştirmek yerine, sadece resim ve baskı satan bir “galeri”⁵³ haline gelmiştir. Yeni bir sanat pazarı oluşturan Durand-Ruel, bu pazarın yükselişini destekleyen saldırgan bir program başlatarak kendi özel koleksiyonunu oluşturmak adına piyasadaki tabloları ederinden daha yüksek fiyatlara satın almış ve dikkatleri üzerine çekmiştir.

Durand-Ruel ailesinin sahibi olduğu galeri, hem William Bouguereau, Alexandre Cabanel gibi klasik sanatçıları hem de Delacroix gibi romantik sanatçıları buna ek olarak manzara resmine yeni bir yaklaşım sunan Corot ve Millet’nin eserlerini

⁵² Bu hikaye için Bkz. L. Venturi, “Mémoires de Paul Durand-Ruel”, **Les Archives de l'impressionnisme**, tome 2, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939.

⁵³ 1860’lı yıllarda ilk bağımsız galeriler açılmaya başlamış ve devletin ve hamilerin siparişleri ile yürüten sanat piyasası değişmiştir. Paul Durand-Ruel ilk bağımsız galerileri açıp empresyonist sanatçılar için sergiler düzenleyerek pazarın gelişmesini sağlamıştır.

bünyesinde barındırmaktadır. 1865'te babasının ölümü ile galerinin sorumluluğu tamamen Durand-Ruel'in üzerine geçmiş, ilk iş olarak sergi salonlarını genişleterek izleyici ve sergilenecek olan eserler için uygun bir ortam tasarlamayı hedeflemiştir. İlerleyen dönemlerde Laffitte ve Le Peletier sokaklarında yeni galeriler açmış ve temsil ettiği sanatçıları savunmak için *La Revue internationale de l'art et de la curiosité*'yi yayınlamıştır.

Durand-Ruel (Resim 50) diğer sanat tacirleri gibi resimlerini galerilerde sergilemiştir, bu sergilerin bir ressamın şöhret kazanması açısından önemli olduğunu ancak tabloları satmak için çok iyi bir yol olmadığı fikrini savunmuştur. Ona göre, eserlerin tek tek sunulması alıcıların daha kolay etkilenmesini sağlamakta ve satışları hızlandırmaktadır. Ayrıca eserlerin tek sunumları alıcıların daha yüksek bir bedel ödeme olasılığını da arttırmaktadır. Ancak kamuya yönelik sergi fikrinin sanat dünyasında norm haline gelmesi, tacirleri bu geleneği devam ettirmeye itmiştir.

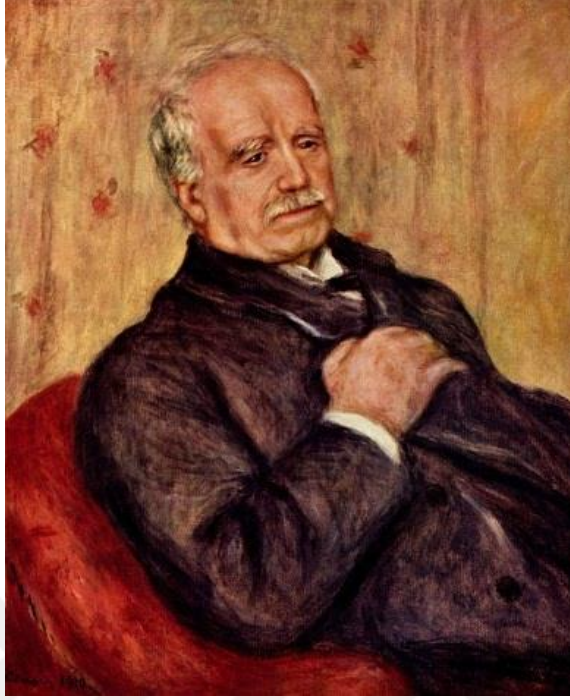
1870'te, Prusyalılar Paris'e yaklaşırken Durand-Ruel İngiltere'ye kaçarak Londra'da, New Bond Street'te yeni bir galeri açmış, Londra'da açtığı galeride Paris'ten gemilerle getirttiği birçok Fransız amatör koleksiyonerin kendisine saklaması için emanet ettiği tablolar ve kendi koleksiyonundan eserler ile sergi düzenlemiştir. Londra'da tanınırlığı fazla olmayan Durand-Ruel tablolarını Société des Artistes Français (Fransız Sanatçılar Birliği) takma adıyla satışa çıkarmış ve savaş boyunca Londra'da yaşamış olan Monet, Charles-François Daubigny ve Sisley gibi sanatçılarla ilişkilerini korumuştur. Bu dönemde Durand-Ruel, Monet ve Pissarro'nun tablolarını ortalama 300 frank karşılığında satın almakta, bu ücret tablo için yüksek bir tutar olmamasına karşın genelde sanatçıların çalışmaları için almaya alışık oldukları tutarın iki katına denk gelmektedir. Kısa sürede İngiliz koleksiyonerlerin dikkatini çekmeyi başaran Durand-Ruel, hem akademik düzenin takipçisi olanların, hem de yenilikçi Fransız sanatçıların eserlerinin bir arada satışa sunulduğu sergilerle başarılı olmuştur. Durand-Ruel'in temsil ettiği sanatçıların eserlerinin Fransa dışında sergilenmesi, bu sanatçıların uluslararası sanat piyasasında da isim yapmalarına olanak sağlamıştır. Bu açıdan Fransa-Prusya Savaşı'nın galeri sisteminin uluslararası bir boyuta taşınmasında olumlu bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Savaşın sona ermesiyle Paris'e

döner Durand-Ruel, empresyonist grubun diğler üyelerinin eserlerini koleksiyonuna eklemeye başlamıştır. 1870’li yılların başında, Renoir ve Sisley imzalı tabloların fiyatı 200 ile 300 frank arasında değışirken Degas’nın eserleri, özellikle pastelleri, 800 ile 3000 frank arasında alıcı bulmaktadır. Tacir, Manet’nin atölyesini ziyaretinde hazırda bulunan 23 tabloyu toplam 35.000 frank karşılığı almış, bahsi geçen tablolar, özellikle Amerikan müzeleri ve koleksiyonerlerine 800.000 franktan fazla bir tutara satılmıştır.⁵⁴

Koleksiyonerler incelendiğinde belirli bir profilleri olmadığı gözlemlenmekte, koleksiyoner olmak için belirleyici tek öğenin satın alma kapasitesi olduğu görölmektedir. Sanat tacirleri müşterilerinin tablo alımlarında söz sahibi olmuş, çoğu kez farklı profillere sahip müşterilerin zevklerinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Sanat tutkunu devlet memuru Victor Choquet gibi Durand-Ruel’in sıradışı müşterilerinden bir diğeri olan Başpapaz Paul Octave Gauguin, 1887’den sonra satın almış olduğu Monet, Pissarro, Cézanne, Sisley, Degas, Renoir tablolarından kendine bir koleksiyon oluşturmuştur. Grands Magasins sahiplerinden Ernest Hoschedé ise, Monet’nin *Impression: soleil levant* tablosunun ilk sahibidir. 1880’lerin sonunda Amerikalı koleksiyonerlerin empresyonist eserlere ilgi göstermesi akım için bir dönüm noktası olmuştur. Kuzey Amerikalı sanatsever Albert C. Barnes, Barnes Vakfı için 200 tanesi Renoir’a ait olmak üzere, 400’e yakın empresyonist tabloyu koleksiyonuna eklemiştir.⁵⁵

⁵⁴ Lionello Venturi, **Les archives de l’impressionnisme: Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel**. Documents, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, tome: 2, pp. 189-192.

⁵⁵ Kolektif De Cézanne à Matisse, **Chefs-d’oeuvre de la fondation Barnes**, Gallimard, Paris, 1993, p. 17.



Resim 50: Pierre-Auguste Renoir, *Paul Durand-Ruel*, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 65x54 cm, özel koleksiyon.

1871 yılında Fransa-Prusya Savaşı'ndan kaçarak Londra'ya yerleşmiş olan Monet ressam Daubigny sayesinde Londra galerisini yeni açmış olan Durand-Ruel ile tanışmıştır. Monet'nin eserleriyle savaş öncesi Fransa'da tanışan Durand-Ruel, koleksiyonuna sanatçının eserlerini eklemeye karar vermiş ve böylece empresyonist sanatçılar arasında ilk olarak Monet'nin eserlerini satın almıştır. Uzun süre dost olarak kalmalarına karşın Durand-Ruel'in sanat piyasasında tekel olma arzusu ve tablolarla biçtiği değerler konusundaki gerginlikler ilişkilerini olumsuz yönde etkilemiştir. Durand-Ruel finansal olarak sanatçılara destek olmasına karşın tabloları son fiyatı kendisi vermekte, bu durum Monet'nin tablolarında istediği geliri elde etmesini engellemektedir. Yaşadığı ekonomik sıkıntılardan dolayı tablolarını özgürce satabilmeyi arzulayan sanatçı, Durand-Ruel'in rakibi koleksiyoner ve tacir Georges Petit ile çalışmaya başlamıştır. 1889'da Petit'nin galerisinde büyük bir retrospektif sergi düzenleyen Monet, 1891'de tekrar eski galericisi ile çalışmayı seçmiştir.

Monet gibi 1871'de Londra'ya taşınmış olan, kent görünümleri ve banliyöler üzerine çalışan Pissarro da Durand-Ruel ile tanışmasının ardından eserlerini başarılı bulan

galerici ile çalışmaya başlamış, tablolarının satışı sayesinde ilk kez ekonomik bağımsızlığına kavuşmuştur. Sanatçı ekonomik olarak galericiye bağlı olduğundan, tablolarının alınmadığı dönemlerde sıkıntı yaşamış, 1880'lerde galericinin ondan tekrar alım yapmaya başlamasını sanatçı; “Durand-Ruel beni görmeye geldi ve tablolarımın ve sulu boyalarımın bir kısmını aldı. Ve bana bütün çalışmalarımı almayı teklif etti. Bu büyük bir huzur ve yeni tablolar yapmak için iyi bir fırsat.”⁵⁶ sözleri ile ifade etmiştir. Bu alıntı kimi zaman resim yapmak için gerekli malzemeleri dahi alamayan empresyonist sanatçıların varlıklarını devletten bağımsız şekilde sürdürebilmek için paraya duydukları ihtiyacı aynı zamanda yeni oluşmaya başlayan galericilik sisteminin sanatçılar üzerinde oluşturduğu hem korumacı hem de baskıcı tavrı gözler önüne sermektedir.

Satışları sonraki bir zamana ertelemenin daha kazançlı olduğunun bilincindeki Durand-Ruel, sanatçıların tablolarını toplu halde satın alıp onları sanatçıların tanınırlığının arttığı bir dönemde satmak üzere biriktirmiştir. 1885 yılında Pissarro, Durand-Ruel ile olan iş ortaklığına ara vererek galericinin desteklemediği Georges Seurat ve Paul Signac'ın yeni resim tekniği, Neo-Empresyonizm'e yönelmiştir. Pissarro, Durand-Ruel ile olan ilişkisi bozulduktan sonra farklı galerilerle çalışarak eserlerini değerinin altına satmak durumunda kalmış ve 1887'de Petit ile iletişime geçmesine karşın kısa süre sonra tablolarından beklediği satışı elde edemeyince neo-empresyonist üsluptaki çalışmalarına son vererek tekrar Durand-Ruel ile çalışmaya başlamıştır. Bu durum bir bakıma sanatçıların özgürlüklerinin Akademi'nin tekeline çıkarak galericilerin tekeline girdiğine işaret etmektedir. Büyük bir retrospektif düzenlemek isteyen Pissarro, onun için bu organizasyonun sorumluluğunu alabilecek pek çok galeri olmasına karşın Empresyonistlere karşı olumlu tavrını baştan beri değiştirmemiş olan Durand-Ruel ile anlaşır. Bu tarihten sanatçının 1903'teki ölümüne kadar sanatçı ve galerici çalışmalarını birlikte sürdürme kararı almıştır.

⁵⁶ <http://www.durand-ruel.fr/fr/citations>, (Çevrimiçi 18.03. 2015).

Monet ve Pissarro'dan farklı olarak Sisley ile Durand-Ruel, galericinin Londra'dan Paris'e dönüşünden kısa bir süre sonra tanışmışlardır. Tanışmalarının tarihi kesin olarak bilinmemesine karşın Durand-Rueli'n sanatçıdan almış olduğu ilk tablonun 1872 Mart'ına tarihlenmesi, 1871'in sonu 1872'nin başında ilk kez iletişime geçtiklerini düşündürmektedir. Sisley'in galerici ile tanışması babasının ölümü ve iflasına denk gelmekte, süreç sanatçıyı yaşamak için resim yapmaya itmektedir. Durand-Ruel kariyerinin başlangıcından itibaren sanatçının eserlerini satın almış ve onları Paris, Londra ve Brüksel'de bulunan galerilerinde satışları kötü olmasına karşın düzenli olarak sergilemiştir. Durand-Ruel ile kurmuş olduğu ilişkinin samimiyeti net olarak bilinmemesine karşın yazışmalarında sanatçı maddi sıkıntılarını sıklıkla dile getirerek, galericiden hayatını devam ettirebilmek ve resim yapabilmek için düzenli olarak para talep etmiştir.⁵⁷ 1885 yılında yazmış olduğu bir mektupta; "21'ine hiç param kalmayacak, bu arada bakkala, kasaba biraz para vermem gerekiyor, kış yaklaşıyor, kendime birkaç parça bir şey almalıyım, gerçekten bazı yaşamsal şeyleri bile alamıyorum, çalışabilmek için biraz huzura ihtiyacım var, canım çok sıkkın. Yarın ya da birkaç gün içinde size üç tablo yollayacağım, sadece bu kadarını tamamlayabildim."⁵⁸ diyerek yaşadığı maddi sıkıntıları dile getirmiştir. Banque de L'Union Générale'in 1882'de iflasını ilan etmesi galericinin de ekonomik olarak sıkıntıya düşmesine ve borçlarını karşılayamayarak sahip olduğu eserlerin bir kısmını düşük fiyatlara satmasına neden olmuştur.⁵⁹ Durand-Ruel'in galerisinde kişisel sergisini açmış olduğu beş empresyonist sanatçıdan biri olan Sisley, Pissarro ve Monet ile birlikte 1885 yılında Durand-Ruel'in çalışma tarzını beğenmemesini neden göstererek Petit ile iletişime geçmiştir. 1886'da sanatçıdan son tablosunu alan Durand-Ruel anlaşmalarının bozulmasına karşın elinde sanatçıya ait onlarca tablo olmasından ötürü Sisley'in tanınması için çalışmalarına devam etmiş ve tablolarının bir bölümünü New York'ta gerçekleştirilen büyük sergide izleyici ile buluşturmuştur.

⁵⁷ Sylvie Patry vd., **Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionisme**, RMN, Paris, 2014, p. 34.

⁵⁸ Lionello Venturi, Paul Durand-Ruel, **Les archives de l'impressionnisme; lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, et autres. Mémoires de Paul Durand-Rue**, New York, B. Franklin, 1968, <https://catalog.hathitrust.org/Record/008512389>, (Çevrimiçi: 08 Temmuz 2015).

⁵⁹ Jean Gimpel, **Contre l'art et les artistes**, Editions Universitaires, Paris, 1991, p. 127.

Durand-Ruel'in sanatçılar ile ilişkileri gözlemlendiğinde galericinin bütün empresyonist sanatçılarla galerici-sanatçı ilişkisinin yanı sıra dostluk kurduğu da anlaşılmaktadır. Desteklediği sanatçılar arasında en yakın dostluğu Renoir ile kuran Durand-Ruel sanatçı ile 1872 yılında Paris'te tanışmış, Renoir'ı hem dost olarak hem de sanatçı olarak farklı bir konuma yerleştirmiştir. Maddi durumu çok iyi olmayan Renoir saygıyla bahsettiği Durand-Ruel'in ondan aldığı tablolar sayesinde atölye açmıştır. O da 1880'lerde ekonomik sıkıntı içerisinde olan Durand-Ruel'in tablolarının fiyatını aşağı çekmesine izin vererek galericiye destek olmak istemiş fakat Durand-Ruel bu teklifi kabul etmemiştir. 1882'de galerici, Renoir'ı Normandiya'da bulunan evine davet ederek aile portrelerini yapması için onu teşvik etmiştir. Sanatçının Durand-Ruel'in oğullarını resmettiği *Charles et Georges Durand-Ruel* (*Charles ve Georges Durand-Ruel*) tablosu bu döneme tarihlenmektedir (Resim 51).⁶⁰



Resim 51: Pierre-Auguste Renoir, *Charles et Georges Durand-Ruel*, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 81x65 cm, özel koleksiyon.

⁶⁰ Maria Teresa Benedetti, *Gli impressionisti*, Giunti Editore, Firenze, 1998, p.91.

1883'e gelindiğinde Renoir daha klasik sayılabilecek bir üsluba yönelmiş, Durand-Ruel'in bu yeni üsluptan çok hoşlanmaması ikilinin çalışmasını olumsuz yönde etkilemiştir, ancak birlikte çalışmaktan vazgeçmemişlerdir. Durand-Ruel'in desteklediği diğer sanatçılar gibi Renoir da, tekelleşme fikrine soğuk bakmış, klasik döneminin başyapıtı *Les Grandes Baigneuses*'ü (*Büyük Yıkananlar*) 1887'de galericinin rakibi Georges Petit'de sergilemiştir (Resim 52). Dönemin tanınmış galericileri Vollard, Gaston ve Josse Bernheim-Jeune kardeşlerle de çalışan Renoir kimi zaman galericileri aradan çıkartarak, tablolarını koleksiyonerlere doğrudan satmıştır.



Resim 52: Pierre-Auguste Renoir, *Les Grandes Baigneuses*, 1884-1887, tuval üzerine yağlı boya, 115x170 cm, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia.

Manet, empresyonist sanatçıların büyük beğenisini kazanmış olmasına karşın adının empresyonist grupla anılması ve eserlerinin onların sergilerinde sergilenmesi konusunda temkinli olmuştur.⁶¹ Bunun nedeni ise sanatsal bağlamda gerçek savaş alanının Salon olduğunu ve boy ölçüşmek için sanatçıların Salon'da varlıklarını

⁶¹ Harrison White ve Cynthia White, **a.g.e.**, p. 217.

sürdürme mücadelesi vermeleri gerektiği fikrini benimsemiş olmasıdır. Sanatçı eserlerini düzenli olarak Salon'a yollamış, bu eserler skandal yaratmadığında alay konusu olarak sanatçıya arzuladığı başarıyı getirmemiştir. 1872 yılında ressam Alfred Stevens'in atölyesini ziyareti sırasında Durand-Ruel, Manet'nin iki tablosunu görmüş, çoğu kez tamamlanmamış olmakla eleştirilen tablolar galericiyi etkilemiş ve sanatçı ile iletişime geçerek 23 tablosunu satın almıştır.⁶² Durand-Ruel'in sanat piyasasında tartışılan bir kişi olan Manet'ye verdiği destek, yeniliğe açık olmayan bazı müşterilerini kaybetmesine neden olmuştur.

1874 tarihli ilk Empresyonist Sergi'de Durand-Ruel'in büyük bir rolü olmamakla birlikte 1875'te Hôtel Drouot'da gerçekleşen ilk empresyonist tablo satışında uzman sıfatı ile görev almıştır. 1876'ya gelindiğinde ise grubun ikinci sergisini düzenlemek amacıyla kendi kişisel galerisini kiralamış fakat süreç başarısızlıkla sonuçlanmış, galeriyi ziyaret eden izleyiciler mekanı akıl hastanesi olarak tanımlamışlardır.⁶³ Durand-Ruel yaşadığı ekonomik sorunlar nedeniyle güncel sanata olan desteğini bir süreliğine yavaşlatmasına karşın 1882 baharında basında olumlu eleştiriler alacak olan yedinci Empresyonist Sergi'nin düzenlenmesinde görev almıştır.

Durand-Ruel, artan rekabet ortamına karşın Madeleine Bulvarı'nda bir galeri kiralayarak dönemde yeni sayılan kişisel sergilere ağırlık vermeye başlamış ve diğer galericilere ilham kaynağı olmuştur. Eş zamanlı olarak yabancı galericilerle iletişime geçerek elindeki tabloları Londra, Berlin, Rotterdam ve Boston'daki galerilere yollamış, bütün bu çabaya karşın ekonomik olarak zor duruma düşmüştür. 1886 yılında 300 empresyonist eserden oluşan bir sergi düzenlemiş, 1887'de National Academy of Science'ta (Ulusal Bilim Akademisi) ikinci bir sergi düzenleyerek Amerikalı koleksiyonerlerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Düzenlediği iki serginin başarısı onu 5th Avenue'de yeni bir galeri açmaya teşvik etmiş ve böylece sayıları giderek artan Amerikalı koleksiyonerlere hem Barbizon ekolünün hem de

⁶² Paul-Louis Durand-Ruel, vd., **a.g.e.**, p.20.

⁶³ Bertrand Tillier, **La Commune de Paris, révolution sans image- Politique et représentations dans la France républicaine**, 1871-1914, Paris, Champ Vallon 2004, p.367.

empresyonist sanatçıların tablolarını satma fırsatını yakalamıştır. Amerikalı ressam Cassatt ve koleksiyoner Louisine Havemeyer, Durand-Ruel'in Amerikalı koleksiyonerlerle iletişime geçmesinde ona destek olmuşlardır. Fransız sanatının Amerika kıtasında yayılmasının sembolü olarak Durand-Ruel 1891'de *L'Art Dans les Deux Mondes* adlı yeni bir dergi hazırlamıştır. Empresyonist sanatçılarla zamanla arası açılan galerici sadece Renoir ile olan dostluğunu ve ticari ilişkisini devam ettirmiştir. Her ne kadar empresyonist sanatçılar Fransa'da ya da yurt dışında sergilenmek üzere eserlerini Durand-Ruel'e emanet etmeye devam etseler de artık onunla çalışmayı tercih etmeyen Pissarro ve Sisley galericinin satış ve pazarlama yöntemlerini eleştirmişlerdir. Bu güvensizliğin temelinde Durand-Ruel'in sanatçılar arasında yarattığı rekabete ek olarak piyasaya yeni giren galericilerin sanatçılara daha uygun alternatifler sunması yatmaktadır. Müze müdürleri ve koleksiyonerlerin Durand-Ruel'e güvenmesi, işlerinin ekonomik açıdan belirli bir süre sorunsuz gitmesini sağlamıştır.

19. yüzyıl ortalarına kadar İngiltere, Almanya ve Amerika, Fransız akademik sanat anlayışını ve bu kurumun benimsettiği estetik normları taklit etmekle yetinmiştir. Durand-Ruel'in sanat ticaretini ülke sınırlarının dışına taşıması bu ülkelerin yabancı tacirlere ve resmi olmayan sanata daha yoğun ilgi göstermelerine neden olmuştur. Durand-Ruel, empresyonist sanatçıların tablolarını özellikle Amerika piyasasına sokmaya çalışmış, sonuç olarak Amerikalı girişimciler kısa süre sonra empresyonist sanatçıların, özellikle Monet'nin eserlerini almak için Durand-Ruel'in kapısını çalmışlardır. Yüzyılın başına doğru, Avrupa genelinde Amerikalı koleksiyonerler sanat eserleri koleksiyonculuğuna merak sarmışlar ve özellikle Fransa'dan çağdaş sanat eserleri satın almışlardır.

Durand-Ruel diğer sanat tacirlerinin aksine, elde edilmiş sanatsal bir başarısı ya da iyi giden bir satış grafiği bulunmamasına karşın potansiyeli olduğuna inandığı sanatçıların eserlerini satın almaktan çekinmemiştir. Tacir, sanatçılara ileride kendisine tablo ile ödenmek koşulu ile avans vermekte, böylece bir kontrat imzalamadan sessiz bir antlaşma yaparak sanatçıların eserlerinin tekeli elinde bulundurmaya amaçlamaktadır. Durand-Ruel'in etrafındaki sanatçılara düzenli olarak avans sağlayamaması sanatçıların tablolarını satılmak üzere diğer sanat tacirlerine emanet

etmelerine neden olmuştur. Ancak sanatçılar tablo ücretlerini diğer tacirlerden çoğu zaman eserleri satılana kadar alamadıklarından Durand-Ruel ile çalışmak onlar için daha karlı olmuştur. Durand-Ruel geçmişteki mesenlerden farklı bir ekonomik düzenleme benimsemiş olsa da Rönesans dönemindeki anlamıyla sanatçıların hamisi rolünü üstlenmiştir ancak sanatçılara düzenli bir gelir sağlamada başarısız olmuştur.

Dönemin bir diğer taciri Théo van Gogh, 1870’li yılların başında Belçika’da Parisli sanat tacirlerine ait olan Goupil & Cie isimli şirkette eser satışlarından sorumlu olarak çalışmış, kardeşi ressam Vincent van Gogh aynı galerinin başka bir şubesinde yine aynı işle uğraşmıştır.⁶⁴ Théo, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde mesleğine aynı şirketin Lahey şubesinde devam etmiş, tacirin çalıştığı şirket 1884’ten itibaren kitap ve dergi pazarına yönelerek yeni bir yöntem olan tipo baskı (tipo gravür) işlerine ağırlık vermeye başlamıştır. Şirket, 1885’te *Figaro-Salon*’u, 1886 ve 1889 arasında *Les Lettres et Les Art* isimli kültürel dergiyi, 1888’de ise, *Paris illustré*’yi yeniden yayınlamıştır.

Galerinin ressamlarından, büyük başarı elde eden Mariano Fortuny, 1874’te zamansız bir şekilde öldükten sonra yerine benzer şekilde çalışan Giuseppe De Nittis ve Giovanni Boldini adında iki genç İtalyan geçmiştir. Bu iki ressam, Charles Bague ve Emilie-Pierre Metzmaier gibi, 18. yüzyıl kostümlü aşk sahneleri konusunda uzmanlaşmışlardır. Galerinin 1885’e kadar olan satışları incelendiğinde başarılı bir satış grafiği yakaladıkları gözlemlenmekte ancak Bouguereau ve Gérôme gibi akademik ressamların satışlarının kademeli olarak düştüğü görülmektedir. Galerinin kırsal yaşamı resmeden Jules Breton ve Julien Dupré veya 1870 savaşını resmeden Alphonse de Neuville gibi sanatçılarla anlaşma yapmayı tercih ettiği gözlemlenmektedir.

⁶⁴ Victoria Charles, **Vincent van Gogh par Vincent van Gogh**, Parkstone International, New York, 2014, p. 33.

Mayıs 1887’de, galeri yönetimi yeni eser satın alımlarını finanse edebilmek ve yavaş satılan ürünleri elden çıkarmak amacıyla bir satış düzenlemiştir. Bu satıştan beklenen gelir elde edilememiş, eserler değerlerinin altında bir fiyata satılmıştır. Delacroix’ın *Les Natchezi*’ne ⁶⁵ 10.000 frank değer biçilirken, satışı ancak 5000 franga gerçekleştirilmiş; benzer şekilde Boulanger’nin *Via Appia* adlı resmine 10.000 frank değer biçilirken, satışı sadece 6650 franga gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte yeni şirket yirmi yıl öncesinde Bouguereau ile imzalanmış olduğu kontratı yenilememiş, buna karşılık natüralist ressam Léon Lhermitte ile bir anlaşma imzalamıştır. Stoklarını ve kontratlarını pazarın gelişimine adapte eden galeri, 19. yüzyıl sonu şirket kapitalizminin iyi bir örneğidir.⁶⁶

Vincent ve Théo van Gogh, Maison Goupil galerisinin çalışanları olduktan sonra, Vincent sırasıyla önce Lahey, Londra ve en son 1875’te Paris galerilerinde çalışmış Théo ise, 1878’te Paris’te ağabeyinin yerine geçerek Montmartre’daki galerinin bütün yetkisi üstlenmiştir. 1881’de Paris rehberlerinde gravür ve baskı satışı ile anılan galeri, 1889’dan başlayarak *Marchands de tableaux et d’objets rares* (Tablo ve Nadir Objeler Satıcıları) ismini almıştır. Galerinin bu dönüşümünde, sanat dünyasından pek çok kişi ile tanışıklığı olan, eserleri sanatçılardan aracısız veya halka açık satışlarda satın alıp gerekli gördüğünde Petit, Durand-Ruel, Bernheim-Jeune gibi diğer sanat tacirleri ile ticaret yapan Théo van Gogh’un katkısı büyüktür.

Montmartre’da, Théo van Gogh’un yöneticilik yaptığı döneme ait stok kayıtları incelendiğinde eserleri alınıp satılmış 250 sanatçı olduğu görülmektedir. Bu isimlerin yarısının sadece bir adet eser satışı, diğer kırk sanatçıya ait iki eser satışı kaydedilmiştir. Satışı en çok yapılan sanatçılar 75 tablo ile Corot, 70 tablo ile Monet, 46 tablo ile Daubigny ve 45 tablo ile Monticelli’dir. 1888 sonundan 1890 sonuna kadarki iki sene aralığında, Daumier’nin on tablosu satın alınmıştır. Bahsi geçen

⁶⁵ Delacroix’ın tablosu Chateaubriand’ın 1821’de yayımlanan *Les Natchez* adlı romanından izler taşımaktadır.

⁶⁶ Kolektif, **Theo van Gogh marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent**, Éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, p.79.

tabloların yedisinin Berhheim-Jeune'den Mart 1890'da aynı anda satın alınmış olduğu bilinmektedir. Bu önemli alım, 1888'de Arsène Alexandre'ın sanatçı üzerine bir monografi yayınlaması, Ecole des Beaux-Arts'ın karikatürlerini basması ve 1889'daki Evrensel Sergi'de eserlerinin olumlu eleştiriler alması gibi kariyerinin başarılı bir dönemine denk gelmektedir.⁶⁷

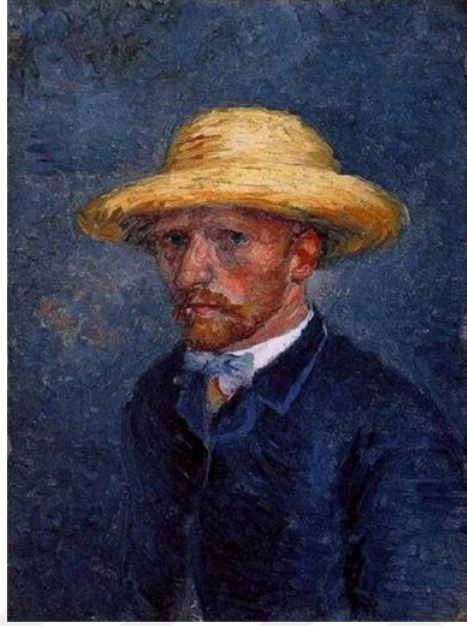
Théo van Gogh'un Empresyonizm'e olan ilgisi sonraları kardeşi Vincent nedeniyle azalmıştır (Resim 53). Van Gogh, ilk Monet tablosu *L'Eglise de Vétheuil*'ü (*Vétheuil Kilisesi*) Nisan 1885'te 680 frank ödeyerek Bernheim-Jeune'den satın almıştır.⁶⁸ İlerleyen dönemlerde ise bizzat Monet'den 19.300 franga Belle-île'de⁶⁹ yapılmış 14 tuval satın almıştır. 4 Haziran 1888'de, Théo van Gogh'un Monet ile imzalamış olduğu kontrata göre eserlerinin ilk teklifi kendisine ait olacak ve yakın zamanda yaptığı Antibes tablolarının on adedini 11.900 frank tutarına satacak ve eserlerinin satışından elde edilecek kar yarı yarıya paylaşılacaktır.⁷⁰ Aynı yılın haziran ayında, Théo van Gogh, ressamın ilk kişisel sergisini, Mart 1889'da ise ikincisini düzenlemiştir. Sanatçının Petit ile kontratı nedeniyle Haziran 1889'da gerçekleşen büyük Monet-Rodin sergisi Petit'nin galerisinde gerçekleşmiştir.

⁶⁷ Kolektif, Théo van Gogh, **a.g.e.**, p.103.

⁶⁸ Anne Martin-Fugier, **a.g.e.**, p. 215.

⁶⁹ Atlantik Okyanusu'nda bulunan Fransa'nın Bretonya kıyılarına yakın bir ada.

⁷⁰ Daniel Wildenstein, **Monet ou le triomphe de l'impressionnisme**, Paris, Taschen, 1996, vol. 1, pp. 241-244.



Resim 53: Vincent van Gogh, *Théo van Gogh*, 1887, tuval üzerine yağlı boya, 19x14,1 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Monet'nin eserlerini satmaya devam etmesine karşın⁷¹ Théo van Gogh, Petit ile rekabet edememiş ve pazarda ayakta kalabilmek için başka bir empresyonistin, 1887'den beri iletişimde olduğu Pissarro'nun eserlerini tanıtmaya görevini üstlenmiştir. Empresyonist resim sanatına karşı heyecanı Théo van Gogh'u ticari stratejileri ondan farklı olan patronlarıyla karşı karşıya getirmiştir. Léon Boussod ve René Valadon kısa sürede kar elde etmek istemiştir, buna karşılık Théo van Gogh, uzun soluklu yatırımlara inanmıştır.

Théo van Gogh, Monet'ye ek olarak Gauguin, Toulouse-Lautrec gibi sanatçılarla çalışmış, kişisel koleksiyonu için de eserler satın almayı ihmal etmemiştir. Théo van Gogh'un Gauguin'e, ağabeyi Vincent'la Arles'da buluşması ümidi ile senede 12 tuval karşılığında aylık 150 frank yardım teklif ettiği bilinmektedir. Fakat Vincent van Gogh'un sinir krizleri iş ilişkilerini olumsuz yönde etkilemiş ve bu antlaşma kısa sürede son bulmuştur.⁷² Öte yandan, Théo van Gogh, ağabeyi Vincent gibi 1886'da Cormon Atölyesi'nde öğrenci olan Toulouse-Lautrec'in eserlerine ilgi duymuştur.

⁷¹ Ekim 1889'da Monet'nin bir tuvalini 10.000 franga satarak rekor bir fiyat elde etmiştir.

⁷² Nathalia Brodskaya, **Le Post-Impressionnisme**, Parkstone International, Paris, 2012, p:134.

Ocak 1888’de, kişisel koleksiyonu için *Poudre de riz (Makyaj Pudrası)* isimli eseri satın almıştır. 1889-1890 senelerinde, Théo van Gogh bu isimler dışında iki başarılı ressamla daha çalışmıştır; Jean-François Raffaëlli ve Eugène Carrière. Mayıs-Haziran 1890 tarihlerinde daha önce de kişisel sergisi açılmış olan Raffaëlli için yeni bir kişisel sergi düzenlenmiştir. Üçüncü Cumhuriyet dönemi sanatçı ve politikacılarını öven eserler ortaya koyarak iyi bir izlenim uyandırmaya çalışan sanatçı, Salon’a Georges Benjamin Clemenceau’yu ⁷³ konuşma yaparken ve demir dökme ustası Jules Dalou’nun *Mirabeau et Dreaux-Brézé (Mirabeau Kontu ve Marki Dreaux-Brézé)* başlıklı eserinin alçak kabartmalarını yerleştirirken gösteren iki portresini sunmuştur. Théo van Gogh, Eugène Carrière’in 10 tanesi bizzat sanatçıdan satın alınmış toplam 16 eserine sahiptir. Sanatçı için kişisel bir sergi düzenleyemeden vefat eden Théo yerine sergiyi halefi Maurice Joyant, Nisan 1891’de gerçekleştirmiştir. ⁷⁴

Durand-Ruel ile sık sık rekabete girmiş olan Georges Petit, babasının 1877’deki ölümünün ardından sanat galerisini devralarak mirasını devam ettirmiş ve aile koleksiyonuna yeni eserler eklemiştir. Babasının Petit’ye bırakmış olduğu 2.500.000 franklık mirasın neredeyse 900.000 frangı sanat eserlerinden oluşuyordu. Bu durum tacirin yatırımlarını daha rahat gerçekleştirmesinin önünü açmıştır. Ticari başarısı yüksek alımlar gerçekleştiren Petit, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde, Corot’nun ölümünden sonra, Fontainebleau bölgesindeki dükkanlarda rehin bırakılmış tabloları yağmaladığını anlatmıştır; “En güzel ikisini, üç senedir dört yüz frank borcunu ödemediği bir manavda buldum. Onları on iki bine satın aldım ve elli bine sattım. Bugün [1918] bir tanesi iki yüz bin frank ederdi”⁷⁵. Petit, sanat piyasasında tacir olarak uzun süreli başarı kazanmanın temelinde yeterli maddi güce sahip olmanın ve doğru kişiye yatırım yapmanın yattığını düşünmekteydi. Bu durum tacirlerin başarılı olmak için uyguladıkları politikaların düzenli olarak sanatçıları korumayı hedeflemediğini gözler önüne sermektedir.

⁷³ 1841-1929 tarihleri arasında yaşamış Fransız devlet adamı, doktor ve gazeteci.

⁷⁴ Anne Martin- Fugier, **a.g.e.**, p. 216.

⁷⁵ R. Gimpel, **Journal d’un collectionneur marchand de tableaux**, Hermann, Paris, 2011, p. 36.

Zola'nın "Resmin Louvre Galerileri"⁷⁶ sözleri ile betimlediği Petit'nin aile evi, tacirin 1920'deki ölümüne kadar ofis, sergi salonu ve basımevi olarak kullanmış, 25'e 15 metrelik isteğe göre yükselip alçalabilen avizelerle aydınlatılan galerisi ve akşam 5 ile 7 arasında, sosyeteden insanların bir araya geldiği geniş salonları ile dönemin sanatçılarının ve koleksiyonerlerinin buluşma noktalarından biri haline gelmiştir. Petit'nin galerisi dikkat çeken etkinliklerin merkezi olmuş, Exposition Annuelle de la Société des aquarellistes français (Fransız Sulu Boya Ressamları Birliği'nin yıllık sergisi) gibi önemli etkinlikler burada düzenlenmiştir.⁷⁷ Birliğin 1878'teki kuruluşundan itibaren sergi Durand-Ruel'in galerisinde gerçekleştirilirken 1882'de organizasyonun sorumluluğunu Petit almıştır. Şubat ayında, cumhurbaşkanının serginin açılışında bizzat bulunması galeri için bir dönüm noktası olmuş, aynı senenin nisan ayında, L'Association Internationale de l'Art de Peinture (Uluslararası Resim Sanatı Birliği), kuruluşundan sonraki ilk senelik sergisini Petit'de gerçekleştirmiştir. Bahsi geçen etkinliklerin Petit sorumluluğunda gerçekleşmesi, galericinin güvenilirliğini pekiştirmesine ek olarak tanınırlığını da arttırmıştır. Henri Gervex, Albert Besnard, Ernest-Ange Duez gibi popülerliği artmakta olan sanatçıların kurduğu Société des pastellistes français (Fransız Pastelciler Birliği) de yıllık sergilerini Petit'nin galerisinde gerçekleştirmiştir.

Petit, Haziran 1883'te Cent chefs-d'oeuvre des collections parisiennes (Paris Koleksiyonlarından Seçilmiş 100 Başyapıt) başlıklı Boucher, Rembrandt, Rubens'in yanı sıra Corot, Daubigny, Delacroix, Meissonnier, Millet ve Rousseau'nun eserlerinin sergilendiği sergiyi düzenledikten sonra Ekim 1884'te Madam de Cassin'in 52 tabloda oluşan özel koleksiyonu ve Aralık 1884'te spor üzerine bir tablo seçkisi sergisini hazırlamıştır. 1884'te ayrıca bir Meissonnier retrospektifi organize etmiştir. Diğer organizasyonları arasında, Lachenal'in fayans sergileri, Orphelinat des Arts (Sanatçı Çocukları Yetimhanesi) adına yardım satışları ve Noel yortusu sergileri de

⁷⁶ Robert Jensen, **Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe**, Princeton University Press, New Jersey, 1994, p. 61.

⁷⁷ Fransız Sulu Boya Ressamları Birliği'nin 19 asil üyesi bulunmaktadır. Bahsi geçen üyeler; Baron Nathaniel de Rothschild, Madeleine Lemaire, Edouard Detaille, Gustave Doré, Louis Français, Eugène Isabey gibi tanınmış kişilerden oluşmaktadır.

bulunmaktadır. Galerisinde empresyonist ve çağdaş sanatçıların eserlerine yer vermiş olan Petit sanatçılara, izleyiciler ve eleştirmen karşısında kendilerini kanıtlama fırsatını sunmuştur. 1884'te Jules Bastien-Lepage, Jean-Charles Cazin, Alfred Roll, Jean Béraud ve Max Liebermann'ı, 1885'te Claude Monet ve Jean-François Raffaëlli'yi galerisine davet etmiştir. 1886'da Monet'nin eserleri Petit'nin galerisinde sergilenmeye devam ederken Pissarro, Sisley, Morisot ve Renoir'ın eserleri de farklı zamanlarda Petit'in galerisinde kendilerine yer bulmuştur. Galerinin şahit olduğu bir diğer önemli sergi ise Ocak 1888'de, Jacques-Emile Blanche etrafında toplanan Eugène Carrière, Etienne Moreau-Nélaton, Emile Friant, Odilon Redon, Fernand Khnopff, Fritz von Uhde, vb.⁷⁸ gibi üyelerden oluşan Les Trente-Trois (Otuz Üçler Grubu)⁷⁹ sergisidir.

Petit yükselişte olduğuna inandığı güncel sanatçıların eserlerine odaklanmayı tercih etmiştir; içinde empresyonist sanatçıları da barındıran, modern sanatın temsilcisi olarak kabul gören bu sanatçılar pazarda aktif bir gücü temsil etmektedirler. Durand-Ruel, Petit'nin hızlı yükselişi karşısında, 1883'te Boulevard de la Madeleine üzerinde rakibinin galerisine yakın bir daire kiralayarak Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley'in eserlerini sergilemiştir. Cassatt'nın kardeşine yazdığı mektupta belirttiği gibi, Petit, Durand-Ruel'in müşterilerinden biri olmuştur; “Monet yükselişte, Raffaëlli'yi satın aldığı Petit, büyük kararlılıkla Monet'nin tablolarına yöneldi ve Durand'dan kırk tane satın aldı [...] ; kısacası Monet'lerine iyi sahip çık, sadece seni daha fazla Monet satın almaya teşvik etmediğim için üzgünüm.”⁸⁰ Durand-Ruel'in Amerika'ya gidişi Empresyonistlerin ekonomik sıkıntıya düşmesine ve bu nedenle galerici Petit ile iletişime geçmelerine neden olmuştur. Monet'nin 1920'de hatırladığı gibi; “Durand-Ruel bizim kutsal koruyucumuz olmuştur, ama bize olan hayranlığı onu en korkunç ticari felaketlere sürüklediği için Amerika'ya göç etmek zorunda kaldı. Bir süre,

⁷⁸ Vincent Pomarède, **Etienne Moreau-Nélaton, un collectionneur-peintre ou un peintre-collectionneur**, Association Moreau-Nélaton, Paris, 1988, p. 85.

⁷⁹ Société des Trente-Trois (Otuz Üçler Birliği) Brüksel'de 28 Ekim 1883'te kurulmuştur. Groupe des Vingt's'in (Yirmiler Grubu) Belçika uyarlaması sayılabilir. Aralarında Ensor, Van Rysselberghe, Finch, Toorop, Khnopff gibi sanatçıların olduğu Groupe des Vingt's, resmi Salon'dan ret almış yirmi sanatçı tarafından kurulmuştur.

⁸⁰ Kolektif, Théo van Gogh, **a.g.e.**, p. 67.

tuvalerimizi satın almak için kimse yoktu, o zaman ben de Georges Petit'yi bulmaya gittim. Ah! Buna karar vermek kolay olmadı, babası bize çok kötülükte bulunmuştu.”⁸¹ sanatçılar kişisel çıkarları doğrultusunda ve daha çok ekonomik nedenlerden farklı galericilerle çalışmak durumunda kalmıştır. Daha çok tacirin empresyonist eser satışı yapması, koleksiyonerler için empresyonist tabloları yatırım yapılmaya değer bir ögeye dönüştürmüştür. Bu duruma ek olarak, Durand-Ruel ve Sisley arasındaki bir anlaşmazlıktan faydalanan Petit, Sisley'nin eserlerinin de satıcısı olmuş ve Şubat 1897'de kendisine ithafen bir retrospektif düzenlemiştir.

Petit, 1886-1887'de Monet'den yüksek fiyata tablolar satın almış ve Haziran-Temmuz 1889'da, Monet ve Rodin için 145 tablo ve 36 heykelden oluşan ortak bir sergi düzenlemiştir. Monet, sergi düzenindeki tablo asılışından duyduğu memnuniyetsizliği; “... en arkadaki panom, sergimin en iyi parçası, Rodin'in grubunun yerleştirmesiyle beraber kesinlikle gözden kayboldu; artık olan oldu... Ve bu durum benim için üzücü. Rodin ortak sergi yaparken eserlerin yerleri hakkında anlaşmamız gerektiğini anlasaydı... Şayet benimle eserlerimi sayıp durum tahlili yapsaydı hiçbirimiz zarar görmeden güzel bir düzenleme yapmak gayet kolay olurdu ...”⁸² şeklinde ifade etmiştir. Bu olumsuz duruma karşın, sergi, gazeteler tarafından olduğu gibi halk tarafından da büyük beğeni ile karşılanmıştır.

Empresyonistlerden sonra, Henri Martin ve Henri Le Sidaner gibi Intimiste'leri⁸³ kendine çeken Petit, 1895'te Edmond Aman-Jean'ın imtiyazlı satıcısı olmuş, sanatçı özel sözleşme imzalamadan Petit ile 30 seneden uzun süre düzenli olarak çalışmıştır.⁸⁴ 1899'da, Société nouvelle des peintres et sculpteurs (Ressamlar ve Heykeltıraşlar Yeni Birliği) kurulurken Intimiste'lerle beraber gruba Emile Claus, John Alexander, Fritz Thaulow gibi yabancı ressam da katılmıştır. Önce yazar Gabril Mourey'nin, sonrasında kısa bir süre için Carrière'in ve onun ölümünden sonra Rodin'in

⁸¹ R. Gimpel, **a.g.e.**, p. 178.

⁸² F. V. Grunfeld, **Rodin**, Fayard, Paris, 1988, p. 310.

⁸³ Intimiste ressamlar iç dünyalarını en samimi şekliyle yansıtan sanatçılardır. Pierre Bonnard intimiste resamlara örnek olarak gösterilebilir.

⁸⁴ Gallerie Boutet'de 1911'de, Gallerie Manzi-Joyant'da ise Ocak 1914'te sergi açmıştır.

yönetiminde bulunan Société nouvelle⁸⁵ (Yeni Birlik), savaşın başlangıcına kadar her sene Petit'nin galerisinde başarılı sergiler düzenlemiştir. Petit ile yaşanan anlaşmazlık sonrası 1903'teki maddi bir kesintiden sonra, sergi Durand-Ruel'in sorumluluğunda gerçekleşmeye başlamış ve grubun ressamı için Amerika'da sergiler organize edilmiştir; 1911'de Buffalo Müzesi, Saint Louis Müzesi ve Boston Müzesi'ni dolaşan gezici bir sergi gerçekleştirilmiş, sanatçılar Amerika'ya davet edilmiştir. Petit'nin 1920'deki ölümünden sonra gerçekleştirilen açık arttırmadan anlaşılabilirliği üzere, galerici koleksiyonunda çok sayıda empresyonist tabloya yer vermeyi tercih etmiştir.⁸⁶

Bahsi geçen diğer tacirlere kıyasla daha geç bir tarihte Paris sanat piyasasında galerici olarak çalışmaya başlayan Ambroise Vollard, Manet'nin çizimleri üzerine olan ilk sergisini 1894'te açmıştır. Vollard, Manet'nin ölümünün ardından atölyede kalan, satılmamış çalışmalarını almış, Provence bölgesinde bulabildiği Van Gogh ve Aix'teki Cézanne tablolarını satılmak üzere, uygun fiyata kendi koleksiyonuna eklemiştir. İlerleyen yıllarda Cézanne'ın tablolarını koleksiyonuna eklemeye devam etmiş ve sanatçının eserlerini ısrarla savunmuştur.⁸⁷ Vollard, düşük fiyata alınmış tablolardan geniş bir koleksiyon oluşturmuş ve tablolarını başka eserler ile değiş tokuş ederek koleksiyonunu zenginleştirmiştir. Tabloları en yüksek fiyata satabilmek amacı ile uzun süre bekletmeyi hatta sanatçıların ölümünden sonra elden çıkarmayı tercih etmiştir. Önce Avrupa, sonra da Amerika sanat pazarına yönelen tacirin, aralarında Rus Ivan Mozorov ve Sergei Şukin (Sergei Schukin), Alman Harry Kessler, Amerikalı Gertrude ve Leo Stein, Albert Coombs Barnes ve Walter Pach'in bulunduğu geniş bir müşteri portföyü vardır. Vollard başarılı bir iş adamı olmasına karşın bazı hatalı kararlar da almış, döneminde ona beklediği maddi kazancı sağlamayan Louis Valtat ve Jean Puy gibi sanatçıları desteklemiş, *Les Demoiselles d'Avignon* (Avignonlu Kızlar) tablosundan sonra Picasso'yu desteklemekten vazgeçmiştir. Vollard'ın kaleme almış

⁸⁵ 1908'den itibaren grup ismini Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olarak değiştirmiştir.

⁸⁶ Anne Martin-Fugier, **a.g.e.**, p. 222.

⁸⁷ Robert Jensen, **Vollard and Cézanne: An Anatomy of a Relationship, Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde**, Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, p. 28.

olduğu *Souvenirs d'un marchand de tableaux*⁸⁸ (*Bir Tablo Satıcısının Anıları*) tacirin tablolarını aldığı sanatçıları, rue Laffitte'teki galerisinin ziyaretçilerini, sanat piyasasından dostlarını ve koleksiyonerleri kapsayan geniş bir anı kitabı olması ile 20. yüzyılın başında sanat piyasasının işleyişine ışık tutmaktadır.

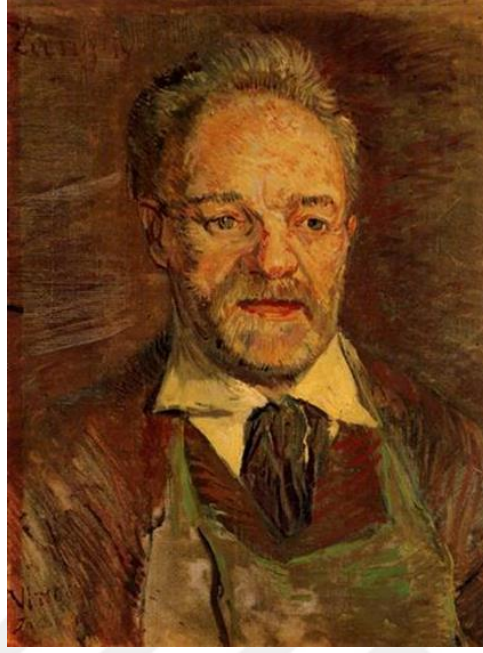
Koleksiyonerlik yapan ve çoğunlukla Père (Baba) diye hitap edilen orta halli tacirler de bulunmaktadır. Bu tacirlerin en meşhuru kuşkusuz 1825 doğumlu Le Père Tanguy olarak bilinen Julien Tanguy'dir (Resim 54). Sanat tacirliğine başlamadan önce alıcılıktan demir yolu işçiliğine pek çok farklı alanda çalışmış, Paris'e göç ettikten sonra ise sanatçılara malzeme satan bir üreticide renk karıştırıcısı olarak görev yapmıştır. Mesleği öğrenen Tanguy, kendi işini kurduktan sonra seyyar satıcılık yaparak, boya tüplerini açık havada çalışan ressamalara Argenteuil, Barbizon, Ecouen, Sarcelles bölgelerinde gezerek satmıştır. Bahsi geçen bölgelerde Monet, Renoir, Pissarro ve Cézanne'a boya tedarik etmiş olduğu bilinmektedir. Patronunun ölümüyle onun dükkanını devralan Tanguy bu mekanda tablo sergilemeye başlamıştır. Düzenlediği sergiler sayesinde Tanguy'nin galerisinin ünü Amerika'ya kadar ulaşmış, 1892'de, Amerikalı gazeteci Cecilia Waern, Paris atölyelerinin ve sanatçıların sosyalleştiği yeni mekanları gezmiş, Le Père Tanguy'ye de ziyarette bulunmuştur.⁸⁹

Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde, Tanguy'nin kötü bir iş adamı olduğunu söylemek mümkündür. 31 Ağustos 1885'te, Cézanne'ın ona 4000 franktan fazla borcu bulunmasına karşın tuvalerini 200 franktan satmıştır. Sanatçının ölümünden sonra Hôtel Drouot'da düzenlenen satışta sanatçının koleksiyonuna ait Cézanne, Gauguin, Pissarro, Renoir, Cassatt, Morisot, Emile Bernard, Cross, Seurat, Signac tabloları satışa sunulmuş, bu satış Tanguy'nin dul eşine masraflar hariç sadece 14.261 frank kazanç getirmiştir.⁹⁰

⁸⁸ Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Albin Michel, Paris, 2007. Kitabın yakın zamanda Türkçe yeni baskısı yayınlanmıştır: Ambroise Vollard, *Bir Tablo Satıcısının Anıları*, Çev. Esra Özdoğan, Doğan Kitap, İstanbul, 2016.

⁸⁹ A. Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes, amateurs et marchands*, La Bibliothèque des arts, Paris, 1989, p. 41.

⁹⁰ Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, Séguier, Paris, 1993, tome 2, p. 61.



Resim 54: Vincent van Gogh, *Portrait du Père Tanguy*, 1887, tuval üzerine yağlı boya, 47x38,5 cm, Carlsberg Glyptotek Galerisi, Kopenhag.

Yeni sistemin işleyişinin temel dinamiklerinden biri sanat eserinin spekülasyon yaratma potansiyelidir. Geçmiş dönemlerdeki sanatsal gelişmeler spekülasyondan bahsedilebilmesi için fazlasıyla yavaştır ve alıcıları 19. yüzyıl koleksiyonerleri ile kıyaslandığında hem finansal hem de sosyal açıdan üst tabakaya mensuptur. Fransız burjuvazisinin spekülatif eserleri satın alma konusundaki olumlu tutumu tacirlerin yenilikçi eserleri koleksiyonerlere pazarlamalarına yardımcı olmuştur.

Galeri sistemi sanat tacirleri için rekabetçi bir ortam yaratmıştır. Ekonomik sıkıntıdaki sanatçı, üretimine devam etmek için gerekli kaynağı sağlamak ve piyasada tutunmak adına bir taciri diğerine düşürecek farklı yöntemler geliştirmiştir. Ödemelerin gecikmesi sonucu sanatçılar alacakları için sanat tacirlerine baskı yapmış, sonuç elde edemedikleri durumlarda, kendilerine ekonomik olarak destek sağlayabilecek bir diğer tacire yönelmiştir. Her ne kadar sanatçının kendi seçmiş olduğu galerici ile çalışma özgürlüğü olsa da koruyucusu ve ressam arasındaki ilişkinin sosyal ve duygusal içeriği, çağdaş Akademi bürokrasisinden çok Rönesans dönemi sanatçı-hami ilişkisine daha yakındır.

Zola, 1886'da yayınlanmış olan *L'Oeuvre* adlı kitabının taslaklarında iki tip tacirden söz eder; bir yanda, ikinci el eşya pazarcılığına yakın, geçmişinde sanatçılara malzeme tedarik etmiş eski tip tacirler, başka bir deyişle orta halli tacirler bulunur, diğer tarafta, yeni tür tacirler, *spéculateurs chics*⁹¹ (şık spekülasyoncular) bulunmaktadır. Bahsi geçen ikinci tip tacirler eserdeki Naudet karakterinin modelleridirler ve gerçek hayatta Hector Henri Clément Brame, Petit, Durand-Ruel, Charles Sedelmeyer gibi sanat simsarları ile özdeşleştirilebilirler.

Sanat tacirlerinin, empresyonist resimlerin dünya sanat piyasasına yayılmasında, böylelikle empresyonist sanatçıların Paris ile sınırlı kalmayan bir üne kavuşmasında emeği vardır. Fransa-Pusya Savaşı ile İngiltere'ye oradan Amerika kıtasına uzanan bir coğrafyada alıcılarıyla buluşan eserler, Rus koleksiyonerlerin de dikkatini çekmiştir. Şukin bir koleksiyoner olarak 1890'ların başında Rus sanatçıların eserleri ile ilgilenmiş olsa da Batı sanatına olan ilgisi artacak ve önce empresyonist sanatçıların sonrasında Neo-Empresyonistlerin eserlerini koleksiyona ekleyecektir. Monet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Derain ve Picasso'nun eserleri koleksiyonerin özel ilgi alanına girmekte, bahsi geçen ressamların eserlerini ya Durand-Ruel, Vollard gibi sanat tacirlerinden almakta ya da sanatçılar ile bizzat iletişime geçmekteydi. Şukin ile eş zamanlı koleksiyonerliğe başlayan Mikhail Morozov, Şukin'den farklı olarak özellikle bir sanatçının ya da grubun tablolarını koleksiyonuna eklemek yerine koleksiyonunu genişletmeye odaklanmıştır. Şukin alımlarında Empresyonist ve Neo-Empresyonistler üzerine odaklanırken Morozov daha geniş bir perspektiften, Pierre Bonnard, Maurice Denis, François Xavier Roussel'i de kapsayacak şekilde alımlarını sürdürmüştür.⁹² Yabancı müşterilerle iletişim halinde olabilmek ve eserleri dış piyasaya pazarlamak sanat tacirleri açısından yeni sanat anlayışının başarıya ulaştığına işaret etmektedir. Bu bağlamda, sanat tacirlerinin eserleri dış piyasaya sunmasının

⁹¹ Patrick Brady, "*L'œuvre*" de Emile Zola, roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, Librairie Droz, Cenevre, 1968, p. 163.

⁹² Konu hakkında daha kapsamlı bilgi edinmek için bkz. Albert Kostenevich, "Moscow's Two Great Collectors: Schukin and Morozov", *Russia!*, Guggenheim, New York, 2005, p. 249.

Modernizm coğrafyasını genişleterek genç sanatçılara esin olanakları sağladığını da eklemek mümkündür.⁹³

Cesarete, beğeniye ve hayal gücüne sahip Durand-Ruel, Empresyonistlerle inişli-çıkışlı bir ilişkisi bulunmasına karşın “Empresyonistlerin taciri” unvanına sahip olmakta haklıdır. Sanat ticaretinden gelen aile geleneklerine yenilikçi fikirler ekleyerek bir spekülâtör ve hami olarak, hızla diğer çağdaşı olduğu tacirler tarafından ve daha sonrasında Vollard ve Kahnweiler gibi isimler tarafından uygulanacak yöntemlerin de yolunu açmıştır. Tanguy örneği ele alındığında ise galericilik mesleğinin her sanat taciri için eşit maddi getiriler sağlamadığı gözlemlenmektedir. Belli bir öngörü çerçevesinde koleksiyona eklenen tabloların değerlendirilmesi için gerekli süre tacirlerin ekonomik dengelerini bozmakta ve sanatçılara düzenli olarak maddi destek sağlamalarını engellemektedir. Georges Petit gibi hatırı sayılır bir aile mirasına sahip olan tacirler için dahi tabloları uygun fiyata almak önem taşımıştır. Aynı zamanda galericilerin, özellikle Durand-Ruel’in sanatçıları tekelinde tutma kaygısıyla yaptığı antlaşmaların sanatçıların düzenli olarak ödeme alamamalarından dolayı bozulduğu, genelde sanatçıların tek bir galericiye sadık kalmak yerine eserlerin satılması amacıyla farklı tacirlerle iş birliği yaptıkları gözlemlenmektedir. Galerici, akademik sistemin baskıcı duruşundan uzaklaşmanın sanatçılara sunduğu ekonomik sorunları gidermeye çalışsa da aksamayan bir maddi destekten bahsetmek gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Sanatçıların üslup değişiklikleri de galericilerin beğenileri doğrultusunda yönlenebilmekte, sanatçılar akademinin türevi diyebileceğimiz yeni bir baskı sistemi içinde var olmaya çalışmaktadır.

⁹³ Bunun en bilinen örneklerinden biri Kandinski’nin 1896’da Rusya’da bir Fransız sergisinde gördüğü Monet’in Saman Yığını serisinden bir tablo (Gün Işığında Saman Yığını, 1891, Kunsthalle Zürih) üzerine resimde nesnenin pek de gerekli olmadığını düşünmüş olmasıdır (Bkz. Igor Aronov, **Kandinsky’s Quest**, Peter Lang Verlag, Berlin, 2006, p. 63).

3.4. Yüzyıl Sonunda Sanat Ortamı

Çoğu zaman hakarete varan eleştirilere karşın 1880'lere gelindiğinde Empresyonizm, Fransız sanatında kendine yer bulmaya başlamıştır. Her ne kadar empresyonist tablo satışlarında artış yaşansa da Banque de l'Union Générale'in iflası ve Empresyonistlerin destekçisi Durand-Ruel'in maddi sıkıntılar yaşaması, ekonomik sıkıntılara düşerek cesareti kırılan sanatçıların Empresyonizm'i sorgulamaya başlamasına neden olmuştur.

Empresyonist Sergilerin⁹⁴ beklenen ünü, kazancı ve popüleriteyi sağlamaması sanatçıların başlangıçtaki idealizmini yavaş yavaş kaybetmesine yol açmış Sisley, Duret'ye Salon hakkındaki görüşlerini; "... sanıyorum ki, çok fazla yalnız kalmamak gerekiyor. Resmi sergilerin getirdiği saygınlıktan vazgeçebileceğimiz zamanların henüz uzağındayız. Sonuç olarak eserlerimi Salon'a göndermeye karar verdim. Şayet kabul olursam [...] para kazanabileceğime inanıyorum. ..." ⁹⁵ diyerek açıklamıştır. Renoir ise Durand-Ruel'e şöyle yazmıştır; "Paris'te Salon olmadan bir ressamı beğenebilecek ancak on beş amatör koleksiyoner var... İşte bu yüzden, her sene Salon'a iki portre yolluyorum. Ayrıca, bir tablonun yerine göre olumsuz değerlendirileceğine inanıp hezeyana düşmek istemiyorum. Bir cümlede söylemem gerekirse, Salon'a içerleyerek vaktimi kaybetmek istemiyorum..." ⁹⁶ Sisley'nin 1879'da Salon'a yolladığı eserler kabul edilmezken Renoir'ın *Madame Charpentier et ses enfants* (*Madam Charpentier ve çocukları*) tablosu onay görmüştür. Bu tuvalin başarısını büyük ölçüde Madam Georges Charpentier'nin saygınlığına bağlamak mümkündür. Sanatçı, ilişkileri sayesinde tablonun iyi bir yere asılmasını sağlamıştır. Renoir örneği Monet'yi etkilemiş, 1880'de beşinci sergiye katılmaktan çekinen ressam Salon'a geri dönüş yaparak iki resim sunmuştur. Bahsi geçen eserlerden sadece biri

⁹⁴ Konu, Üslup, Sunum: Sanatçının Değişen Statüsü başlığı altında, düzenlenen ilk Empresyonist Sergi hakkında bilgi verilmiştir.

⁹⁵ <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/sisleya.html> (Çevrimiçi: 30.10.2015).

⁹⁶ <http://www.deslettres.fr/lettre-de-pierre-auguste-renoir-a-son-marchand-dart-paul-durand-ruel-je-trouve-qu'il-faut-faire-la-peinture-la-meilleure-possible-voila-tout/> (Çevrimiçi: 30.10.2015).

Salon'a kabul edilirken kabul edilen eser dikkat çekecek bir yerde sergilenmemiştir. Monet'nin Salon'a dönüş yapması Degas tarafından gruba ihanet olarak görülmüş, Degas ressamı güvenilmez olmakla suçlayarak onunla bütün ilişkisini kesmiştir. Empresyonist grup içinde sadece Pissarro yaşamak için eser satmaya ihtiyacı olmasına karşın Salon'a eser vermemek için direnmiştir.

Beşinci Empresyonist Sergi, 10 Rue des Pyramides adresinde bir apartman dairesinde 17 katılımcı ile gerçekleşmiş, Degas empresyonist olmayan ressamların da sergide eserlerini sergilemeleri için ısrarcı olmuştur. Beşinci Empresyonist Sergi'de Raffaelli'nin 35 tablosunun sergilenmesi protestolara neden olurken acemi bulduğu yeni katılımcıları desteklemeyen Monet sergiye katılmamayı tercih etmiştir. Grubun yedinci sergisi büyük fikir ayrılıklarına karşın Mayıs 1882'de 251 Rue Saint-Honoré adresindeki Panorama de Reichshoffen'in salonlarında, komisyoncu Alphonse Portier'nin sorumluluğunda açılmıştır. Diğerlerine kıyasla daha az eleştiri alan bu sergide resimlerini ilk kez Empresyonistlerle sergileyen yeni sanatçılar grubun asil üyeleri tarafından çoğunlukla kabul görmemiştir. Caillebotte ve Gauguin, Raffaelli ile beraber sergi açmayı reddederken Degas genç sanatçıyı desteklemeyi tercih etmiştir. Gauguin, Degas'nın genç sanatçıları desteklemesinin empresyonist akımı olumsuz yönde etkilediğini ve sanatçıların sırf bu nedenle akımdan ayrılmayı tercih ettiklerini belirtmiştir. Bir diğer sorunlu ilişki ise Renoir ve Pissarro arasındaki ilişkidir. Renoir, Pissarro'nun sergilere devrimci sanatçıları davet etmesinden şikayetçidir. Halkın politika konusunda hassas olduğunu ve kendisinin Salon sergileri sayesinde kazanmış olduğu başarının devrimci sanatçılarla ortak sergilere katılarak tehlikeye girdiğini düşünmektedir. Böylece sanatçılar arasındaki görüş ayrılıklar grup sergilerinin geleceğini olumsuz yönde etkilemeye başlamıştır.

Empresyonist akımda çatlaklar oluşmasına yalnızca yukarıda sözü edilen sanatsal ihtilaflar neden olmamıştır. Sanatçıların Dreyfus Olayı⁹⁷ karşısında benimsedikleri

⁹⁷ Fransız ordusunda yüzbaşı olarak görev alan Yahudi kökenli Alfred Dreyfus Almanlar için casusluk yapmakla suçlanmış, sahte kanıtlarla suçlu bulunmuştur. 1894'te başlayıp yüzyıl sonuna kadar devam

farklı tutumlar da politik alanda önemli bir ayrışmaya neden olmuştur. Pissarro, Monet ve Cassatt, Dreyfus'tan yana bir tutum sergilerken, Cézanne, Renoir ve Degas hükümet yanlısı olmuşlardır. Dreyfus'un savunucusu rolünü üstlenen Emile Zola'nın *J'accuse (Suçluyorum)*⁹⁸ metni, kendisi gibi Dreyfus'ün suçsuzluğuna inanan Monet ve Pissarro'nun beğenisini kazanmıştır. Monet, Dreyfus'un suçsuzluğuna inanan yazar, sanatçı ve akademisyenlerin imzaladığı *Manifeste des intellectuels (Entellektüeller Manifestosu)* metnini imzalamış, *J'accuse*'ü yayınlayan gazetenin sahibi Georges Clemenceau'ya 1889 tarihli *Le Bloc (Engel)* tablosunu armağan etmiştir. Dreyfus karşıtı olan Degas, Renoir ve Cézanne, Zola'nın metnine katılmadıklarını belirtmişlerdir. Anti-semitik baskılardan kaygılanan Yahudi sanatçı Pissarro güvenliği için Belçika'ya kaçmış, bu olay sonrasında Empresyonizm onarılması zor yaralar almıştır.⁹⁹

Empresyonist sanatçıların kent merkezinden uzaklaşarak doğada resim yapma tutkusu sanatçılar arasında iletişim kopukluğuna yol açmıştır. Monet'nin Giverny'de, Sisley'in Saint-Mammès'de, Pissarro'nun Eragny'de ve Cézanne'ın sıklıkla Güney Fransa'da çalışmalarına devam etmesi, sanatçılar arasında çıkan tartışmalara ve grubun olumsuz yönde etkilenmesine neden olmuştur. Cézanne'ın, *L'Œuvre* romanının ana karakteri başarısız ressamda kendini görmesi, kitabın yazarı Zola ile arasının açılmasına neden olmuş, Renoir ile Pissarro'nun arası ise Pissarro'nun sol eğilimli görüşleri nedeniyle bozulmuştur. Sanatçılar arasında artan gerilim grubun birlikteliğini, sanatsal çalışmalarını ve sergi organizasyonlarını olumsuz yönde etkilemiştir. Sanatçılar arasındaki gerginliğin temel nedenlerinden biri de yeni gelen sanatçıların gruba kabul edilmesi olmuştur. Empresyonistler arasındaki tartışma ve yeni sergiye kurucuların katılmaması grubun dağılmasına işaret etmektedir. Grubun dağılması sanatçıların

eden olay Fransız halkını Dreyfus'u destekleyenler ve Hükümet yandaşları olarak ikiye bölmüştür. Hükümet yandaşları anti-semitik olmakla suçlanmışlardır.

⁹⁸ Zola tarafından kaleme alınan "J'accuse" (Suçluyorum) *L'Aurore* gazetesinde 13 Ocak 1898 tarihinde yayınlanmıştır. Metin, Fransız Cumhuriyeti Başkanı Félix Faure'a Dreyfus Olayı hakkında yazılmış açık bir mektuptur.

⁹⁹ Konu hakkında daha detaylı bilgi için Bkz. Linda Nochlin, "Degas and the Dreyfus Affair: A Portrait of the Artist as an Anti-Semite", Ed. Norman L. Kleeblatt, **The Dreyfus Affair: Art, Truth, and Justice**, University of California Press, Los Angeles, pp. 96-116.

empresyonist üslupta çalışmalarına engel olmamış, sanatçılar sanatsal arayışlarına bireysel olarak devam etmişlerdir. Grubun içinden bir tek Pissarro genç sanatçılarla çalışmaya başlayarak kendine yeni bir sanatsal anlatım yolu belirlemiş, Monet ise tek başına çalışmalarını yürütmeyi tercih etmiştir. Gruptan ayrılması ile birlikte Monet sanat yaşamının en verimli dönemine girerek serileri üzerine çalışmaya başlamıştır. Renoir İtalya gezisi sonrası kariyerinin başlangıcında benimsemiş olduğu özgür fırça darbelerini bir kenara bırakarak daha klasik, kontur çizgileri belirgin bir üsluba yönelmiştir. Desen ağırlıklı bu yeni üslubun etkileri *Les Parapluies* (Şemsiyeler) başlıklı çalışmasında yoğun olarak gözlemlenmektedir (Resim 55).



Resim 55: Pierre-Auguste Renoir, *Les Parapluies*, 1881- 1886, tuval üzerine yağlı boya, 180,3x114,9 cm, Ulusal Galerî, Londra.

1884 baharında tanışan Seurat ve Signac, empresyonist sanatçıların çalışmalarına ilgi duymuştur ancak kendi araştırmaları renk ve fırça vuruşları üzerine odaklanmıştır. Pissarro iki genç sanatçının sanatsal arayışlarının Empresyonizm'e yeni bir soluk getireceği düşüncesiyle 1886'da son olarak gerçekleştirilen Sekizinci Empresyonist Sergi'ye onların da katılmasını desteklemiş; sergide halkın ve basın ilgisini eski empresyonist sanatçıların eserleri yerine Seurat'ın yeni bir teknikle resmettiği *Un*

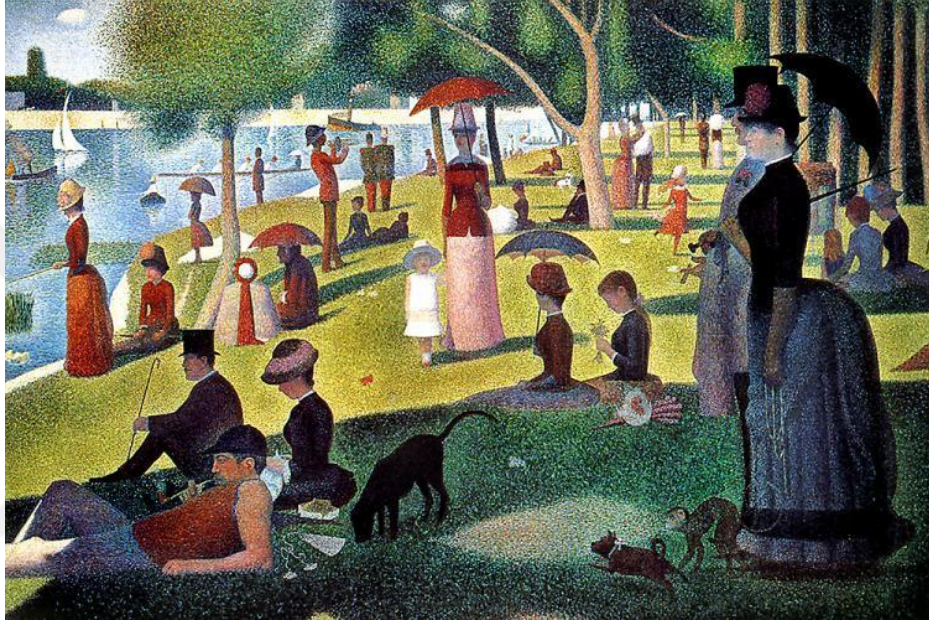
dimanche apr s-midi   l' le de la Grande Jatte (Grande Jatte Adasında Bir Pazar  ğleden Sonrası) tablosu çekmiştir (Resim 56). Bahsi geçen yeni tekniğe karşı heyecan duyan Pissarro'nun eserleri, arkadaşları Seurat, Signac ve oğlu Lucien ile beraber, Neo-Empresyonistlere ayrılmış bir bölümde sergilenmiştir. Pissarro'nun desteklediği genç ressamların üslubuna şüpheli yaklaşan Monet, Renoir, Sisley ve Caillebotte sergiye katılmamayı tercih etmişlerdir.

Seurat ve Signac'ın benimsemiş olduğu bu yeni teknik, empresyonist üslubun aksine, düzenli ve bilinçli yerleştirilmiş saf renk noktalarının belli bir formun görünümünü eksiksiz verecek şekilde yan yana getirilmesi ile oluşmuştur. Tekniğin  retim sürecinde saf renkler palette karıştırılmadan, fırçanın ucuyla küçük noktalar halinde tuvale uygulanmaktadır. Fizikteki optik renk karışımı kuralını temel alan üslupta, yakından bakıldığında nesne ve figürler neredeyse görünmezken tablodan uzaklaşılması ile formlar belirginleşir. Yan yana yerleştirilen farklı renklerdeki iki nokta ancak uzaktan bakıldığı zaman üçüncü bir rengi (ya da ton farklılıklarını) verir. Bu sayede boya karışımı yerine optik karışım, renklerin doğadaki yoğunluk ve parlaklıklarını yitirmeden kaynaşmasını sa lar.

Noktacılık veya Puantilizm olarak adlandırılan bu detaycı  slup Empresyonizm'in anı yakalama kaygısı ile örtüşmemektedir. Durand-Ruel, Pissarro'nun tavsiyesi ile New York'taki 1886 sergisi için Seurat ve Signac'ın eserlerini satın almış, 1889'da ise Signac'ın, galerisinde Neo-Empresyonistlerin eserlerinden oluşan bir sergi düzenlemesine izin vermiştir.

Empresyonizm'in etkisinde kalan 1880 kuşağı genç ressamların bir kısmı, kendilerinden yaşça büyük olan empresyonist ressamların sanatsal arayışlarının devamını getirmeye yönelik çalışmalar yaparken bir diğer grup Empresyonistlerin yaklaşımından uzaklaşarak yeni sanatsal ifade biçimlerinin arayışına girmiştir. Yüzyıl

sonuna kadar Neo-Empresyonizm varlığını Nabis ¹⁰⁰ , cloisonnisme ¹⁰¹ ve synthétisme¹⁰² gibi yeni sanatsal eğilimlerle sürdürmüş, Van Gogh, Toulouse-Lautrec gibi sanatçılarsa bağımsız üsluplar geliştirmişlerdir. Yenilikçi ressamların tek ortak noktasının yüzyıl sonunda resmi üslup olarak kabul gören Natüralizm'e karşı duydukları olumsuz tepki olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 56: Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884, tuval üzerine yağlı boya, 207,6x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Neo-Empresyonizm, empresyonist ressamların renk, fırça vuruşu ve konu seçimindeki özgür bakış açısından ilham almaktadır. Sanat eleştirmeni Félix Fénéon tarafından önerilen Neo-Empresyonizm ve chromo-luminarisme terimleri genç sanatçıların yeni sanatsal arayışlarına uygun düşmüştür. Fırça vuruşuna desenden daha fazla önem veren Empresyonistlere karşılık Neo-Empresyonistlerin çalışmaları,

¹⁰⁰ Empresyonizm ve Natüralizme tepki olarak ortaya çıkan ve tinsel konular üzerinde duran post-empresyonist sanat akımı.

¹⁰¹ 1886'da genç sanatçı Louis Anquetin'in vitray ve Japon baskılarından esinlenerek ortaya koyduğu forma vurgu yapan çerçevelenmiş renk alanlarından oluşan resim tekniği.

¹⁰² Post-empresyonist sanatçılar Paul Gauguin, Emile Bernard ve Louis Anquetin tarafından kullanılan terim, doğal formların dış görünüşü, sanatçının konu hakkındaki duyguları ve form, renk ve çizginin saf estetiğini ifade etmektedir.

Empresyonistlerin ışığa verdiği değeri tamamen kaybetmeksizin düzenleme ve inşa etme mantığı (*disegno*) üzerine kuruludur. Neo-Empresyonistler, empresyonist resmi daha sert ve keskin bir hale getirerek iyileştirmeyi amaçlamış, yaklaşımlarını bilimsel temeller üzerine inşa etmişlerdir. Eugène Chevreul'ün *De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapport avec la peinture* (Renklerin Eş Zamanlı Karşıtlığı ve Renkli Nesnelerin Uygunluğu Yasası, Bu Yasanın Resimle İlişkisi) ve *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques* (Renkler ve Renklerin Kromatik Halkalar Yardımı ile Endüstriyel Sanatlara Uygulanması) başlıklı çalışmaları neo-empresyonist sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur. Bahsi geçen çalışmalara göre tamamlayıcı renkler birbirlerini itmektedir. Örneğin; kırmızı olan nesnenin kenarları yeşile boyanarak kırmızı renkle göze yüklenen enerji azaltılmaktadır, tamamlayıcı yeşilin kullanımı ile kırmızının yükü hafifletilmektedir. Charles Henry'nin *Introduction à une esthétique scientifique* (Bilimsel Estetiğe Giriş) ve Charles Blanc'ın *Grammaire des arts du dessin* (Resim Sanatının Grameri) başlıklı çalışmaları Neo-Empresyonizm üslubunun destek bulduğu diğer araştırmalardır.

Birçok Empresyonist Monet'nin Empresyonizm'e dair fikirlerinden uzak durmayı tercih etmiş, önce Manet daha sonra da Degas, tıpkı Caillebotte gibi gerçekçiliği desteklemiştir. Gerçekçilik, formların kesinliği kadar gündelik hayatın resmin konusuna dahil edilmesini de kapsamıştır. Bu bağlamda, bahsi geçen sanatçılar klasik sanat geleneğinden tamamen kopmamış, üretimlerindeki muhafazakar anlayışı devam ettirmişlerdir. Empresyonizm'e karşı çıkan sanatçılar doğayı temel alan eser üretmeyi unutacak ve formu en sade haliyle yansıtmaya yöneleceklerdir. Böylece, 1910'lara doğru, Kübizm'in ortaya çıkmasıyla figüratif gelenekle ilk kopma yaşanacaktır. Empresyonizm, kendi bilimsel arayışı içinde gerçekçilerin desteklediği deneycilikten farklı bir görüş önermiş ve çoğu kez bu nedenle eleştirilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında empresyonist tekniği daha teorik ve kuramsal bir boyuta taşıyan Neo-Empresyonistler, doğayla aralarına mesafe koyarak yeni bir estetik anlayışın temeli oluşturmuşlardır. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-*

*impressionnisme (Delacroix'dan Neo-Empresyonizm'e)*¹⁰³ başlıklı çalışmasında yeni akımı aşağıdaki cümlelerle özetlemiştir; “Neo-Empresyonizm, tuvale başlanmadan önce kompozisyonla anlayışını bağdaştıracaktır. Yani çeşitli hatları (yönler ve açılar), aydınlık-karanlığı (tonlar), renkleri (boyaların birbirine karışmasıyla elde edilen renk) üstün gelmesini istediği niteliğe uyarlayacaktır.”¹⁰⁴ Bu düşünce yapısına önce Nicolas Poussin’de daha sonra Delacroix’da rastlanmaktadır. Daha önce pratiğe dökülmüş bu düşüncenin niteliği zamanla yok edilmiş ancak Neo-Empresyonistlerle bir geri dönüş yaşanmıştır.

Empresyonizm’e “dokunan” sanatçılardan¹⁰⁵ Caillebotte’un çağdaşı Paul Gauguin, tablolarında Empresyonizm’in hareket noktası olan anı yakalama kaygısından vazgeçmiştir. Gauguin’in sanatın anılaşdırılması fikrinden uzaklaşması onu doğayı yakından incelemekten de alıkoyacaktır. Önce Pissarro ve Cézanne ile yakın ilişkiler kurarak renk odaklı çalışmaya başlayacak, 1880’den itibaren grubun sergilerine sürekli katılmaya başlayacaktır. Ancak Puvis de Chavannes’a duyduğu hayranlık, ressamı gerçekçi eserler üretmeye itecektir.¹⁰⁶ Bu çalışmalar ise içsel ve taraflı bir gerçekliğin ifadesi olacaktır.

Gauguin etkisi Emile Bernard’ı Japon gravürlerine benzer çizimler yapmaya itmiştir. Bu gravürler daha önce Rousseau, ardından Manet ve Degas, son olarak Monet’yi etkisi altına almıştır. Cassatt ve hatta Sisley ve Pissarro üzerindeki etkileri devam etmekte, bu egzotik yaklaşım sonrasında Van Gogh ve Toulouse-Lautrec’te de kendini göstermektedir. Empresyonizm Japon sanatından etkilenmiş, Gauguin daha da uzağa

¹⁰³ Paul Signac, **D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme**, H. Floury Libraire- Editeur, Paris, 1911.

¹⁰⁴ Paul Signac, **D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme**, H. Floury, Paris, 1911. (Çevrimiçi), <http://bibliothequenumerique.inha.fr/collection/12707-d-eugene-delacroix-au-neo-impressionnisme/>, 31 Ekim 2015.

¹⁰⁵ Sıklıkla bahsi geçen Gauguin, Van Gogh ve Cézanne, kariyerlerinin başlangıcında empresyonist çalışmalara imza atmış olmalarına karşın ilerleyen dönemlerde farklı sanatsal üsluplara yönelmişlerdir. Metin içerisinde bu sanatçılar kariyerlerinin başlangıcında benimsemiş oldukları empresyonist üslup çerçevesinde değerlendirilmekte olup diğer üsluplardaki çalışmaları tez konusunu kapsamadığından ele alınmamıştır.

¹⁰⁶ Etienne Gilson, **Peinture et réalité**, Vrin, Paris, 1972, p.181.

giderek fırça vuruşlarını tek bir renk tonuyla boyanmış yüzeylerle değiştirerek, rengin forma itaat etmesini sağlamıştır.

Bu bağlamda Van Gogh bahsi geçen diğer sanatçılara göre Empresyonizm'e daha yakındır. Paris'te geçirdiği 1886-1888 yılları arasında, Hollanda ekolünün karamsar natüralizmini terk ederek renk-ışığa önem verir; bu dönemdeki bağımsız fırça vuruşlarının resmindeki etkisini Empresyonizm'e borçludur. Rengin sembolik değeri ve Japonların dolambaçlı çizgileri hakkındaki fikirlerini, koyu renk boyaları kullanarak heyecanlı bir şekilde ifade etmiştir.

Empresyonizm Fransa'da ortaya çıkıp en önemli gelişmelerini yaşamış ve en saygın ustalarını yine Fransa'da çıkarmıştır, ancak yarattığı yankı sessiz bir şekilde geçip gitmiştir. İtalya, 19. yüzyılın ortasından itibaren Empresyonizm'e paralel ortaya çıkan bir harekete tanık olacaktır. Söz konusu olan, tıpkı Empresyonizm gibi ışığın etkisine dikkat eden ve belirgin fırça darbeleriyle, var olan form bütünlüğünü bozmaya karşıt bir hareket olan Taşizmdir. Daha sonraları, Giovanni Segantini ile birlikte tamamıyla empresyonist tekniği kullanmaya başlayacak Giuseppe De Nittis ve Federico Zandomenoghi, Fransız gruba eklenerek Paris sergilerinde boy gösterecektir. Almanya, orada bir süre yaşamış olan Courbet'nin etkisi altında kalacaktır. Bununla birlikte 1899'da Secession'u kuran Max Liebermann da Empresyonizm'e oldukça yakındır. Belçika, Hollanda, İngiltere, İspanya gibi ülkeler bu yeni akıma kendilerini kaptıracak, Théo van Rysselberghe ile Neo-Empresyonizm'i tanıyacaklardır. Hatta Amerika'da, Maurice Brazil Prendergast ve Childe Hassam da kendi versiyonlarıyla bu akıma dahil olacaklardır.

3.4.1. Pazar ve Burjuvazi

Fransa'da 18. yüzyıla kadarki zaman diliminde koleksiyonerler aristokrat çevrelerden gelmiştir, 19. yüzyılla birlikte ise burjuva kesimi sanat eserlerinin önemli bir alıcısı haline dönüşmüştür. Bu yeni alıcı kitlesi kalabalık nüfusu ve alım gücü ile dikkat çekmiş fakat alıcılar çoğunlukla anonim kalmıştır. Burjuva alıcıların genellikle

sergilerden ya da tacirler aracılığıyla galerilerden satın aldıkları tabloların sanatçıları hakkında kapsamlı görüşleri bulunmamaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde devlet sanat pazarını artık tek başına yönetememekte, artan üretim müze ya da devlet daireleri için olması gerektiğinden fazla bir sayıya işaret etmektedir. Esasen devletin sanat politikaları, üretimlerin bir bölümünü kamusal alanlar için uygunsuz bulmuş, bazı eserler konu ya da üslup özelliklerinden ötürü alınma şansını kaybetmiştir. Sanat eserlerinin 19. yüzyıl ortasından itibaren alım-satım yoluyla dolaşıma çıkması, sanatçılara ürünlerini pazarlama fırsatı vermiştir.

XVIII. Louis'nin yaşayan ressamların ve heykeltıraşların eserlerine ayrılmış Lüksemburg Müzesi'ni açmasından önce bir sanatçı için çalışmalarını gösterebileceği ve satabileceği hemen hemen tek yer iki yılda bir düzenlenen Salon'dan ibarettir. O dönemde, devlet Salon'daki siparişleri ve satın alımlarıyla sanatçıların öncelikli müşterisidir ve devlete ek olarak aristokratlar ve bankacılar kişisel koleksiyonlarını zenginleştirmek için tablolar satın almaktadır. Yaklaşık bir yüzyıl sonra, çağdaş sanat sergileri sayılamayacak kadar artacaktır; Guillaume Apollinaire sadece 1910 yılında, Paris'te salon, galeri, atölye gibi yerlerde toplam 87 serginin varlığından söz etmektedir.¹⁰⁷

Bu dönemde akademik sistem yerini yavaş yavaş sanat pazarına devretmiş, pazar yüzyıl süresince uluslararası bir boyut kazanana dek büyümeye devam etmiştir. 1828'de Akademi'de eğitim almaya başlayan Jean Gigoux, 1880'lerle ilgili şunları yazmıştır; “Bu zamanın genç insanların elli sene önceki ressam çıraklarına benzemedikleri kesin. Bizim gibi uzun bir arayışta değiller. Zaten ne işe yarar? Toplum, eserlerine değil onların üretim şekillerine para veriyor. (...) Bugün Avustralya'ya kadar uzanan tablo ticaretinin merkezi Paris'tir. Paris hem üreticidir

¹⁰⁷ Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1991, tome 2, pp. 126-249.

hem de alıcıdır.”¹⁰⁸ Satıcılar müşterilerinin taleplerine yanıt vermeye çalışmaktadır. Corot, 1885’ten itibaren neredeyse her gün Ville-d’Avray’daki evinde, yabancı amatörlerin talep ettikleri manzara resimlerini arayan Parisli tacirler tarafından ziyaret edilmektedir.¹⁰⁹ Sanatçılar, ressam Edouard Debat-Ponsan örneğinde olduğu gibi hem ulusal hem de uluslararası pazarda yer alabilmek için stratejiler üretmektedir. Debat-Ponsan her sene Salon’a Fransız ziyaretçiler için bir portre ve yabancı ziyaretçiler, özellikle de Anglosaksonlar için bir kasaba sahnesi göndermektedir.¹¹⁰ Bu durumda sanatçının Fransa’nın güneybatısını ziyaret ederek eskizler hazırlaması, sonra Paris’teki atölyesinde kasaba sahneleri resmetmek üzere hazırlanması gerekmiştir. Amerikalı bir alıcı hayvanlı bir manzara aradığında Debat-Ponsan ile iletişime geçmiştir.

Kimliğini yeniden tanımlayan sanatçıyla eş zamanlı olarak burjuva da sanatsever olarak kendine yeni bir kimlik tanımlamaya girişmiştir. Edmond de Goncourt 1881’de yayınladığı kitabına *La maison d'un artiste (Bir Sanatçının Evi)*¹¹¹ başlığını seçmiştir. Sanatçının evi olarak betimlediği yer ise biblolar ve sanat eserleriyle dolu kendi evidir. Eserleri seçen, bir araya getiren, sergileyen ve hayatını buna adanmış koleksiyoner de kendini sanatçı saymaktadır. Sanatla ilgilenmek burjuva kalabalığından ayrılmayı sağlayan bir fırsattır. Sahip olduğu alım gücü ile burjuva, sanat piyasası içinde söz sahibidir ve yeni sanat piyasasında kendine en az sanatçı kadar önemli bir rol biçmektedir.

İsmlerini ölümsüzleştirmek isteyen koleksiyonerler, koleksiyonlarını bir bütün olarak korunması ve aile ismiyle anılması koşuluyla müzelere bağışlamaya başlamıştır. Koleksiyonerlerin kişisel eserlerini halka açma istekleri, koleksiyonlarının istisnai tablolarından oluştuğuna dair inançları, bu durumdan toplumu faydalandırma ve ülkesinin veya şehrinin koleksiyonlarını zenginleştirme isteğiyle daha da artmıştır.

¹⁰⁸ H. Jouin, J. Gigoux, *Artistes et gens de lettres de l'époque romantique*, Hachette, Paris, 2013, p. 22.

¹⁰⁹ François Fosca, *Corot, 1796-1875*, Librairie Floury, Paris, 1929, p. 334.

¹¹⁰ P. Ruffie, *Debat-Ponsan, 1847-1913*, Privat, Paris, 2005, p. 93.

¹¹¹ Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, G. Charpentier, Paris, 1881.

Alfred Bruyas, Montpellier belediye başkanına koleksiyonuyla ilgili görüşlerini; “En iyi çağdaş sanatçılarımızın çeşitli tablolarına sahip olmaktan mutluyum ve her zaman dahilerin eserlerinin halkın beğenisine sunulması gerektiğine olan inancımdan ötürü, galerimi Montpellier şehrine armağan etmek istiyorum.”¹¹² diyerek belirtmiştir. Caillebotte ve Moreau-Nelaton bağışladıkları eserlerle sadece Empresyonizm’i müzeye sokmakla kalmamış aynı zamanda devlete koleksiyonlarının tamamını kabul ettirmeyi başarmışlardır.

Burjuvazinin alım gücüne paralel olarak galerilerin sayısındaki artış eserlere ulaşımı kolaylaştırmıştır. Bu duruma ek olarak sanat eleştirisinin azımsanmayacak desteğiyle burjuvazinin sanat eserlerine yaklaşımı olgunlaşmıştır. Toplumun demokratikleşmesi, sanat üretimindeki artış ve sanat eleştirisinin gelişmesi kişilerin sanatsal eğilimleri ile paralel ilerlemiştir. Bu süreçte basın, halkın bakış açısını yönlendirerek adeta pedagojik bir rol oynamıştır. Delacroix, tablolarıyla ilgili algının zaman içinde değiştiğini fark etmiştir. Arkadaşlarından ikisi, 1834 yılında düzenlenen Salon’da görmezlikten geldikleri bir tabloyu, 1847’de başarılı bulmuşlardır. Delacroix için bu durum şaşırtıcıdır; “Nasıl bunu on sene önce düşünmemiş oluyorlar! İlla modanın her şeye karışması gerekiyor!”¹¹³ Sanatçı, 1853’te, koleksiyoner Adolphe Moreau’ya şöyle yazmıştır; “Evet değerli arkadaşım, gerçekten inanılacak gibi değil ve kendi adıma ben bu durumdan hiçbir şey anlamıyorum. Tablolarım yakın zamanda keşfedilmiş gibi bir yenilik olmuşa benziyor ve amatörler beni küçük gördükten sonra şimdi beni zenginleştirecekler...”¹¹⁴ Delacroix’nın halkın önceki eserlerindeki değerleri yeni keşfetmeye başlamış olmasını, moda uymak olarak nitelendirmektedir. Göz geliştirmekte, daha çok sergi görmek ve daha çok eleştiri okumak görmeyi olgunlaştırmaktadır. 1887’de Gustave Geffroy, Monet’ye yönelik eleştirilerin tonunun üç senede ne kadar değiştiğinin altını çizerek bu durumun nedenini sorgulamaktadır;

¹¹² Alfred Bruyas’ın 14 Eylül 1868 tarihli Montpellier Belediye Başkanı’na ithafen kaleme almış olduğu mektuptan alıntı yapılmıştır.

¹¹³ Eugène Delacroix, **Journal**, Ed: Paul Flat, René Piot, Plon, Paris, 1893, tome 1, pp. 290-291, 16 Mart tarihli yazı.

¹¹⁴ Eugène Delacroix, **Lettres d’ Eugène Delacroix (1815 à 1863)**, Ed: M. Philippe Burty, 1878, pp. 231-231, 14 Nisan tarihli mektup.

“Ressam üslup mu değiştirdi? Kendini mi geliştirdi? Bu durumun nedeni sergileme alanları mı? Daha önce eserleri Durand-Ruel’de sergilenirken, Petit ile çalışmaya başlaması sayesinde eleştirilerden uzaklaşmış mı oluyor?”¹¹⁵ Sanatçılara yaklaşımdaki değişikliğin nedeni yukarıda sıralananlar değildir, Geffroy’a göre bu durum daha çok bir kesimin, henüz sınırlı olan görme pratiklerinin dönüşmeye başlamasıdır.

Toplumun sanat hakkındaki bilgisi ve görme becerisi giderek ilerleme kaydetmekte ancak vasat olarak nitelendirilen sanat anlayışının yaygınlığı da kitlelerin vizyonunu olumsuz yönde etkilemektedir. 1884’te Octave Mirbeau bu konuda sert bir eleştiri yapmıştır: “Fransa’da üç zenginlik kaynağımız var; şarap, buğday ve sanat, filoksera (asma biti) şaraba zarar veriyor, ithalat buğdaya saldırıyor, sanat ortalama olan tarafından çürütülüyor. Ortalama, başka bir deyişle, öven, toplumun dar kafalı ruhuna zevk veren; (...) ortalama, hiçbir aristokrasinin başını kaldırmasına, hiçbir üstünlüğün kendisini kanıtlamasına izin vermeyen nefret dolu demokrasi; Delacroix, Millet, Corot’ya işkence eden ortalama, Meissonnier’den bir deha yapan, Detaille’dan büyük sanatçı yapan, Dagnan-Bouveret’yi göğşe çıkaran ve Gustave Moreau’yu deviren...”¹¹⁶ Kimileri cumhuriyetçi küçük burjuvaların zevkine acımaktadır, kimileriye Degas gibi saldırgan bir söylem benimsemiştir. Sanat tarihçisi Loys Delteil, bir dergide yayınlamak üzere Degas’da bulunan Delacroix litografisinin fotoğrafını çekmek istediğinde, Degas litografisini paylaşmayı şiddetle reddetmiş, bu litografiyi elde etmek için 20 sene uğraş verdiğini ve o eseri görmek isteyenlerin en az kendisi kadar mücadele etmesi gerektiğini belirtmiştir. Delteil, herkesin sanata hakkı olduğu düşüncesini savunur, bu duruma öfkelenen Degas orada bulunan Vollard’a; “Vollard göreceksiniz, herkesin güzelliğe hakkı olduğu bahanesiyle sergilerde, hapishanelerde, kışlalarda gezdirmek için Raphael’leri ve Rembrandt’ları müzelerden çıkardıkları günlere gelinecek!”¹¹⁷ diyerek isyanını dile getirmiştir.

¹¹⁵ D. Wildenstein, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme*, a.e.g., p. 234.

¹¹⁶ Octave Mirbeau, a.g.e, tome 1, pp. 69-70.

¹¹⁷ A. Vollard, a.g.e., p. 305.

19. yüzyıl sanat dünyasının aktörlerini, koleksiyonerlerini, sanatçıları ve amatörlerini birleştiren, Vollard'ın tablolarından ayrıldığında, Monet'nin mükemmelliğe ulaşamadığında hissettiği şeyin *sanat tutkusu* olduğunu söylemek mümkündür. Monet, 78 yaşında tablolarıyla ilgili memnuniyetsizliğini; “Ne zaman bir tuvale başlasam, bir şaheser yaratacağımı düşünüyorum ve asla ortaya çıkmıyor...” şeklinde ifade etmiştir. Aynı zamanda da eski sanat amatörleri için; “Tuvallerimi üç yüz franga sattığımda çok daha mutluydum. O zamanı o kadar özledim ki! Ve tablolarıma üç yüz frank ödeyenler dürüsttü, içtendi. Ceplerinden bu parayı çıkarmak onlar için zordu. Bugün snobların bana yirmi bin frank vermeleri çok daha kolay.”¹¹⁸ demiştir. Monet'nin sözlerinden kendisi için teselli veren düşüncenin geçmişin tutku dolu koleksiyonerlerinin hatırası olduğu hissedilmektedir.

Bu bağlamda, çağdaş sanatın parayla olan ilişkisinin 19. yüzyıla dayandığını söylemek gerçekçi olacaktır. Burjuva, sanat eserlerinin pazar değerini ve kazandırdığı sosyal gücü keşfetmiştir. Gautier konu hakkındaki görüşlerini “En cahil burjuva bile resim sanatının çok kazanılan bir bahis olduğunu biliyor. El kadar büyüklükte bir Meissonnier'nin on beş veya yirmi kat altınla kaplandığını, Decamps, Diaz, Rousseau, Troyon, Couture'ün çığır fiyatlarına satıldığını; Camille Roqueplan'ın en belirsiz çizimlerinin ve en ufak eskizlerinin kapış kapış satıldığını; *Le Moniteur universel*'de, Ingres ve Delacroix'nın en yüksek ödüllerle onurlandırıldığını görüyoruz. Resim sanatı günümüzde olduğu kadar hiçbir dönem bu kadar moda olmamıştı.”¹¹⁹ şeklinde dile getirmiştir.

Tablolar üzerinden spekülasyon yaratarak sanat eserini ve sanatçıyı popülerleştirme kaygısı 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanmaktadır. 19. yüzyıla gelindiğinde alıcılar çağdaş sanat alışverişinin ekonomik olarak kar sağladığını gözlemlemiş, eski eserlere ek olarak güncel sanatçıların tablolarına da yatırım yapmaya başlamışlardır. Yaşayan ya da yeni vefat etmiş sanatçıların satışlarının yükselişi, çağdaş sanat üzerine

¹¹⁸ R. Gimpel, *a.g.e.*, p. 88.

¹¹⁹ Theophile Gautier, *Paris et les Parisiens*, La Boite à Documents, Paris, 1996, p. 458.

yapılan spekülasyonlarla paralellik göstermektedir. Özellikle resim sanatı kriz ve devrim döneminde alıcılar için yeni bir yatırım alanı olarak görülmektedir. 1857’de *Revue des Beaux-Arts: Tribune des Artistes*’de finansal krizin yaşamın her alanını olumsuz yönde etkilediği, buna karşın sanat eseri alanların, özellikle tablo alıcılarının ekonomik çöküşten en az zararla çıktığı belirtilmektedir.¹²⁰

Eserlerin fiyat artışı tabloların değerini kavramak açısından belirleyici bir nitelik haline gelmiş, özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen ve gazetelere reklam verilerek gerçekleştirilen açık arttırma yöntemi ile elde edilen satışlar değer belirleyici öğeler haline dönüşmüştür. 1853’te, Orleans Düşesi’nin satışında, on sene öncesinde 4000 franga alınmış bir Alexandre-Gabriel Decamps, fiyatının on katına satılmıştır. 1906’da, François Depeaux’nun satışında, Edmond Decap, Renoir’ın *La danse à Bougival (Bougival’de Dans)* tablosunu 47.000 franga satın almıştır. Aynı tablonun on iki sene önce Depeaux tarafından Durand-Ruel’den 13.000 franga satın alındığının altını çizmekte fayda vardır. Kasım 1912’de gerçekleşen Henri Rouart satışında, *Danseuses à la barre (Bardaki Dansçılar)* tablosu 435.000 franga alıcı bulduğu için tebrik edilen Degas, şöyle demekle yetinmiştir: “Kendisine sadece yulaf sunulan büyük ödülü kazanmış bir at gibiyim.”¹²¹

Satışlar farklı ressamın fiyatlarının birbirleriyle kıyaslanması açısından önem taşımaktadır. Meissonier’nin eserlerinin fiyatları çağdaşlarınınkinden daha yüksektir: Charles de Morny satışında, 1865’te, Lord Herford bir Meissonier’ye 36.000 frank ödemiş, öte yandan Gérôme 21.300 franga ve Decamps ise 13.200 franga alıcı bulmuştur. 1868’te, Halil Şerif Paşa satışı için benzer bir durum gözlemlenmektedir: 20.000 franga satılan Ingres’in *Le Bain Turc’e (Türk Banyosu)* karşılık, Meissonier’nin *Les amateurs de peinture (Resim Amatörleri)* isimli eseri 31.800 franga ulaşmıştır. Daubigny ile birlikte ihracata yönelik resimlerin tanesini 5 franga

¹²⁰ Jules de Millon, “Bulletin des ventes artistiques”, **Revue des beaux-Arts: tribune des artistes**, année: 27, tome 8, Paris, 1857, p.445.

¹²¹ Jean Sutherland Boggs, “Danseuses à la barre by Degas”, **The National Gallery of Canada Bulletin**, II:1, 1964, pp. 1-9.

pazarlayan Meissonnier'nin fiyatları, popülerliği doğrultusunda hızlıca artmıştır. İlk satışı, 1834'teki Salon'da, ona 100 frank kazandırmış, eleştirmenlerin ilgisini çekmeyi başardığında, 1841'de tabloları 2000 franktan, 1842'de 3100 franktan, 1843'te 5000 franktan alıcı bulmuştur.¹²²

Fiyatları yükselten, amatör alıcıların sosyal ve ekonomik seviyesi olmuştur. İngiltere kraliçesi 1848'te 8000 franga bir tablo satın almış, Lord Hertford 1851'de bir tanesine 10.000, 1853'te bir diğerine 15.000 frank ödemiş, 1855 yılında gerçekleştirilen Evrensel Sergi'de, III. Napoléon, Kraliçe Victoria'ya, Fransa seyahati anısına hediye etmek için *Une rixe (Bir Dövüş)* isimli tabloyu 25.000 franga satın almıştır. Bu duruma ek olarak Cercle d'Union Artistique (Sanatsal Birlik Camiası) üyeleri, maddi durumu iyi olan amatörler, tabloları almak için yarışmaya, açık arttırmada pey sürmeye ve spekülasyonun bir parçası olmaktan keyif duymaya başlamışlardır. *1814 la Campagne de France (1814, Fransa Seferi)* tablosu ile Meissonnier en yüksek satış fiyatına ulaşmıştır; 1890'da Alfred Chauchard eseri 850.000 franga satın almış böylelikle eserin fiyatı Millet'nin *L'Angelus*'ünü (*Angelus*) Fransa'da tutmak için ödenen 800.000 frank tutarını geçmiştir.¹²³ Meissonnier'nin ölümünden sonra, eserlerinin fiyatları düşüşe geçmiş, 1910 satışlarında, New York ve Paris'te fiyatları neredeyse yarıya düşmüş, buna karşılık Daubigny'nin ve Troyon'un satış fiyatlarını ikiye katlanmıştır.¹²⁴

Çağdaş sanat hakkındaki spekülasyonlar sanatçıların başarı ölçütlerinin değişmesine neden olmuştur. Her ne kadar yüzyılın ilk iki çeyreğinde, bir sanatçı eserleri sayesinde para kazanabilse de maddi durumunu iyileştirmesi ve kurumsal bir itibara sahip olması için Ingres, Horace Vernet veya Paul Delaroche gibi Akademi'nin ve devletin koruması altında olması gerekmektedir. Ingres ve Delacroix'nın fiyat listelerinin karşılaştırılması bunu kanıtlamaktadır. Aynı şöhrete sahip bu iki ressamın eserlerinin

¹²² Kolektif, **Ernest Meissonier, Rétrospective, exposition de 1993 au musée des Beaux-Arts de Lyon**, Réunion des musées nationaux, Paris, 1993, p. 58.

¹²³ Kolektif, **a.g.e.**, p. 60.

¹²⁴ Bu bilgiye 1911 yılında yayınlanmış **Annuaire de la curiosité et des beaux-arts** dergisinin 31. sayfasından ulaşılmıştır.

fiyatları her zaman farklılık göstermiştir. Konunun daha detaylı kavranması amacı ile bu durumu iki örnekle açıklamak mümkün olacaktır. 1857’de Ingres atölyesinde *La Source*’u (*Kaynak*) tanıtmış, Kont Duchatel eser için 25.000 frank teklif etmiştir; Alfred Bruyas ise 1850’de Delacroix’nın *Femmes d’Alger dans leur appartement*’ın (*Odalarında Cezayirli Kadınlar*) ikinci versiyonu için sadece 1500 frank ödemiştir.¹²⁵ İçişleri Bakanı Comte de Remusat, 1840’ta Ingres’e Palais de Luxembourg’un taht odası dekorasyonu için 100.000 frank teklif ederken, Delacroix İkinci Cumhuriyet’in başında Belediye Sarayı’nın barış salonunun dekorasyonu için sadece 30.000 frank, 1860’ta Saint-Sulpice’teki Saint-Agnes şapelinin iki freski için 27.000 frank almıştır.¹²⁶ Delacroix fiyat listesini kurumsal bir yasallaştırmayla sağlamlaştırmak istememiş, bu nedenle uzun yıllar boyunca Akademi’ye kendini kabul ettirmek için uğraşmıştır. Akademi’ye altı kez başvuran ve sonunda gecikmeli de olsa kabul edilen sanatçı, bu durumun kendisi için faydalı olduğunu 1857 tarihli günlük yazısında; “Halkın bir kısmının beni belli bir yere koymasına için bu neredeyse gerekliydi. (...) etiket kesinlikle gerekiyordu.”¹²⁷ diyerek belirtmiştir. 1870’ten sonra, sanatçıların fiyat listesi kurumsal kimlikle giderek daha az ilişkilendirilmiş, Akademi sanatçıları tarafından daha az arzulanmaya başlamıştır. Üçüncü Cumhuriyet döneminde büyük sanatçılardan birçoğu, Roma Ödülü yarışmasında olduğu gibi Akademi’ye dahil olmak için aday bile olmamıştır. 19. yüzyılda sanat pazarının oluşmasıyla, sanat dünyasında sanatçıların ve amatörlerin kimliklerinin değiştiğini ve Akademi’ye gösterilen ilginin azaldığını söylemek mümkündür.

Daha önceden üzerinde durulduğu üzere, sanatla amatör olarak ilgilenen burjuvalar kendilerine yeni bir kimlik kazandırmış olduklarına inanmışlar, sanatı, benzerlerinden ayırmak için bir yol, daha iyi bir imaj oluşturmak için bir olanak olarak görmüşlerdir. Sanatın parayla birlikte var olabileceğini keşfeden halkın sanatçıya olan bakış açısı değişmiş, sanatla uğraşmak diğer meslekler gibi hatta diğer mesleklere kıyasla daha

¹²⁵ Valérie Bajou, **Monsieur Ingres**, Adam Biro, Paris, 1999, p. 339.

¹²⁶ Anne Martin-Fugier, **a.g.e.**, p. 423.

¹²⁷ Eugène Delacroix, **Journal de Eugène Delacroix**, tome 3, Paris, Librairie Plon, 1893, (Çevrimiçi) [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480224j/f1.item.r=](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480224j/f1.item.r=,), 03 Kasım 2015.

arzulanan bir meslek haline gelmiştir. Sanat kazançlıdır ve buna ek olarak sanatçı iyi bir kariyere sahip olabilmekte ve kariyerine güvenebilmektedir. Frantz Jourdain, 1893'te sanat öğrencilerini aşağıdaki gibi betimlemiştir; "Ebeveynleri onları idari işlere veya ticarete yönlendirebilecekleri gibi resme veya mimarlığa da yönlendirebilirler; çünkü romantizm, şu yüksek sesle dalga geçilmiş zavallı yaşlı romantizm ölürken sanatçılar ve burjuvalar arasında bir duvar oluşturan cesur önyargıları götürdü. Günümüzde, sanatçılar noterden daha hızlı bir şekilde iyi bir kariyere sahip olabiliyor."¹²⁸

Yüzyılın sonlarına doğru, 1890'lı yılların başından itibaren, empresyonist sanatçıların para kazanmaya dair sıkıntılarının hafiflemiş olduğu, Pissarro, Monet ve Renoir'ın yeterli gelire sahip olduğu, daha önceden iflas etmiş olmasına karşın Degas'ın da ekonomik açıdan daha rahat bir hayata sahip olduğu gözlemlenmektedir. Diğer empresyonist sanatçılara kıyasla eserleri daha az satılan Sisley, galerici Petit ile üretiminin tamamı için bir kontrat imzalamış ve mütevazı olsa da güvenli bir gelir elde etmiştir. Cézanne'ın durumu diğer sanatçılardan daha farklıdır. Aix'te yalnız yaşayıp resim yapmayı ve geçimini babasından kalan miras ile sürdürmeyi tercih etmiştir.

Burjuvazinin eser alımları sanatçının özgürleşmesine işaret etmemekte, burjuvazi sanatçıdan üstü kapalı kurallar çerçevesinde resim yapmasını beklemektedir. Burjuva alıcılar, koleksiyonerliği nadiren sanat tutkularını beslemek için yapmaktadırlar. Eser toplamalarının temelinde dönemin modasını takip etme arzuları yatmaktadır. Ait oldukları sosyal sınıfın, evlerinde eserleri sergilemesinin modaya dönüşmesi burjuvaları sanat eseri almaya teşvik etmektedir. Üretilen eserler belirli boyutlarda olmak durumundadır. Ev içerisinde çok fazla yer kaplamayan şövale büyüklüğündeki yağlı boyalar, büstler ve minyatür bronz heykeller burjuva alıcıların gözde ürünleri haline gelmiştir. Satın alınan eserlerin burjuva kültürünü yansıtması ve

¹²⁸ Frantz Jourdain, **L'Atelier Chantorel; Moeurs d'Artistes**, Forgotten Books, Londra, 1895, reedit. 2013, pp.73-74. Bu durumu, Corot'nun 1820'lerde resim çizmeye başladığında babasının yaptığı uyarı ile karşılaştırarak düşüncenin gelişimini değerlendirmek mümkün olacaktır: "Sana ticari olarak sağlamak için yüz bin frank verirdim. Şimdi senede sadece iki bin frangın olacak. Böylece öğrenirsin belki. Hadi, şimdi git, eğlen!"

yerleştirildikleri ortamla uyumlu olmaları gerektiği düşünülmüştür. Evlerde sergilenen tabloların müstehcen ve gizemli bir konuya sahip olmaması tercih edilmekte, seçilen konuların ise kolay anlaşılır olması ve güzel görünmesi önkoşul niteliğindedir. Burjuvaların ilgisini tarihi konulu tablolar yerine basit mitolojik konular, yemek odası için natürmortlar, doğa manzaraları ve aile portreleri, diğer bir deyişle resmi sanatın önceliklerinden farklı konular çekmiştir. Burjuvalardan gelen talepler sanat dünyasında aslen devletin yaratmış olduğu gibi bir standartlaşmanın başlangıcı olmuştur. Decamp'ın burjuvaların sanata yaklaşımına dair görüşü yukarıda belirtilmiş olanların özeti niteliğindedir: “Fazlasıyla özgün olan bir sanat eseri, şaşırtıcı bir düzenleme, dar görüşlü ve ne dehaların geniş kavrama yetisini ne de insan sevgisinin bonkör atılımlarını anlama yetisine sahip olan burjuva toplumunun gözünü korkutmaktadır. Burjuvaziye engin gözüken, ona kendisinden üstün görünen her şey çarpıcı gelmektedir.”¹²⁹

Sanatçılar kendilerine ekonomik olarak destek verecek siparişleri nadiren reddetmişlerdir. Bu dönemde sanatçıların burjuva kesiminin talepleri doğrultusunda sanat yaşamlarına yön verdiği söylenebilir. 1850’li yıllarda bir ressamın yılda ortalama elli tablo yaptığı ve bu tablolarında ancak 2 ila 3 tanesini Salon’da sergileme fırsatına sahip olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda sanatçının burjuva müşterinin taleplerini göz ardı etmesi, bahsi geçen ekonomik koşullar temel alındığında pek de olası değildir. Günümüzde sıradan diye nitelendirebileceğimiz, döneminde burjuva tercihlerini onaylayan resimlerle ünlenecek pek çok sanatçı bulunmaktadır. Bahsi geçen duruma ressam Meissonier’nin janr resimleri ile geniş kitlelere kendini tanıtmaya, heykeltıraş Jean-Auguste Barre’in önce Temmuz Monarşisi (1830-1848) süresince, ardından İkinci İmparatorluk (1852-1870) döneminde heykeltıraşlarla büyük başarı kazanması örnek olarak verilebilir. Başka bir grup sanatçı ise aynı Théodore Chassériau örneğinde olduğu gibi kariyerlerini iki bölüme ayırmayı tercih ederek farklı bir strateji

¹²⁹ Rosenthal Léon, **Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848**, Macula, Paris, 1987, (Çevrimiçi) http://archive.org/stream/RomantismeAuRealisme/-RomantismeRealisme_488pgs51166057_djvu.txt, 06 Ekim 2015.

benimsemiştir. 1840 yılında 21 yaşında olan sanatçı: “İlk olarak kendimi tanıtmak ve sonrasında para kazanmak için birçok portre yapmak istiyorum çünkü bir tarih ressamının görevlerini yerine getirmek için bana gereken özgürlüğü sağlamam gerekmektedir”¹³⁰ yorumunu yapmıştır. Diğer pek çok sanatçı hem ekonomik açıdan kendilerini tatmin edecek hem de tanınmaları konusunda onlara yardımcı olacak portre türünü benimsemişlerdir. Aristokrat ve burjuva portreleri Ingres’in en büyük ekonomik desteği olmuştur; ressam aynı zamanda, politik bir gazete olan *le Journal des débats*’ın kurucusu ve Manet tarafından burjuvazinin Buda’sı olarak anılan Louis-François Bertin’i resmeden *Portrait de monsieur Bertin (Bay Bertin’nin Portresi)* gibi başyapıtlara da imza atmıştır.¹³¹

3.4.2. Yeni Sanatçı Kimliği

Eleştirmenlerin olumlu desteği ve sanat tacirlerinin satışları, halkın sanatçıya yüklediği rolü ve sanatçının gündelik hayatının dönüşümünü desteklemiştir. 19. yüzyılda gerçekleşen teknik ilerlemeler halk için kabulü kolay olmayan yeni sanatsal uygulamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bahsi geçen teknik gelişmeler içerisinde kuşkusuz resim sanatının dönüşümünde en etkili rolü, fotoğraf makinesinin icadı üstlenmiştir. 1839 yılında Nicéphore Niepce ve Louis Daguerre’nin fotoğraf makinesini dünyaya tanıtması makinenin üretimi hakkında sanatçıları ve entelektüelleri yoğun tartışmalara teşvik etmiştir. Her ne kadar Baudelaire, *Le Salon du 1859* başlıklı metninde fotoğraf makinası ile elde edilen üretimlerin güzele ulaşamayacakları düşüncesini savunsa da ressamlar bu yeni cihazla ilgilenmekten kendilerini alıkoyamamışlardır. 1850’lerin başından itibaren Delacroix, Eugène Durieu’ye kendi tablolarının üretimine yardımcı olması amacı ile çıplak kadın ve erkek fotoğrafları çekirmiştir.¹³² İlerleyen zamanlarda Delacroix’nın çalışma metodu diğer sanatçılar tarafından da benimsenir. 1870-1880 yıllarında sanatçılar bir ya da daha

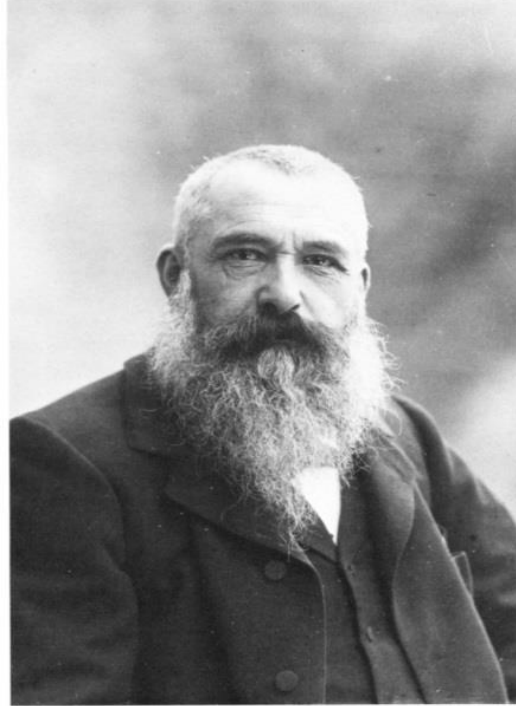
¹³⁰ Valbert Chevillard, *Un peintre romantique, Théodore Chassériau*, Lemerre, Paris, 1893, p. 48.

¹³¹ Catherine Chalié, *Le Visage dans la clarté, le secret demeure*, Autrement, Paris, 1994, p. 124.

¹³² John Hannavy(Dir.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Routledge, New York, 2008, pp.85-86.

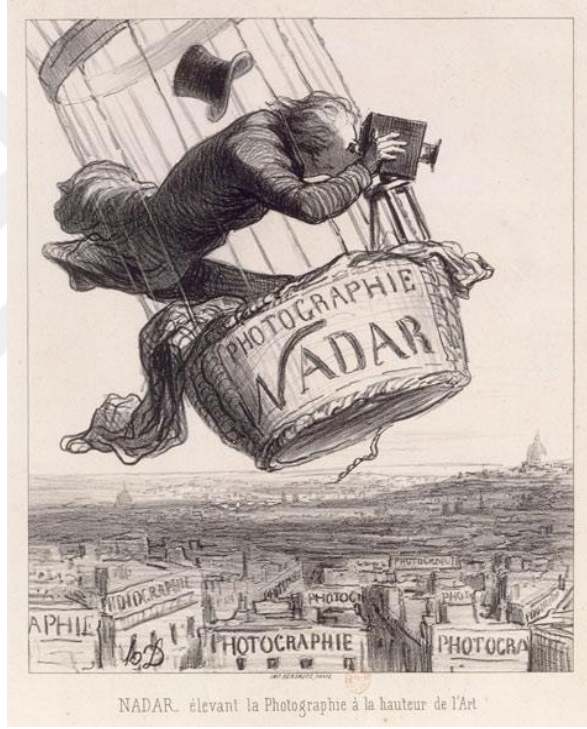
fazla fotoğrafçı ile iş birliği yaparak çalışmaktadır. Fotoğrafçılar, sanatçının tercih ettiği modeli istenilen poz ve dekorda fotoğraflamakta, bu durum ressam karşısında saatlerce kıpırdamadan beklemek durumunda olan modeller için de büyük kolaylık sağlamaktadır.

Fotoğrafçılar ressamların hizmetinde olma fikrinden hoşlanmamış ve zamanla onlarla rekabete girmeye yönelmişlerdir. Humbert Molard, Julien Vallou de Villeneuve ve Peter Henry Emerson gibi öncü fotoğrafçılar manzaraları, natürmortları ve günlük yaşamdan anları fotoğraflayarak izleyicide resme yakın etkiler bırakmayı hedeflemişlerdir. Nadar gibi fotoğraf sanatçıları ise fotoğrafçılığın ticari boyutu ile ilgilenerek portre fotoğrafçılığına yönelmişlerdir (Resim 57). Her ne kadar fotoğraf çektirenlerin uzun süreler beklemesi gerekse de birçok edebiyatçı ve sanatçı kendi fotoğraflarını çektirmek için Nadar ya da Antoine-Samuel Adam Salomon gibi fotoğrafçıların atölyelerini ziyaret etmişlerdir. Münih'te sanat eğitimi almış eski bir ressam olan Salomon, portre çektirmek isteyenleri arka planı aksesuarlarla süslü dekoratif mekanlar içerisinde fotoğraflamayı tercih etmiştir.



Resim 57: Nadar (Félix Tournachon) tarafından çekilen Claude Monet fotoğrafı, 1899.

Fotoğrafçılar 19. yüzyılın sonuna kadar sanatçı olarak kabul görmemiş, kişilerin bakış açısı 1891’de Viyana’da düzenlenen ilk Uluslararası Fotoğraf Salonu ile değişmiştir. Baron Alfred von Liebig tarafından düzenlenen ve 4000 eserin başvurduğu bu sergide 600 fotoğraf sergilenmeye değer bulunmuştur. Ertesi yıl, Londra’da yıllık olarak düzenlenmeye devam edecek olan bir diğer fotoğraf sergisi organize edilmiştir. Bu tarihten önce fotoğraf sanatı resmi sergilerde kendine yer bulamamış, kullanılan teknik mekanik olmakla suçlanmıştır (Resim 58).



Resim 58: Honoré Daumier, *Nadar, élevant la photographie à la hauteur de l'Art* (Fotoğrafi Sanat Seviyesine Çıkaran Nadar), 25 Mayıs 1862, *Le Boulevard*.

Toplum tarafından resimle karşılaştırıldığında en az fotoğraf sanatı kadar değersiz görülen bir diğer sanatsal üretim ise gravürdür. 19. yüzyılda gravür sanatını yeniden canlandırmaya çalışan İngiliz William Blake ve John Flaxman, Alman Woldemar Friedrich von Olivier, Alfred Rethel ve Adolph von Menzel’in yaratıcı sanatçı olarak değil de zanaatçı olarak görülmesi benzer bir durumdur. O dönemde, gazetecilik sektöründe çalışan ya da karikatürist olan illüstratörlerin çalışmalarının sanat eseri niteliği taşıdığı düşünülmemektedir. Honoré Daumier, kısa zamanda resim

alışmalarını ekonomik nedenlerden ötürü bırakarak, grafik sanatına yönelmiş, her ne kadar Temmuz Monarşisi döneminde *La Caricature* dergisinde sistem karşıtı karikatürleri ile dikkatleri üzerine çekmiş ve yeteneğini kanıtlamış bir sanatçı olsa da yaşadığı dönemde gerek heykelleri, gerekse karikatürleri ile günümüzdeki popülaritesine kavuşamamıştır. Bahsi geçen sanatçılar kullanmış oldukları teknik nedeniyle alışılagelmiş sanat normlarının dışında kalmış, bu nedenle dönemlerinde popüler olma şanslarını çoğu zaman kaybetmişlerdir.

19. yüzyıl sanatçı kimliğinin oluşumunda Salon'da yer almak, en az spekülasyonlar nedeniyle yer alamamak kadar çekici bir hale gelirken kimi sanatçılar, özellikle yüzyıl başında, Salon'un varlığına neredeyse kutsallık atfetmeye devam etmektedirler. Salon'un halen gözde olduğu dönemlerde jürinin sert tutumu bütün sanatçıların cesaretini kırmamış, bazıları jürinin olumsuz tavrını avantaja çevirmeyi başarmışlardır. Jean-Antoine Gros, Salon'un sağladığı başarının sanatçı kariyeri açısından yaşamsal değer taşıdığına inanmış, bu nedenle 1833 ve 1855 Salonları'nda sergilenen *Acis et Galathée* (*Acis ve Galatea*) ve *Hercule et Diomède* (*Herkül ve Diomedes*) tablolarının sert eleştiriler alması onu intihara sürüklemiştir.¹³³ Courbet gibi eserlerin resmi makamlar tarafında olumsuz eleştiriler almasını ya da sergilenmemesini kendi lehine çevirebilen sanatçılar da bulunmaktadır. Courbet, *Retour de la Conférence* (*Konferanstan Dönüş*) tablosunda çakırkeyif bir din adamı betimlemiştir. Tablonun dini değerlere saygısızlık ettiği gerekçesiyle 1863 Salon'una kabul edilmemesi sonrası Courbet: "Tabloyu reddedilmesi için yapmıştım. Başardım. Bu şekilde bana para getirecek."¹³⁴ açıklamasını yapmıştır. Bu durum sanatçının Salon'a yüklediği anlamın dönüşümüne ve eş zamanlı olarak profesyonelleşen ve kendi kariyerinin inşasında söz sahibi olan yeni sanatçı kimliğinin oluşumuna işaret etmektedir.

¹³³ Sanatçının intihar etmesinin nedenleri olarak öğrencileri tarafından terk edilmesi ve eserlerinin aldığı ağır eleştirileri gösterilmektedir.

¹³⁴ Thomas Schlessier, **Le journal de Courbet**, Bibliothue des arts, Hazan, Paris, 2007, p. 247.

19. yüzyıldaki yeni sanatçı kimliğinden bahsederken üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise sanatçıların başarılı olmak için Salon’a ihtiyaç duymamalarına ek olarak akademik eğitime de eskisi kadar önem verilmemeye başlanmış olmasıdır. Cézanne kariyerinin başlangıcında, Pissarro’nun da etkisiyle empresyonist gruba yakın bir tutum sergilemiştir. Fakat bu dönemde dahi Empresyonizm ile ilişkisi bulunmayan koyu tonların hakim olduğu resimler yapmayı tercih etmiş, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde Empresyonizm’den giderek uzaklaşarak geometrik düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Aynı Degas gibi aile servetinden faydalanan Cézanne, popüler kent merkezlerinden uzakta yaşamış ve çalışmıştır. Cézanne’ın sanat eğitimi Aix-en-Provence belediye okulunun resim dersleri ile sınırlı kalmış, 1861’de Paris’e gelen sanatçı eğitimini tamamlamamış, herhangi bir atölyenin derslerini düzenli olarak takip etmemiştir. Başkentin yoğun ve rekabetçi yaşamı da sanatçıyı ilgilendirmemiş, yaşamını Ile-de-France’a seyahatler ve Provence’ta babasının satın almış olduğu ve bizzat dekore ettiği kasaba evi arasında geçirmiştir. 19. yüzyıl öncesinde akademik eğitim olmaksızın sanatçının akademik çevrede ve sanat çevresinde kabul görmesi olası bir durum değilken 19. yüzyılın ikinci yarısında Cézanne gibi kendini yetiştiren ve kurumların sağladığı eğitime ihtiyaç duymayan bir sanatçı profili ile de karşılaşılmaktadır. Kendi kendini yetiştirmiş sanatçılar geleneksel sanatçı kariyerinden bağımsız ve farklı bir yol izlemişler; benzersiz üretimleri ile 19. yüzyıl içinde otantik üreticiler olarak nitelendirilmişlerdir.

Degas, malzemesi ve biçimi dönemine kıyasla geleneğe uygun olmayan bir eserin tehlikeli olabileceğini düşünmüştür. Tablo satışlarıyla pek ilgilenmeyen sanatçının kendisi de uzun süre resmi sanat anlayışına bağlı kalan eserler ortaya koymuştur. Her ne kadar 1874-1886 tarihleri arasında Empresyonist Sergilere katılmış olsa da Salon sergilerinde eserlerini sergilemeye devam etmiştir. 1881 Empresyonist Sergisi’nde izleyici ile buluşan *Petite danseuse de quatorze ans (On dört Yaşındaki Küçük Dansçı Kız)* heykeli Joris-Karl Huysmans gibi öngörülü birkaç sanat eleştirmeni tarafından beğenilmiş ancak genel olarak eleştirmenler ve halk tarafından başarısız bulunmuş ve sert eleştiriler almıştır (Resin 59). Eleştirmen Paul Mantz, *Le Temps*’da kaleme almış olduğu makalesinde heykelin “hayvani bir küstahlığı” görselleştirdiğini ifade

etmiştir.¹³⁵ Degas heykeli sergileme kararı alarak çağdaşlarına cesur üretimler yapan yaratıcı bir sanatçı olduğunu göstermek istemiş, fakat daha sonra heykeli izleyiciye göstermekten vazgeçerek geleneksel üretime saygı duyduğunu kanıtlamayı arzulamıştır.



Resim 59: Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1921 ve 1931, bronz, tül, saten, ahşap, Orsay Müzesi, Paris.

19. yüzyıl sanatçı kimliği konusunda üzerinde durulması gereken bir diğer durum ise sanatçının bulunduğu mekanın sanatının şekillenmesindeki etkisidir. Özellikle Fransa’da sanatçıların manzaralarına ifade katmak amacıyla düzenli olarak yer değiştirdikleri ve bu durumun en çarpıcı örneğinin kendilerini tamamen doğa manzaralarına adanmış olan Barbizon ekolü ressamı olduğu söylenebilir. Akademi’nin bulunduğu başkentten uzaklaşan ressamlar, Barbizon adlı kasabaya

¹³⁵ Pierre Daix, **Pour une histoire culturelle de l'art moderne: de David à Cézanne**, tome 1, Odile Jacob, Paris, 1998, p. 251.

yerleşerek doğanın kalbinde resim yapmaya başlamıştır. Kentten kopuş, sanatçıların üslubu ve seçtikleri konular üzerinde etkili olmuştur. Paris’te tarihi konulu resimlere yönelen sanatçılar Barbizon’da doğaya odaklanmayı tercih etmişlerdir.

Yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra Üçüncü Cumhuriyet (1870-1940) döneminde genç Empresyonistler Barbizon ekolünün başını çektiği kentten uzaklaşma fikrini benimsemişlerdir. Çalışmanın ilk bölümünde belirtildiği gibi gelişen demir yolları sayesinde kent merkezinden düzenli olarak uzaklaşmayı tercih eden “açık hava ressamı”, doğa manzaraları için yeni mekan arayışına girmişlerdir. Haussmann’ın sunduğu kentsel düzenlemeler sonucu sanatçıya yeni üretimler için ilham veren Paris, sanatçılar tarafından bölge bölge incelenerek Empresyonistler tarafından sıklıkla betimlenmiştir. Louvre’daki toplu yaşama ve çalışma alanlarına el konulmasıyla ortak alanda yaşamaktan ve çalışmaktan uzun süre yoksun bırakılan sanatçılar, İkinci İmparatorluk döneminde farklı eğilimlere sahip olmalarına karşın nehrin sağ tarafında, Batignolles bölgesinde, sonrasında Clichy Bulvarı ile Batignolles Bulvarı arasındaki bölgeye atölyelerini kurmuşlardır. Atölyelerin yapısı sanatçıların seçmiş oldukları kariyer doğrultusunda farklılıklar göstermiştir. Resimlerini Salon’da sergilenmek amacıyla yapan sanatçılar daha geniş boyutlarda çalıştıkları için büyük alanlara ihtiyaç duymakta, resimleri şövaleye sığan sanatçılar içinse evlerindeki boş bir oda bile yeterli olmaktadır. Her iki durumda da ressamın mümkün olduğu kadar çok ışık alan mekanlara ihtiyaç duymasından dolayı atölyeler, fotoğraf sanatçılarındaki gibi sıklıkla binaların üst katlarında bulunmaktaydı. Heykeltıraşlar ise genellikle ağır malzemelerle çalıştıkları için atölyelerinin, Rodin’in Le Brun sokaktaki ilk atölyesi gibi zemin katta olmasını tercih etmekteydiler.

Bazı sanatçılar çalışmalarını atölyede sürdürmeye devam ederken, modern hayatı resmetme peşindeki sanatçılar şövaleleri ile kent içerisinde gezinmekteydi. Monet Saint-Lazare’da çalışırken, Caillebotte Pont de l’Europe’u tercih etmiştir. Pissarro, kentin kalabalığı üzerine odaklanırken Van Gogh, Montmartre’nin hareketli sokaklarını gözlemleyerek resmetmiştir. Kimi sanatçılar, mitolojik ve dini konular yerine provokasyona açık, tıpkı *Déjeuner sur l’herbe* (Kırda Öğle Yemeği) tablosunun yarattığı etkiyi halk ve eleştirmenler üzerinde yaratacak cesur konulara yönelerek

dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. Pays d'Oc bölgesinin köklü ailelerinden gelen aristokrat Toulouse-Lautrec, sıklıkla modern kent yaşamı ve onun olumlu-olumsuz getirilerini konu edinmiştir. Sanatçı, toplumda iyi şöhretle anılmayan kenar mahallelerde, eğlence yerlerinde, Montmartre'da, çalgılı kafelerde, kabare, sirk ve genelevlerde vakit geçirerek Paris yaşamının eğlenceli olduğu kadar da karanlık sosyal yaşamını tuvallerine yansıtmış, aslında kendi hayatından kareleri tablolara aktarmayı tercih etmiştir (Resim 60). Lautrec'in, karikatüre yaklaşacak kadar stilize silüetleri, yaklaşık on beş sene sonra Avrupa'yı hakimiyeti altına alacak Ekspresyonistlerle farklı bir boyuta taşınmıştır.



Resim 60: Henri de Toulouse-Lautrec, *Femme tirant sur son bas ou Femme de Maison*, 1894, karton üzerine yağlı boya 61,5 x 44,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

Empresyonist üslupta eserler veren Sisley ve kısa bir süre için neo-empresyonist üslupta çalışan sonra tekrar Empresyonizm'e yönelen Pissarro haricinde, kararlılıkla Empresyonizm'e sadık kalmış olan tek sanatçının Monet olduğunu belirtmek gerekir.

19. yüzyıl sanatçıları arasında eşi olmayan bir şekilde istikrarlı olarak empresyonist üslupta eserler veren Monet, *Nénuphars (Nilüferler)* ile Empresyonizm'i sonu akıcılık ve çözülmeye varan en yüksek noktasına ulaştırmıştır. *Cathédrales de Rouen (Rouen Katedralleri)* serisi ile akımla çatışan bir öge üzerine gitmiş, taşın ışık etkisiyle neredeyse eriyişini sergileyen resimler yapmıştır. Monet kariyerinin ilerleyen döneminde Giverny'deki evine yerleşmiş, burada bahçedeki yeşillikler ve çiçeklerin sudaki yansımaları üzerine yoğunlaşan çalışmalar yapmıştır. 1887'den başlayarak çok sayıda tuvaline konu olan Giverny'deki bahçesi, ona günün her saati ve yılın her mevsimi farklı bir dekor sunmuştur. İlerleyen dönemlerde tuvallerini daha geniş ebatlı ele alarak hayalini kurduğu dekoratif resim panolarını üretmiştir (Resim 61). Monet bahsi geçen panoları Fransız hükümetine bağışlamış, eserler Tuileries'deki Orangerie Müzesi'nde sanatçının kendisinin belirlediği düzen ve aydınlatma sistemi ile yerleştirilmiş ve sergilenmiştir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Fauvizm ve Kübizm'in etkili olduğu bir dönemde, çalışmalarını ısrarla aynı üslupta sürdürmesi aslen yeni sanatçı kimliğinin yeniliğe açık olma özelliğiyle pek örtüşmemektedir.



Resim 61: Claude Monet, *L'allée des rosiers*. Giverny, 1920-1922, tuval üzerine yağlı boya, 89x100 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris.

19. yüzyıl sanatçıları ve edebiyatçıları için düzenli olarak buluştukları kafe ve barlar yeni sosyalleşme ve entelektüel buluşma noktaları olarak adlandırılabilirler. Courbet ve arkadaşları 1860'lı yıllarda Brasserie Bavaroise'ı tercih etmiş, Manet, Café Bade veya Café Tortoni'yi ziyaret etmeyi seçmiştir. Manet ilerleyen dönemlerde empresyonist arkadaşları Bazille, Pissarro ve Monet ile Café Guerbois'da görüşecek, 1875'ten sonra ise modellerin de sıklıkla ziyaret ettikleri la Nouvelle-Athènes, empresyonist sanatçılar arasında popüler bir hale gelecektir. Bahsi geçen kafeler ve barlar sadece ressam ve heykeltıraşlar tarafından ziyaret edilmemiştir: Zola, Duranty, Astruc, Constantin Guy, Duret gibi romancılar da sıklıkla ressam ve heykeltıraşlarla aynı mekanlarda sosyalleşmeyi tercih etmişlerdir. Kafelerde yaratılan entelektüel ortam sanatsal tartışmaları beraberinde getirmiş, bu durum kimi zaman yeni grupların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Okullarda, Akademi'de ve Salon'da yapılan tartışmalar 19. yüzyılın ikinci yarısında kafelere taşınmıştır.

19. yüzyıl sanatçısı kimi zaman fotoğraf ya da karikatür gibi halk tarafından sanat olarak nitelendirilmeyen çalışmaları ile kendine yeni bir ifade şekli bulmuş, kimi zaman kent yaşamı ve doğa manzaralarını yakından gözlemlemek için çalışmalarını dışarıda sürdürerek geçmiş dönem sanatçılarına kıyasla farklılık yaratmıştır. Sanatsal üretimler ve üretim yöntemleri bir dönüşüme işaret ettiği gibi sanatçı kimliği de bu dönüşümden etkilenmiştir. Zola, Manet için 1867'de kaleme aldığı tanıtıcı broşürde; “[...], bazılarının tezgah arkasında karabiber sattığı gibi atölyesinde tablolarını boyayan bir sanatçının hayatı, huzurlu bir burjuvayla aynıdır. Hatta 1830'un saçlı kabarık cinsi tamamen kayboldu, Tanrı'ya şükürler olsun! Ve sanatçılarımız olmaları gerektiği insanlara dönüştü, herkes gibi bir hayat süren insanlar.”¹³⁶ ifadelerini kullanmıştır. Bohem, ciddi sanatçıların reddettiği bir parodi olarak görülmekteydi. Ressam Edouard Detaille, tablolarındaki askerlerle uyumlu, kusursuz dış görünüşü ile sanat amatörlerine güven veren bir imaj çizmekteydi. Bir alıcı, sanatçıyı; “Detaille uzun boylu, zayıf ve zarıftı, düz uzun burnunun altında ince sarı bir bıyık taşıyordu.

¹³⁶ Steven Platzman, **Cézanne, the self-portraits**, University of California Press, Los Angeles, 2001, p. 33.

Hiçbir şekilde romantik bir sanatçıyı andırmıyordu (...) Malesherbes'deki otelin zilini çaldığımızda, gösterişli bir ses avluyu doldurdu. Atölyenin kapısı tam karşıda duruyordu. Hizmetçi çağırdığında içeri girdim. Sanatçının kafası doluydu, genelde ayakta çalışıyordu, sabah tıraşını olmuş, kusursuz şekilde saçları taranmış, kıyafetleri dışarı çıkmaya hazırdı, kıymetli salaşlığı diğerlerine bırakmıştı, üzerinde yeteneğini yansıtan bir ceket vardı.”¹³⁷ diyerek betimlemiştir. Manet, Detaille'dan farklı bir sanatçı imajı çizmektedir. İzleyici Manet'nin *Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği) ve *Olympia* (Olympia) eserlerini çok sert eleştirmiş, hatta bu eserleri alay konusu haline getirmiştir. Sanatçının resmettiği kişilere benzediği, antikonformist ve şok edici olduğu düşünülmüştür. Sanatçının 1867'de düzenlenen Salon'da sergilenen ve Théodore Fantin-Latour tarafından yapılan portresi büyük ilgi görmüştür. Formda, kravat, baston ve eldivenlerle Manet zarif bir beyefendiyi andırmaktadır.¹³⁸ 16 Mayıs 1872'de Le Figaro'da eleştirmen Wolff onun hakkında; “Mösyö Manet'yi sadece sergileri ile tanıyanlar, [...] Onu kabarık saçlı, gemici gömlekli, düşük pantolonlu, ağzında kısa bir pipo ile akıllarında canlandırıyorlar. Gerçekte (yabancılar için, her akşam 5-6 arasında Tortoni'de görülebilir; pasaporta gerek bulunmamaktadır), Mösyö Manet, ince ve ironik bir gülümseyişe sahip bir dünya insanıdır.”¹³⁹ yazmıştır. 1874'te ressamın bu yönünün altını çizen Wolff, kamuoyunda kusursuz dış görünüşlü, rafine ve sıcakkanlı bir Manet imajı çizilmesine katkıda bulunmuştur. 1876'da, daha önce bahsedildiği gibi atölyesinde yaptığı özel sergi sırasında, Manet bu imajdan yararlanmaya çalışmıştır.

¹³⁷ Raymond Moulin, **Le marché de la peinture en France**, Editions de Minuit, Paris, 1967, p. 27.

¹³⁸ Fantin-Latour, Manet'yi daha önce 1864'te, *Delacroix'ya Saygı* (L'Hommage à Delacroix) ressamlar grubunda resmetmiştir.

¹³⁹ Éric Darragon, **Manet**, Citadelles & Mazenod, Paris, 1991, p. 205.



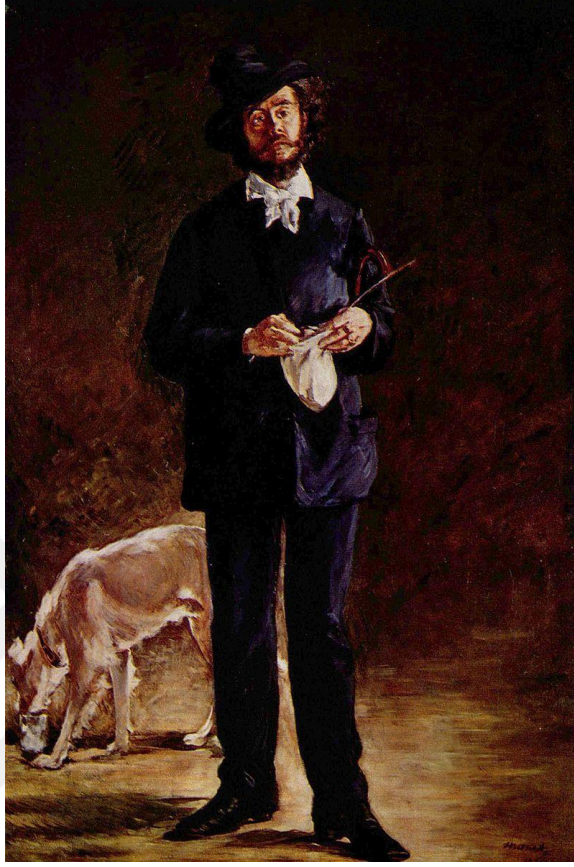
Resim 62: Théodore Fantin-Latour, *Le Portrait d'Edouard Manet*, 1867, tuval üzerine yağlı boya, 117,5x90 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Manet (Resim 62), halk ve kurumlar karşısında kendini ciddi bir profesyonel olarak göstermeyi arzulamıştır. Empresyonist Sergilere katılmayı sürekli reddetmesinin nedeni sıra dışı olarak görünmeme arzusudur. Manet, sadece Salon'da sergilenmekle ilgilenmiştir. 1870'lerde, daha öncesinde "pis çingirak" olarak isimlendirdiği, Légion d'honneur'ü (Onur Madalyası) başarının kanıtı olarak görmüş, onu burjuva olarak gören Degas'ya şöyle yanıt vermiştir; "Ödüllendirilme arzusu dünya üzerinde olmasaydı onu icat etmezlerdi; ancak var. Ve kalabalıklardan sıyrılmamızı ne sağlıyorsa onları kabul etmek lazım... Bu etap da bitti... Bu diğer bir silah. Sırf kavga üzerine kurulu bu köpek hayatta, bizim hayatımızda, ne kadar silahlansak az."¹⁴⁰ Manet 1881'in sonunda, Chevalier de la légion d'honneur unvanını almış olsa da Mallarmé'ye göre sanatçının hayatı boyu arzuladığı en yüksek kabul görme durumu, Monsieur de Rothschild'ın¹⁴¹ ona portresini sipariş etmesi olmuştur.¹⁴²

¹⁴⁰ John Rewald, *a.g.e.*, pp. 255-256.

¹⁴¹ Koleksiyoner ve bankacı Alphonse de Rothschild (1827-1905).

¹⁴² Henri de Regnier, *a.g.e.*, p. 853



Resim 63: Edouard Manet, *L'artiste-Portrait de Marcellin Desbouts*, 1875, tuval üzerine yağlı boya, 127x93 cm, São Paulo Sanat Müzesi, São Paulo.

Manet, *le Vieux musicien*'de (*İhtiyar Müzisyen*), *la Chanteuse des rues*'de (*Sokak Şarkıcısı*), ve özellikle *L'artiste – Portrait de Marcellin Desbouts*'de (*Sanatçı-Marcellin Desbouts'un Portresi*) çoğunlukla bohem hayatı resmetmiştir (Resim 63). Ayakta, yüzü seyirciye dönük, bakışları ciddi, şekilsiz bir şapkadan taşan kıvrıkcık saçlar, yuvarlak bir sakal ve bıyık, yakası gevşek bir şekilde bağlanmış koyu mavi gömlek; sol koltuğunun altında bir baston, ellerinde bir pipo ve tütün kesesi, arkasında, profilden gözüken sarı bir köpek; bu şekilde betimlenen bir sanatçı bir romantğin özelliklerini taşımaktadır. Bu tabloyu, Jules Blin'in 1880 tarihli *Art, Misère, Désespoir, Folie!* (*Sanat, Sefalet, Umutsuzluk, Delilik*) başlıklı tablosundaki bohem sanatçı temsili (Resim 64) ile karşılaştırıldığında, Manet'nin eserinin daha modern olduğu söylenebilir. Karanlık, dağınık bir atölyede, yere düşmüş bir sandalye ve tablo, ressamın yüzü izleyiciye dönük, ayakta duruyor, sakallı, suratı karanlık, avurtları

çökmüş, üzerinde günlük, rahat bir ceket, sağ elinde bir tabanca, paletini ve fırçalarını kırmış ve ayağıyla yere atılmış bir tuvali ezer haldedir. Bohem ressam fikri o kadar kök salmıştı ki burjuva doğal olarak sanatçıyı beş kuruşsuz bir zavallı olarak hayal etmiştir. 1880’lerin sonunda, Cercle Volney’nin (Volney Grubu) bir üyesi, Moreau-Nélaton’nun bir tablosunu almak ister, satın alacağı tablonun mutsuz ve karnı aç olduğuna inandığı sanatçı için önemli olacağına inanmıştır. Gerçekle kurguladığı sanatçı imajı arasında bağlantı bulunmayan alıcı, güzel bir evin salonuna bir hizmetçi tarafından eşlik edilmesine çok şaşırmıştır.¹⁴³ Bu noktada 1890’ların başından itibaren, empresyonist sanatçıların para kazanmaya dair sıkıntılarının hafiflemiş olduğu belirtmek faydalı olacaktır.



Resim 64: Jules Blin, *Art, misère, désespoir, folie!*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 146x115 cm, Dijon Güzel Sanatlar Müzesi, Dijon.

¹⁴³ Vincent Pomarède, *a.g.e.*, p. 86.

Sanatçıların sıradışı olanı temsili çokça kabul görmüş, bu durumun yansımaları Van Gogh ve Gauguin'in yaşamlarında da kendine yer bulmuştur. Paris'e geldiği dönemde Empresyonizm yavaş yavaş gücünü yitirmeye başlamış olsa da Van Gogh'u etkisi altına almış, sanatçı gençlik dönemindeki karanlık tonları bir kenara bırakarak, açık renklere yönelmiştir. Cézanne'ın erken çalışmalarında gözlemlendiği gibi Van Gogh'un üretimlerine de bütünüyle empresyonist demek doğru olmayacaktır. Van Gogh renklerle, renklerin aralarındaki ilişkilerle ve onların sembolik değerleri ile ilgilenmiştir. Gauguin, Empresyonizm hakkındaki olumsuz görüşlerini "Düşünce orada bulunmuyor."¹⁴⁴ ve "Düşüncenin gizemli merkezinde değil gözün etrafında arayıştalar ve bu yüzden bilimsel nedenlerin içerisine düşüyorlar."¹⁴⁵ diyerek dile getirmiştir. Gauguin'in sanat anlayışında renk optik kurallar çerçevesinde ele alınmamaktadır, renk artık zihinsel bir olgudur. Ayrıca, boyanın resmedilecek alanda diğer renklerle beraberliği sanatçının isteklerine ve ifade amaçlarına göre şekil almaktadır. Her iki sanatçının da hem sanatsal üslupları hem de yaşam tarzları 19. yüzyıl sonunda yeni sanatçı kimliğinin özgür ve yaratıcı gücüne işaret etmektedir. Van Gogh, onu intihara sürükleyen delilik krizlerini yaşarken Gauguin, dünyanın diğer ucunda yalnız bir şekilde ölere resim sanatının şehidi rolünü üstlenmiştir. Aslen her iki sanatçı da yalnız değildir; Van Gogh hayatı boyunca erkek kardeşi tarafından korunmuş, Gauguin'in tabloları ise Daniel de Monfreid ve Gustave Fayet tarafından satın alınmıştır. 1896'da ve 1898'de Vollard sanatçı için iki ayrı sergi düzenlemiştir, sergiler olumlu eleştiriler almış ve tabloların satışı sayesinde, hayatını kadaastro ofisinde çalışarak kazanmak zorunda kalan Gauguin, birkaç ay boyunca işi bırakabilmiştir. Ancak Gauguin'in gizemli bir sanatçı olarak kalması gerekmiştir. 1902'de arkadaşı Monfreid, Fransa'ya geri dönme denemesinden onu vazgeçirmek için şöyle yazmıştır; "Siz Okyanusya'nın derinliklerindeki, taklit edilemez, şaşırtıcı eserleri yollayan efsane sanatçısınız, bu durumu şu şekilde de ifade edebiliriz, dünyadan gitmiş büyük bir insanın son eserlerini üretmektesiniz. Düşmanlarınız (ve sizin birçok sayıda var, tıpkı tüm zavallıları rahatsız edenlerin olduğu gibi) hiçbir şey demiyor, sizinle savaşmaya cesaret edemiyor, bunu

¹⁴⁴ Isabelle Monod-Fontaine, **L'Impressionnisme et les tendances de la peinture contemporaine**, École du Louvre: Desclée De Brouwer, Paris, 1973, p. 44.

¹⁴⁵ Paul Gauguin, **Oviri: Ecrits d'un sauvage**, Gallimard, Paris, 1974, p. 172.

akıllarına getirmiyorlar, o kadar uzaktasınız ki! Ölmüş önemli insanların dokunulmazlığına sahipsiniz, sanat tarihine geçtiniz.”¹⁴⁶

Özgürlük, modern sanatçı ideali için belirleyici bir özelliktir. Ancak 19. yüzyılda akademinin ve hamilerin baskılarından uzaklaşarak özgürleşme yaşadığı iddia edilen sanatçılar, sanat piyasası ve eleştiri dünyası gibi tanınmalarını ve mali durumlarını belirleyici yeni kurum ve oluşumların baskılarına maruz kalmışlardır. Sanatçılar hak ettiklerine inandıkları ilgiyi göremediklerinden dolayı şikayetçidirler, bunun temelinde iki önemli unsur yatmaktadır. Bunlardan ilki burjuva sınıfının az gelişmiş zevkinin sanatçının beklentisini tam olarak karşılayamaması, ikincisi artan sanatçı sayısı nedeniyle sanatçıların arzu ettikleri oranda destek bulamamalarıdır. Bu ortam içinde maddi olarak güçlenen orta sınıfa hitap eden sanat anlayışı, piyasanın büyümesine ve eş zamanlı olarak çeşitlenmesine neden olurken işçi sınıfının beğenisi de orta sınıfa doğru yönelmiştir. Bütün bunlara rağmen 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Fransız sanatçıların gelirinin geçmişe oranla arttığını ve toplum içerisinde geçmişe kıyasla daha saygıdeğer bir statü elde ettiklerini söylemek mümkündür.

¹⁴⁶ Henri Perruchot, **La vie de Gauguin**, Librairie Hachette, Paris, 1961, p. 39.

SONUÇ

Rönesans'tan günümüze sanatçı kariyeri incelendiğinde, 19. yüzyıl ikinci yarısının gerek Akademi'nin gücünü yitirmesi gerek galericiliğin ve sanat eleştirmenliğinin günümüz anlamında oluşması ile bir kırılmaya işaret ettiği görülmektedir. Empresyonist sanatçıların akademik sistemin çöküşü üzerindeki olası etkileri ve sanat eleştirmenleri ile tacirlerden oluşan yeni sanat sisteminin gelişimini irdeleyen bu çalışmada dönemin sosyo-ekonomik yapısının sanatçılar üzerindeki etkisi, sanat yönetimi politikaları ve yüzyıl sonunda akademiye alternatif oluşturan yeni sanat sistemi üzerinde durulmuştur.

18. yüzyılın sonunda devrimlerle alevlenen sosyal sınıflar arasındaki çatışmalar, kişilerde toplumsal ve siyasal gerginliklerden uzaklaşma isteğini harekete geçirmiş, bu durum sanat ortamını da etkilediğinden eserler giderek toplumsal ve siyasi içerikten uzaklaşmıştır. Avrupa genelinde liderler, devlete karşı isyankar bir tutum sergileyen sanatçı ve yazarları hapse ya da sürgüne göndermiş, bu yolla toplumsal ve siyasal tartışmaların önüne geçmeyi hedeflemişlerdir. Toplumsal ve siyasi içerikten uzaklaşan sanatçı ve eserler, sanatın burjuva kültürünün himayesine girmesine neden olmuştur. 19. yüzyıl ikinci yarısında sanat piyasasındaki büyüme rekabeti arttırmış, eserlerin satılması için potansiyel alıcıların, burjuvaların taleplerine odaklanan sanatçılar çoğu zaman apolitik bir sanat anlayışını tercih etmiştir. Pierre Bourdieu'ye göre, resim toplumsal işlev sahibi olma zorunluluğundan ve bir amaca hizmet etmekten böylece kurtulmuştur.¹⁴⁷ Hatta “ardından Manet ve ondan sonra gelen tüm Empresyonistler yalnızca hizmet verme zorunluluğunu değil, bir şeyler söyleme zorunluluğunu da” yadsımışlardır.¹⁴⁸

Burjuvazinin toplumsal bir sınıf olarak modern sanat alanında sanatçı, simsar, koleksiyoner, model ve eleştirmen olarak yer alması, Bourdieu'nün kültürel üretim ve

¹⁴⁷ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, Çev. Necmettin Kamil Sevil, YKY, İstanbul, 1993, s. 220.

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, **a.g.e.**, s: 220.

kültürel sermaye¹⁴⁹ olarak söz ettiği kültürün belirli bir sınıf veya sosyal topluluk içinde yeniden üretilmesi ve bu kültürel varlığın gelecek nesillere aktarılması, habitus¹⁵⁰ olarak adlandırdığı hem beceri hem alışkanlık olarak edinilmiş belirli alana özgü olan ve bu alandan doğan davranışlarla, habitus'un¹⁵¹ ahlaki çerçevesi olarak tanımlanan ethos¹⁵² açısından değerlendirilebilir. Bir başka deyişle söz konusu üretim süreçlerinin tümü, alışılmış olanın toplumsal uzam olarak tanımlandığı çerçevede sanatçı sözünün veya duruşunun inandırıcı yanı olarak yorumlanabilir.

Orta Çağ döneminde sanatçı, lonca ve kilisenin biçim ve içerik konusunda uyguladığı sert politikalara maruz kalmış, bu durum sanatın meslek olarak özerkleşmesinin önünde engel teşkil etmiştir. Kilisenin dini konuların tasviri için oluşturduğu kanon, sanatsal özgürlükleri kısıtlamıştır. İtalyan şehir devletlerinin kültürel ve ekonomik rekabeti hamilerin sayısını arttırmış, birden fazla işvereni olan sanatçı, kilise dışında daha özgür çalışmak için kendine uygun bir ortam bulmuştur. İlerleyen dönemlerde akademik düzenin bürokratik bir sistemle yönetilmesi, sanatçı kimliğini etkilemiş, devletin bir çalışanı olarak sanatçı neredeyse memur rolü üstlenmiştir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde sanat, kilise ve devlet otoritesinden bağımsız bir şekilde, müzayede evleri, müzeler ve sergi alanları ile Avrupa yaşamında kendine yer bulmuştur. 1830'lu yıllarda Fransız bir eleştirmen Avrupa'daki sanatsal otoritenin el değiştirme sürecini "Güzel sanatlar yerine bu yüzyılın yeni kralı olarak artık sanat var."¹⁵³ sözleri ile ifade etmiştir.

Her ne kadar 1986'da Orsay Müzesi'nin¹⁵⁴ açılışına kadar araştırmacılar tarafından yüzeysel bulunsa da Empresyonizm kendi yüzyılının izleyicisine yeni bir görme

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, **Raisons Pratiques**, Points, Paris, 1996, p. 21.

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, **Esquisse d'une Théorie de la Pratique**, Points, Paris, 2000, p. 282.

¹⁵¹ Pierre Bourdieu, **a.g.e.**, p. 394.

¹⁵² Pierre Bourdieu, **Algérie 60**, Minuit, Paris, 1978, p. 26.

¹⁵³ Paul Bénichou, **Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne**, José Corti, Paris, 1973, p. 423.

¹⁵⁴ 1986 yılında Paris'te açılan müze, 1848-1914 arasına tarihlenen resim, heykel, fotoğraf vb. eserlerden oluşan geniş bir batı sanatı koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır.

biçimi sunmuştur. Çağdaşlarının *La naissance de Vénus'ü*¹⁵⁵, başarılı bulduğu akademik dünyaya *Le Déjeuner sur l'herbe* tablosunu sunmak, reddedilemeyecek bir kırılmaya işaret etmektedir. Buna karşılık Empresyonizm izleyicisine bir kuram sunmadığından kendinden sonra gelen Ekspresyonizm gibi akımlara oranla genellikle değersiz ve bayağı bulunmuştur.

Kökenleri Fransa'ya dayanan Empresyonizm'in uluslararası platformda yeteri kadar tanınmamasının altında yatan temel neden, sanatçıları etrafında toplayacak köklü bir doktrin sunamamış olmasıdır. Empresyonizm izleyicisine evrenin alışlagelmiş bir ifadesini sunmamakla birlikte izleyiciyi düşünsel bir durumla da karşı karşıya bırakmayarak döneminin değer yargılarını yansıtmış, materyalist yapısını gözler önüne sermiştir. Akım, burjuva alıcılara sahip oldukları materyalist hayatın bir yansımaları tuvalle sunmaktadır. Empresyonist sanatçı doğanın ışık, iklim, saat ve mevsimler, diğer bir deyişle zaman karşısında hızla geçirdiği dönüşüm ve sis, kar gibi meteorolojik olaylara ek olarak su ve havanın akıcılığı ile de ilgilenmiştir.

19. yüzyıl sanatçısı, Realizm'den başlayarak sanatta güzelleştirme ya da çirkinliği saklama endişesinin geride kaldığını izleyiciye kanıtlamıştır. Bu bağlamda, empresyonist resimdeki yarım bırakılmışlık duygusu bilinçli bir görünüm bozma isteğidir. Empresyonist sanat anlayışı doğa ile olan ilişkisini koparmamış buna karşın döneminin izleyicisine yeni bir görme biçimi sunmuş, amacı izlenimi yansıtmamanın ötesine geçmiştir. Resimlerdeki tamamlanmamışlık nesnenin doğa ile ilişkisini koparma isteğinin başlangıcı, diğer bir deyişle resmin bir görme sistemi olmaktan çıkarak algılama metoduna dönüşmesi şeklinde yorumlanabilir. Empresyonizm'i form ve konu açısından geçmiş sanat akımlarıyla karşılaştırarak değerlendirmek izleyici ve okuyucu için daha objektif bir bakış açısı sunacaktır.

¹⁵⁵ Bahsi geçen, Alexandre Cabanel'e ait *La Naissance de Vénus (Venüs'ün Doğuşu)* başlıklı tablo tezin 2. bölümünde incelenmiştir (Resim 37).

Empresyonistler, stüdyoyu terk ederek ışığı ve etkilerini algıladıkları şekilde resmetmiş, onlara zorla kabul ettirilen konuların çerçevesinin dışına çıkmışlar; bu bağlamda dış dünyayı, yeni yaşam tarzını ve burjuva değerlerini kendilerine konu olarak seçmişlerdir. Empresyonist çoğu resim, Bourdieu'nün söylemiyle tanımlamak gerekirse burjuvazinin habitus'unu ve ethos'unu kendine konu edinmiştir. Bu sayede, toplumu ve değişen yaşam tarzını yansıtmaya karar verdiklerinde iç dünyalarını da kısmen görünür kılabilmişlerdir. Akımın sınırları Monet'nin *Cathédrales de Rouen* (*Rouen Katedralleri*) serisini aşmış, 19. yüzyıl yaşamını kendi ikonografisi haline dönüştürmüştür.

Burjuvalar, lüksün ve modanın başkenti Paris'te, mallara ve onu çevreleyen eğlence hayatına büyük önem vermekte, böylelikle malın işleve dayalı var oluş amacı ikincil bir değeri temsil etmektedir. Diğer bir deyişle, yeni olan, dış görünüşü temsil ederken kullanım amacından uzaklaşmaktadır.¹⁵⁶ Şeylerin varlığı ile kurgulanan bu yaşam tarzı, kişilerin zaman geçirmek için içine daldıkları yeni bir evrene benzemektedir. Yeniliğin illüzyonu olarak gözlemlenen bu evren, Walter Benjamin tarafından "fantasmagoria" olarak adlandırılmaktadır. Benjamin'in *Pasajlar*'ı¹⁵⁷ 19. yüzyıl Parisi'ni ve fantasmagorialarını inceler. Döneme ait bir terim olan fantasmagoria, 19. yüzyıl söz dağarcığında hem görsel hem de fantezist bağlamda farklı anlamlar barındırır.¹⁵⁸ Benjamin, fantasmagoria terimini burjuva kültürünün geliştirdiği, yücelttiği ve nesnelleştirdiği yeni hayat tarzının, teknolojik ve ekonomik gelişmelerin tasarımları olarak ifade etmektedir.¹⁵⁹ Fantasmagoria tabiri Karl Marx'ın *Das Kapital*'indeki gibi *Pasajlar*'da da meta fetişizmini vurgular.¹⁶⁰ Haussmann'ın

¹⁵⁶ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 24.

¹⁵⁷ Kültür tarihçisi ve düşünür Walter Benjamin (1892-1940) *Pasajlar*'da 19. yüzyıl kültür tarihi ve bu sürecin toplumsal olaylarının 20. yüzyıla etkileri üzerine çalışmıştır. Gençliğinden ölümüne kadar üzerinde çalışmış olduğu kitap Benjamin'in ölümünden sonra notlarının öngördüğü şekilde bir araya getirilerek basılmıştır.

¹⁵⁸ 1841 tarihli P. C. V. Boiste tarafından hazırlanmış, **Dictionnaire universel de la langue française** sözlüğünde fantasmagoria; "optik illüzyonlar aracılığı ile görüntüler ortaya çıkartma sanatı, bu gösteriye verilen ad" olarak açıklanmıştır.

¹⁵⁹ Catherine Nesci, **Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique**, Bibliothèque stendhalienne et romantique, Grenoble, 2007, p. 46.

¹⁶⁰ Walter Benjamin, **The Arcades Project**, Çev. H. Eiland ve K. McLaughlin, Ma.: Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1999, p. 938.

dönüştürdüğü kent, yıkılacak pasajlar, Evrensel Sergiler, *flâneur*'ün sokak tecrübeleri ve kişilerin yeni yaşam alanları ve alışkanlıkları ilerleme fikrini ve yeninin kültleşmesini yansıtan fantasmagoralar sunmaktadır. Sanat da yeninin hizmetindedir. Empresyonist ressamın tablolarına çoğu kez konu olan bu evren, izleyicisine sergiler, operalar, barlar ve daha nice yeni ve keyif verici öge ile renkli bir düş dünyası sunmaktadır. Fantasmagoria, eş zamanlı olarak hem nesnenin estetik değer taşımaya hem de estetiğin nesnelleşmesine işaret etmektedir. Sanatın didaktik amacından uzaklaşarak sanat sanat içindir savına yönelmesi her ne kadar özgür bir sanat sistemine işaret etse de sanat eserinin bir fantasmagoria olarak yansıtılmasının önüne geçemez. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sanat, kültür endüstrisinin bir parçası olmaya mahkum olur ve metalaşmanın önüne geçilemez. Böylelikle Modernizm yaşanan süreçlere bir tepki olarak ortaya çıkar.¹⁶¹

Burjuva kültürünün görme ve görülme üzerine şekillenen yaşam tarzı dışa dönük bir hayatın ifadesidir. Bu durumun en başarılı temsili, Haussmann'ın müdahaleleri ile Orta Çağ'dan kalma bütün izleri silinen Paris kentinin kendisinde gözlemlenmektedir. Caillebotte'un *Rue de Paris, temps de pluie* (Yağmur Vakti, Paris Sokağı), Pissarro'nun *Boulevard des Capucines* (Capucines Bulvarı) ve Jean-François Raffaelli'nin *Place de l'Hotel-de-Ville, Paris* (Belediye Binası, Paris) tabloları, empresyonist sanatçıların Paris ve dışa dönük yaşam kültürünü kendilerine konu olarak seçtikleri örneklerdir. Yenilenen kent dokusu beraberinde yeni sosyalleşme imkanları sunmuştur. Parisliler balolarda, tiyatrolarda, at yarışlarında boy göstermiş, çalgılı kafelerde, birahanelerde, parklarda sosyalleşerek kentin sunduğu hareketli yaşamın parçaları olmuşlardır. Bourdieu'nün sözünü ettiği kültürel sermaye, burjuvazinin kendine yarattığı, empresyonist resimle gelişen yeni kültürel modeli işaret etmektedir. Her ne kadar empresyonist ressamlardan bahsedildiğinde at yarışları konusu Degas ile ilişkilendirilse de Jean-Louis Forain'ın *Course de chevaux* (At Yarışı) tablosu 19. yüzyıl Fransası'nda burjuvaların eğlence anlayışı gözler önüne

¹⁶¹ Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 38.

sermektedir. Renoir'ın *La Loge (Tiyatro Locası)*, Béraud'nun *La sortie de théâtre (Tiyatro Çıkışı)* ya da Degas'nın *Femmes à la terrasse d'un café le soir (Akşam, Bir Kafenin Terasında Kadınlar)* tabloları Parislilerin sosyal yaşam pratiklerini izleyiciye sunmaktadır. Merkezi Paris olan demir yolu ağlarının genişlemesi kentlilere yeni bir sosyalleşme imkanı sunmuş, böylelikle halk kent merkezinden uzaklaşarak deniz kıyısına, kırsal alanlara geziler düzenlemiştir. Bu yeni sosyalleşme alanları empresyonist sanatçıların da dikkatini çekmiş, konu hakkında Boudin, *Plage aux environs de Trouville (Trouville Yakınlarında Plaj)*, Caillebotte, *Le bassin d'Argenteuil (Argenteuil Limanı)*, Renoir, *Chemin montant dans les hautes herbes (Yüksek Otların Arasındaki Yol)* gibi eserler üretmiştir. 19. yüzyıl Fransası kent dokusunun değişmesi ve yeni sosyalleşme imkanlarına ek olarak beraberinde başka dönüşümler de getirmiştir; şeyler ve kişiler görünür bir hale gelirken süreç, kadının da daha görünür olduğu bir döneme işaret etmektedir. Cassatt'nın *Sur le balcon durant le carnaval (Karnaval süresince Balkon)* ve *Lydia dans une loge, portant un collier de perles (Loca'da İnci Kolyeli Lydia)* ile Morisot'nun *Femme et enfant au balcon (Balkonda Kadın ve Çocuk)* ve *Jour d'été, le lac du Bois de Boulogne (Yaz Günü, Boulogne Korusu Gölü)* tablolarında gözlemlendiği üzere kadın konusu, empresyonist ressam Morisot ve Cassatt'nın tablolarında sıklıkla ele alınmıştır. Bu noktada üzerinde durulan konu; birinci bölümde anlatılan toplumsal değişimlerin, gezintilerin, kafe görünümünün, at yarışlarının, bale ve operaların, yeni bulvarların, sokaklarda gezinen ve çalışan kadınların, kaybolmaya yüz tutan geleneksel -dinsel- ikonografinin yerine, adeta yeni bir ikonografi inşa etmesidir. Bu bağlamda, akımı kavramak açısından yüzyılın değişen çehresine hakim olmak daha nesnel bir düşünce sistemi sunmaktadır. Empresyonizm kişinin duyularının ötesini aktarma yeteneğine sahip olmamasına karşın 20. yüzyılın getireceği dönüşümün habercisi olmuştur.

Bu bağlamda gözlemlenen bir başka durum da 1870-1880 yılları arasında sanat ve ekonomi arasında yeni bir ilişkinin oluşmaya başlamasıdır. Devlet ve akademi ile ilişkilendirilen Couture, Ingres ve Flandrin gibi 19. yüzyıl sanatçılarının neredeyse bürokratik olarak tanımlayabileceğimiz bir modeli temsil ettiği, buna karşılık Caillebotte, Monet ve Van Gogh gibi bağımsız olarak adlandırılacak diğer sanatçıların koleksiyoner, tacir ve eleştirmen üçgeninde karşılıklı etkileşimden

beslenen bir kariyer planının parçası oldukları söylenebilir. Bu bağlamda 19. yüzyıl sanat piyasası incelendiğinde iki tip sanatçının gözlemlendiğini söylemek mümkündür. Bir tarafta üretimleri bürokrasinin koruması ve baskısı altında olan, öznel değerlerle yönlendirilen sanatçılar bulunmaktadır. Akademik normlara bağlı kalan bu tip sanatçılar devlet memuru benzeri bir çalışma disiplini benimsemişlerdir. Eserler sanatçının diplomaları, onur ödülleri ve madalyalarına göre değerli ya da değersiz olarak nitelendirilmektedir. En önemli ölçütün alınan eğitim olduğu resmi kariyer planlamasında devlet, bir nevi hami görevi üstlenerek sanatçının ekonomik olarak destekçisi olmaktadır. Diğer tarafta ise kariyerini bağımsız bir şekilde inşa etme çabasında, kendi meslek tanımını sanat pazarı ve koleksiyonerlere kabul ettirmiş sanatçılar bulunmaktadır. “Sanat sanat içindir” mottosunu benimsemiş bu sanatçılar için yenilik ve öncül olma arzusu taklide dayalı estetik anlayışın önüne geçmektedir. Akademik baskıcı politikalarından uzaklaşarak bağımsız bir kariyer inşası tasarlayan sanatçı bu kez sanat piyasasının, yani tüccar ve eleştirmenlerin belirlediği sınırlara tabi olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar arzu ettikleri eseri üretmede önlerinde engel oluşturabilecek bir meslek tanımının parçası olmayı reddetmelerine karşın yeni sanat piyasasının baskısından etkileneceklerdir.

Sanatçının zanaatkar, akademisyen ve yaratıcı gibi farklı kimliklerini daha 16. yüzyılda, Leonardo’nun yaptığı tanımlarda bulmak mümkündür.¹⁶² Zanaatkar ve akademisyen olarak sanatçı kimliği bir mesleğe işaret ederken yaratıcı olarak ele alındığında sanatçı kimliği, sanatın meslekleşmesini temsil eden ve kurumsal düzen ile savaşıyor bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Akademik sistem karşıtı sanatçı kendi haklarını korumak için yeni bir sisteme ihtiyaç duymuş, sanat taciri ve eleştirmen sistemi olan bu yeni örnek de ilerleyen dönemlerde sanatçının hem üretimine, hem de kazancına yön vererek farklı bir bağlamda özgürlüğünün önünde engel teşkil etmiştir. Sanat taciri ve eleştirmen sistemi, sanatçının tanınması ve

¹⁶² Leonardo sanatçının, kimliğinde mekanik bir mecerisi olan zanaatçı ya da bilim insanınıninkine benzer bir zihinle çalışan kişi bağlamında ikili bir yönü olduğunu belirtir. Bkz. Vernon Hyde-Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 29.

eserlerinin satışı konusunda ona destek olmuş, önce akademik sistemle eş zamanlı olarak varlığını sürdürmüş, daha sonraysa akademik sistemin önüne geçmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak resim sanatı ticarileşmiş ve sanat piyasası dev bir sermayeye dönüşmüştür. Ressam ya da heykeltıraş üretimleriyle birlikte bir proje gibi tanıtılmış, bu tanıtım ses getirecek bir reklam kampanyası ile desteklenmiştir. Vollard, eserlerini sattığı sanatçıların tanıtımını yapmak ve eserlerin piyasa değerlerini yukarı çekmek amacı ile pek çok litografi albümünün yayınlanmasına destek olmuş, buna ek olarak kendisi de Cézanne, Degas ve Renoir monografileri düzenlemiş, bu yolla modern sanatın anlatımında ve yayılmasında rol üstlenmiştir. Diğer yandan, Vollard desteklediği sanatçılara karşı düşmanca tavırları ve alaya alınmaları olumlu değerlendirmekte, hem eleştirmenlerden hem de halktan onay beklemek yerine olumsuz eleştiriler sayesinde galerisinin dikkat çektiği ve kişilerin meraktan galeriyi ziyaret ettiğini belirtmektedir. Bu durumun kendisi için başarılı bir reklam kampanyası olduğunu öne sürmüştür.¹⁶³

Üzerinde durulması gereken bir diğer konu da resmin sanatsal değerinin olup olmadığını kavrayabilecek insan sayısının az olmasıdır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak eleştiri metinleri ya da galericilerin reklam kampanyaları burjuva koleksiyonerleri, vasat bir sanatçının büyük bir usta olduğuna ve eserlerini satın almanın önemli bir yatırım olacağına ikna edebilmiştir.

Bu dönemde eleştiri metinleri, yazarlar tarafından az bilgi birikimiyle, hatalı teknik terimler kullanılarak yazılmaktadır. Eleştirmenlerin teknikten bahsederken yaptıkları hataların nedeni ressamın, gravür sanatçısının ve heykeltıraşın kullandığı malzemenin taşıdığı anlamı kavramada ya da üslup özelliklerini izleyiciye aktarma konusunda yaşadıkları sıkıntılardır. Bahsi geçen sorunların temelinde ise güzel sanatlar hakkındaki bilgilerinin zayıf olması yatmaktadır. Bu noktada eleştiri metinlerinin

¹⁶³ Albert Boime, *Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXème siècle*, Actes de la recherche en sciences sociales, tome 28, Paris, 1979, pp. 57-75.

çoğunun ressamı yerine edebiyatçılar tarafından kaleme alınmış olduğunun altını çizmek faydalı olacaktır. Fakat Delacroix'ı, Fromentin'i, Jacques-Emile Blanche'ı, Maurice Denis'yi ve Tristan Klingsor'u da ekleyebileceğimiz kalemi kuvvetli sanatçılar olduğunu da unutmamak gerekmektedir.

Bağımsız bir edebi tür olan sanat eleştirisi, çağdaş sanatı incelemeyi ve değerini belirlemeyi amaçlamaktadır. Bourdieu'ye göre, "Akademi'den kopan yazarlar ve kentsoylu kitlenin gerçekleştirmek zorunda oldukları dönüşümü, yazarların yardımı olmaksızın"¹⁶⁴ başarmaları mümkün değildir. "Yorum profesyonelleri olarak ellerinde bulundurdıkları özgül yetilerinden güç alan (...) bu ressamı, öncü ressamın gerçekleştirdiği etik ve estetik dönüşüm çalışmasına katılma ve "sanat için sanat" kuramıyla birlikte sembolik iyeliklerin yeni düzeninin gereklerini açık biçimde ortaya konmuş ve üstlenilmiş ilkeler durumuna getirerek sembolist devrimi tam anlamıyla gerçekleştirme" eğilimi gösterir.¹⁶⁵

19. yüzyıl Fransası'nda Stendhal'den Huysmans'a birçok yazarın dikkatini çeken sanat eleştirisi, özellikle bir tür haline dönüşerek diğer edebi türlerden ayrılmış, devletin sanat politikaları üzerindeki yetkisini kaybetmeye başlamasının etkisiyle profesyonelleşerek sınırları belirgin yeni bir meslek haline gelmiştir. Mirbeau'ya göre döneminin sanatını inceleyen kişi; "Kavramakla yükümlü olduğu yaratıcı deha gibi gerçek bir form ustası, fikir yaratıcısı olmalıdır."¹⁶⁶ Bu bağlamda izleyicinin yargısını yönlendirme arzusundaki eleştirmene yalnızca gazeteci rolünü yüklemek yetersiz kalmaktadır. Tartışmalı bulunan yeni estetik anlayış, eleştiri metinleri aracılığıyla burjuvaların eserlere yaklaşımını etkilemekte, diğer bir deyişle amatörce yazılmış bu metinler sanat piyasasının işleyişinde aktif rol oynamaktadır. Edebiyat ve plastik sanatlar arasındaki bu etkileşim, sanatçıların eserlerinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış olumlu ya da olumsuz içeriğine karşın eserin reklamını yaptığı düşünülmüştür.

¹⁶⁴ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, YKY, İstanbul, 1993, s. 219.

¹⁶⁵ Pierre Bourdieu, **a.g.e.** s. 219.

¹⁶⁶ Octave Mirbeau, **a.g.e.**, tome 1, p.17.

1863’de Le Salon des refusés, 1867’de Courbet ve Manet’ye ait yenilikçi sergileri takiben empresyonist sanatçıların 1874’ten başlayarak kendi sergilerini düzenlemeleri Salon’un gücünü yitirmesine neden olmakta, böylece devlet, sanat piyasasında tekel olma şansını kaybetmektedir. Empresyonistler döneminde tüccarlar sanat eserlerinin satışında Akademi ile rekabete girecek ölçüde söz sahibi olmuş, görünürlük, reklam, alım-satım, düzenli kazanç ve toplum içerisinde yüksek bir konum için sanatçılar tüccarları alıcılarla aralarında köprü olarak kullanmışlardır. Eserlerin bireysel ya da grup sergileri ile galerilerde sergilenmesi, sanatçıyı halk karşısında görünür kılmış, böylelikle tanınırlığının artmasını sağlamıştır. Sanatçıların belirli bir tüccarla düzenli olarak çalışması, izleyicinin sanatçı ve satıcı arasında bağlantı kurmasına böylelikle ikisinin birbirleri ile özdeşleştirilmesine olanak vermiştir.

Ne var ki, tüccarları yalnızca sanatsal yeniliklerin destekçisi olarak görmemek gerekmektedir. Sanatsal yeniliklerin yüceltilmesine ek olarak tüccarların amacı, müşterilerine arzu ettikleri ürünü temin etmek ve hem kendileri hem de alıcılar için kazançlı bir alış-veriş sağlamaktır. Akademik sistemin kendi normları çerçevesinde başarılı bulduğu sanatçılara gelir sağladığı, Empresyonistler gibi aykırı bulduğu sanatçıların eserlerinin ise Salon sergilerine kabul edildiklerinde dahi dikkat çeken yerlere asılmadığı bilinmektedir.¹⁶⁷ Fakat tüccar ile yapılan kontrat ve sanatçıya verilen avans, akademik sistemin sunamadığı asgari gelir güvencesini sağlamaktadır. Sanatçıların tanınırlığını arttırması açısından etkili olmasına karşın tüccarların oluşturduğu bu yeni sistemde de ödemeler düzenli yapılamamakta; bu da empresyonist sanatçıların çoğunu ekonomik sıkıntılarla uğraşmak durumunda bırakmaktadır. Pissarro’nun Durand-Ruel’e yazmış olduğu mektup sanatçıların yeni sistem içerisinde yaşadığı ekonomik sıkıntıları özetler niteliktedir; “Eğer mümkünse birkaç tane resim satmak zorundayım. Bu noktaya gelmiş olmaktan gerçekten rahatsızım, çünkü büyük ihtimalle resimlerimin fiyatı oldukça düşecek ama seçim şansım bulunmuyor, çok

¹⁶⁷ Edouard Dantan’ın, *Un coin du Salon en 1880 (Salon’dan Bir Köşe, 1880)* tablosu, yüzyıl sonunda Salon’da eserlerin sergileniş şekillerini incelemek açısından ilgi çekicidir. Konuya örnek olarak daha erken tarihli François Biard’ın *Quatre heures au Salon (l’heure de la fermeture), (Salon’da Saat Dört (Kapanış Saati))* tablosu da gösterilebilir (Resim 36).

fazla giderim var ve ödeme yapmam gerekiyor, ne olursa olsun para kazanmalıyım. Değerli Durand-Ruel, bana ne yapmam gerektiğini söylemenizi rica ediyorum.”¹⁶⁸ Sanatçının başka bir tarihte yine Durand-Ruel’e yazdığı mektupta sıkıntılarının devam ettiği gözlemlenmektedir; “Bana bunları satın alıp almayacağınızı söylemenizi rica ediyorum [Pissarro’nun uzmanlık alanı yelpaze üzerine yaptığı resimlerinden bahsediliyor], aksi takdirde başka düzenlemeler yapmalıyım, ilk başta size bunları gösteriyorum.”¹⁶⁹ Tacirin Monet ile de benzer sorunların tartışıldığı yazışmaları bulunmaktadır; “Sizden şüphe ettiğimi düşünmeyin. Hayır, sizin cesaretinizi ve enerjinizi biliyorum [...]. Kısacası bana durumu olduğu gibi açıklayın. Bugün bana para verebileceğinizden emin misiniz? Çok utanarak söylüyorum ama ihtiyacım var. Eğer bu sizin için mümkün değilse eski mesleğime geri dönüp amatörler ile görüşeceğim [...]. Yanıtınızı postacıya verebilirsiniz, sürekli dükkanınıza gelip yanıtınızı sormak canımı sıkıyor.”¹⁷⁰

Sanat tacirleriyle ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir diğer konu, eserlerin Avrupa’dan Amerika’ya hatta Rusya’ya kadar uzanan bir pazarda satılmasını ve Fransız ressamların eserlerinin geniş bir coğrafyaya dağılmasını sağlamış olmalarıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar İngiltere, Almanya ve Amerika’daki sanatseverler Fransız resim sanatı ile ilgilenmekte ve beğenileri de bu yönde olgunlaşmaktadır. Fransız burjuvazisi kendi kültürel sermayesini farklı ülkelere ihraç etmeyi de bilmiştir. Durand-Ruel’in girişimleri ile yabancı koleksiyonerler Fransız tüccarlar ile iletişime geçerek resmi olmayan sanata ilgi göstermiş, emresyonist ressamların tablolarını koleksiyonlarına eklemeye başlamışlardır. Courbet ve Barbizon Ekolü’nün eserleri ile dış piyasadan ilk ilgilenen Alman alıcılar olmasına karşın tüccarların esas ilgisini çeken, geniş alım gücü ile Amerikan sanat piyasasıdır. Durand-Ruel’in öncülüğünde sanat tacirleri yabancı koleksiyonerle iletişime geçerek empresyonist tabloları koleksiyonerlere pazarlamıştır. İlerleyen dönemlerde ise alıcılar kendi istekleri ile tacirlerle iletişime geçmiştir. Özellikle Amerikalı alıcılar Monet tablolarının

¹⁶⁸ Lionello Venturi, **a.g.e.**, tome II, p. 12.

¹⁶⁹ Lionello Venturi, **a.g.e.**, tome II, p. 30.

¹⁷⁰ Lionello Venturi, **a.g.e.** tome I, p. 311.

peşindedir. Pissarro oğlu Lucien’e yazmış olduğu bir mektupta Monet’nin tablolarının Amerikalı alıcılar tarafından çok talep gördüğünü belirtmektedir; “Bu dönem benim için zor geçiyor, Durand-Ruel tablolarım hakkında bana geri dönüş yapmadı. [...] Belli ki şu sıralar satışları iyi gidiyor, ama şimdilik sadece Monet’ler satılıyor. Herhalde yeteri kadar tablo yapmıyor. En korkuncu, hepsinin *Meules au soleil couchant (Gün Batımında Saman Balyaları)* tablolarından istemesi!!! Hep aynı rutin, Amerika için yaptığı tablolar dört, beş, altı bin franktan satılıyor.”¹⁷¹ Empresyonist tabloları koleksiyonuna ekleyen ilk Amerikalı koleksiyonerlerden olan Louisine Havemeyer, Amerikalı ressam Cassatt ile kurduğu yakın ilişki sayesinde Durand-Ruel, Vollard, Duret gibi tacirlerle tanışır ve empresyonist ressamların eserlerini koleksiyonuna ekleyerek Vanderbilt, Rockefeller ve Frick gibi amerikalı koleksiyoner ailelere empresyonist zevki tanıtmış olur. Amerika’da Louisine Havemeyer’in üstlendiği bu rolü Rusya’da Ivan Mozorov ve Sergei Şukin’in üstlendiği söylenebilir. Bu durumun bir sonucu olarak, empresyonist ve post-empresyonist sanatçılar gerek tüccarlar gerek koleksiyonerler sayesinde Avrupa’nın sınırlarının ötesine taşınarak genç sanatçılar için ilham olmuşlardır. Bu bağlamda tüccarların Modernizm’in coğrafyasını genişletmiş oldukları da bir gerçektir.

Tacirler eserlerin maddi değerlerini yükseltmek amacıyla spekülatif ortamlar yaratmış, bu duruma paralel olarak alıcılarla kurdukları birebir iletişim sayesinde alımları hızlandırmıştır. Tacirlerin ortaya koyduğu bu yeni sistemi farklı kılan esas öge, sanatçının yaratım sürecinde -sipariş veren gibi- tacirin de söz sahibi olmasıdır. Sanatçının üretimine müdahale edilmesi durumu tacirin bir pazarlamacı olarak değil de bir girişimci olarak görülmesine neden olmaktadır. Sanatçı eseri ile birlikte pazarlanmakta böylelikle kendisi de talep döngüsünün bir parçası haline gelmektedir. Sanatçının piyasada tanınırlığının artması ve eserlerinin alınıp-satılması onun üretim imkanlarına bağlıdır. Benzer şekilde sanatçıyı nitelendiren, pazarın eserlerine biçtiği değerdir.

¹⁷¹ Camille Pissarro, “Camille Pissarro à son fils Lucien”, 3 avril 1891, **Correspondance de Camille Pissarro**, tome 3, Valhermeil, 1988, p. 55 (mektup 650).

Galerici-eleştirmen ikilisi ile çalışmak sanatçıyı görünür kılmasına ek olarak iyi bir reklam aracı oluşturmuş, bu yolla hem eleştirmenler hem de galericiler eserlerin satışı hakkında söz sahibi olmuştur. Salon'da başarılı sanatçılara sunulan madalyaların yerini övgü dolu makaleler almış, olumsuz eleştiriler sanatçının tanınırlığını arttırmada en az övgüler kadar önemli bir role sahip olmuştur. Genç sanatçıların kariyerinde eleştirmenin rolünün bilincinde olan Durand-Ruel kendi dergisi olan *La Revue internationale de l'art et de la curiosité*'yi 1869'da yayına hazırlamış, böylece tüccar sistemin işleyişinde üretimden alıcıya teslim kadar her alanda rol üstlenmiştir. Derginin 1869'un Temmuz ayında yayınlanmış sayısında Jacques Raffey, Durand-Ruel'in mesleki başarısını övdüğü bir makale kaleme almıştır. Aynı zamanda makale, galeride sergilenen eserlerin sanatseverler tarafından ücret ödenmeden özgürce görülebileceğini belirterek ilgilenen kişileri eserleri görmeye davet etmiştir. Raffey, Durand-Ruel için zevk sahibi ve yetenekli tanımlarını kullanmış ve sergilenen tablolar üzerinde koruyucu bir güce sahip olduğunu, sadece gerçekten ilginç bulduğu eserleri elinde tutmaya özen gösterdiğini belirtmiştir.¹⁷² Tacir, empresyonist akımın temsilcisi rolünü üstlenerek tabloları satın alıp sergilemiş, satış yapıp sahip olduğu gazete üzerinden eserlerin olası eleştirel başarısını garantilemiştir. Aslen bütün bu işleri bir arada yürüten Durand-Ruel, mesenlik, reklamcılık ve ticari arabuluculuk yapmıştır. Tüccarlar, eleştirmenler ve koleksiyonerler sanatçıların tanınırlığını arttırmak için fırsatlar sunmuş, bu yolla akademi ile eş zamanlı olarak varlığını sürdüren tüccar ve eleştirmen temelli bu yeni sistem, sanatçılar için hazırladığı güvenilir sosyal çevreyle de tercih edilir bir hale dönüşmüştür.

Özetle 19. yüzyılda burjuva alıcıların talepleri eleştirmen ve galericilerin desteği ile empresyonist sanatçılar tarafından karşılanmış, bu süre boyunca paralel olarak sanatçıların ihtiyaçlarını gidermede ve artan eser sayısını sergilemede başarılı olamayan Akademi, dönemin gerektirdiği dönüşümü gerçekleştirmedi de yetersiz kalarak kendi çöküşünü hazırlamıştır. Fransız İhtilali sonucu, apolitik vizyonun gerek

¹⁷² Jacques Raffey, "Galerie de M. DURAND-RUEL", *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, tome: 2, no 1, Paris, 15.07.1869, pp.478-486.

sanat gerekse edebiyatta benimsenmesi devlet tarafından desteklenmiştir. Esasen burjuvaların talepleri de tam olarak bahsi geçen apolitik sanat düşüncesi ile örtüşen, evlerinde sergilemek istedikleri küçük ebatlı, konuları zihnen yorucu olmayan sanat eserleridir. Empresyonist sanatçının dönemin getirilerinin bir sonucu olarak akademik kanonların dışında, bir tür kendi zamanının ikonografisi haline getirdiği konuları benimsemesi, sanatsal bağlamda bir kırılmaya işaret etmektedir. Ancak bu eylem, kırılma yaratma kaygısı ile gerçekleşmemiş, dönemin sosyal, ekonomik ve politik getirileri bahsi geçen sanatsal dönüşümün gerçekleşmesi için uygun zemini yaratmıştır. Akademik sergileme ve satıştaki yetersizliğine ek olarak katı kurallarından yeteri kadar ödün vermemesi sonucu sayısı artan sanatçıların yeni sergi mekanlarına, eserlerini pazarlayacak galericilere ve olumlu ya da olumsuz reklamlarını yapacak sanat eleştirmenlerine ihtiyacı olmuştur. Bu durumun doğal bir sonucu olarak süreç kendi kendini olgunlaştırmış, akademinin gücünü yitirmesiyle eş zamanlı olarak eleştirmen ve sanat tacirleri yükselişe geçmişlerdir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, Akademik sistemin yarattığı baskı biterken galerici ve sanat eleştirmenlerinin yarattığı, sanatçıyı ve üretimini doğrudan yönlendiren yeni bir otorite oluşmuştur.

19. yüzyıl Fransası'nda sanatçı kariyer gelişimini mercek altına almayı amaçlayan bu çalışma sanatçının içinde yaşadığı yüzyılla olan etkileşimi üzerinde durmakta ve toplumun sosyal, ekonomik ve politik dönüşümünün sanatçının konu ve üslubu üzerindeki etkilerini ve giderek gücünü yitiren akademik sistemin, eleştirmen ve sanat taciri temelli bir örneğe doğru nasıl evrildiğinin izini sürmektedir. Bu değişimin en temel özelliklerini aşağıdaki şekilde sıralamak yerinde olacaktır:

1. Geleneksel ikonografi yerine, bir tür “değişen yaşantının görsel imgelerinin ikonografisi”, modern bir yaşantı ikonografisi ortaya çıkmış ve benimsenmiştir.

2. Sanat piyasasının belirleyici yeni toplum aktörlerinin¹⁷³ (tacir, eleştirmen) ortaya çıkışıyla modern bir durum oluşmuş; devlete ve desteklerine bağlı olmaksızın işleyen bir ekonomi ortaya çıkmıştır.
3. Burjuvazi bünyesinde Bourdieu'nün sözünü ettiği kültürel üretimin¹⁷⁴ biçimi değişmiş, güzel sanatları -modernist bir deyişle sanatı- kapsayan bu üretim, burjuvazinin habitus'unu yansıtan ve ethos'unun bir parçası olan yeni bir unsur haline gelmiştir.
4. Yine modern bir durum olarak tabloların dolaşıma açıldığı coğrafyalar genişlemiş, tablolar ve sanat akımları “eski kıtanın sınırlarını” aşmıştır.

Sonuçta bu tez çalışması, yukarıdaki maddeleri modernleşen sanat dünyasının en çarpıcı gözlemleri biçiminde ortaya koyarken; Empresyonizm'in sanat tarihsel bir üslup dönüşümünün ötesinde, modern çağa giden toplumsal değişimlerin sahnesi olarak da değerlendirilebileceğini öne sürmektedir.

¹⁷³ Eskiden de benzer aktörler vardı kuşkusuz. Kral IV. Felibe için İtalya'dan resim toplayan Velazquez bunlardan en ünlüsüdür. Ancak o aristokrasinin hizmetinde bir görevliydi.

¹⁷⁴ Pierre Bourdieu, **a.g.e.**, s: 228.

KAYNAKÇA

- Agin, Shane: “Vers un nouveau Salon: Diderot, Falconet, et le débat sur la critique d’art”, **Cahiers d’Histoire Culturelle, Peinture, littérature et critique d’art au XVIIIe siècle**, textes réunis et publiés par Didier Masseau, no 17, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2005, pp. 111-119.
- Agulhon, Maurice: **Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880**, Cambridge University Press, Londra, New York, 1981.
- Albert, Pierre: “Presse, Naissance et développement de la presse écrite”, **Encyclopædia Universalis** (Çevrimiçi) <http://www.universalis.fr/encyclopedie/presse-naissance-et-developpement-de-la-presse-ecrite/>, 12 Mayıs 2014.
- Histoire générale de la presse française**, t. 2 et 3, PUF, Paris, 1972.
- Alphant, Marianne: **Claude Monet**, Hazan, Paris, 1993.
- Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, Librairies-Imprimeries réunies**, Paris, 1911.
- Antmen, Ahu (ed.): Gouma-Peterson, Thalia; Mathews, Patricia (sunuş), **Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve**

Feminist Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Apollinaire, Guillaume: **Oeuvres en prose complètes**, Paris, Gallimard, 1991, tome 2.

Aquilino, Marie Jeannine: “Painted promises: the politics of Public Art in Late Nineteenth-Century France”, **The Art Bulletin**, Vol. 75, no. 4, New York, 1993, pp. 679-712.

Arasse, Daniel: “L’image et son discours: deux descriptions de Diderot”, **A propos de la critique**, (ed). Château, Dominique, L’Harmattan, Paris, 1995, pp. 203-236.

Aronov, Igor: **Kandinsky’s Quest**, Peter Lang Verlag, Berlin, 2006.

Artun, Ali: “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

“Sanatın Özerkliği Üzerine”, **e-skop**, (Çevrimiçi), <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>, 1 Kasım 2016.

Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

- Artun, Deniz: **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Assouline, Pierre: **Grâces lui soient rendues: Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes**, Paris, Plon, 2002.
- Auraix-Jonchiere, Pascale: **Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques**, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- Bajou, Valérie: **Monsieur Ingres**, Adam Biro, Paris, 1999.
- Bash, Sophie: **Le Mirage grec. La Grèce moderne devant l'Opinion française depuis la Création de l'Ecole française d'Athènes jusqu'à la Guerre civile grecque (1846-1946)**, Hatier, Paris, 1995.
- Bauchumont, L. Petit de: **Les Salons des “Mémoires secrets”, 1767-1787**, ENSBA, Paris, 1999.
- Baudelaire, Charles: **Baudelaire critique d'art: curiosités esthétiques, poèmes, oeuvres diverses, lettres**, Club des libraires de France, Paris, 1956.
- Critique d'art, suivi de Critique musicale**, édition Claude Pichois, introduction Claire Brunet, Gallimard, Paris, 1992.

Écrits esthétiques, préface de Jean-Christophe Bailly, 10-18, Paris, 1995.

Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali Berktaş, İletişim, İstanbul, 2011.

Œuvres complètes, coll. La Pléiade, éd. Y.-G. Le Dantec & C. Pichois, Paris, 1961.

Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome 2 Baudelaire, Charles (1821-1867), Michel Lévy Frères, Paris.

Paris Sıkıntısı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Beaujeu-Garnier Jacqueline:

Atlas et géographie de Paris et la region d'Ile de-France, Flammarion, Paris, 1977.

Bellanger, Claude v.d. (ed.):

Histoire générale de la presse française, tome III, PUF, Paris, 1972.

Bellet, Roger (ed.):

L'Aventure dans la Littérature populaire au XIXème siècle, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

Bellier de La Chavignerie vd.:

Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes, Paris, 1882.

- Belliguic, Thierry: “L’œil et le tourbillon: épistémologie et poétique du pathos dans “La promenade Vernet”, **XVIIIe siècle**, no 32, 2000, pp. 485-502.
- Benedetti, Maria Teresa: **Gli impressionisti**, Giunti Editore, Firenze, 1998, p.91.
- Bénédite, Léonce: **Le Musée National du Luxembourg: Catalogue raisonné et illustré des peintures, sculptures, dessins, gravures en médailles et sur pierres fines, et objets d'art divers des écoles contemporaines**, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1898.
- Bénichou, Paul: **Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne**, José Corti, Paris, 1973.
- Le Temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique**, Gallimard, Paris, 1977.
- Les Mages romantiques**, Gallimard, Paris, 1988.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- The Arcades Project**, Çev. H. Eiland ve K. McLaughlin, Cambridge, Ma.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

- | | |
|---------------------------|--|
| Benoit, François: | L'Art français sous la Révolution et l'Empire ,
L. H. May, Paris, 1897. |
| Bergeron, Louis: | La révolution des aiguilles , Éditions de l'Ecole
des hautes études en sciences sociales, Paris,
1996. |
| Berhaut, Marie: | Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des
peintures et pastels , La Bibliothèque des Arts,
Paris, 1994. |
| | Caillebotte: sa vie et son oeuvre , La
Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1978. |
| Berthier, Patrick: | “L'Humour chez Théophile Gautier critique d'art
(1833-1837)”, Bulletin de la Société Théophile
Gautier , vol. 23, 2001, pp.153-163. |
| Bihl-Willette, Luc: | Des tavernes aux bistrots: Une histoire des
cafés , L'Age d'Homme, Lausanne, 1997. |
| Blanc, Charles: | Le Trésor de la curiosité , Paris, Récouard, 1857
(tome I) ve 1858 (tome II). |
| Blanchard, Pascal: | “La représentation de l'indigène dans les affiches
de propagande coloniale: entre concept
républicain, fiction phobique et discours
racialisant”, La Revue Hermès , no 30, 2001. |
| Blunden, Maria & Godfrey: | Journal de l'Impressionnisme , Skira,
Cenevre, 1970. |

La Peinture de l'impressionnisme, Skira, Genevre, 1981.

Blühm, A.; Stolwijk, C.; Loyrette, H.; Thomson R.: **Theo van Gogh marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent**, Éd. De la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.

Bodinier, Bernard v.d: **Genre et éducation: former, se former et être formée au féminin**, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Rouen, 2009.

Bohème, Geneviève: **La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVIIème au XIXème siècle**, Paris, Gallimard/Julliard, collection "Archives", 1971.

Boime, Albert: **Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXème siècle, Actes de la recherche en sciences sociales**, tome 28, Paris, 1979.

The Academy and French Painting in the 19th Century, Yale University Press, Londra, 1971.

“The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France”, **The Art Quarterly**, automne 1977, pp. 1-39.

Bonnet, Alain: “La réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863: Peinture et sculpture”, **Romantisme**, no 93, Arts et institutions, 1996, pp. 27-38.

Devenir peintre au XIXe siècle: Baudry, Bouguereau, Lenepveu, Fage Editions, Lyon, 2007.

Bouillon, Jean-Paul (ed.):

Le Bon combat: de Courbet aux impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art, présentation et préface de G. Picon, Hermann, Paris, 1974.

“La critique d’art dans la seconde moitié du XIXe siècle: nouvel aperçu des problèmes”, **48/14, Conférences du Musée d’Orsay**, no 5, RMN, Paris, 1993, pp.32-43.

La promenade du critique influent: anthologie de la critique d’art en France 1850-1900, Hazan, Paris, 1990.

“Manet 1884: un bilan critique”, **La Critique d’art en France 1850-1900, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1987**, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Etienne, 1989, pp.159-175.

“Mise au point théorique et méthodologique”, **Revue d’histoire littéraire de la France**, Armand Colin, Paris, 1980, no 6, pp.880-899.

“Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle”, **Romantisme**, No. 54, Paris, 1986, pp. 89-113.

Bourdieu, Pierre:

Algérie 60, Minuit, Paris, 1978.

Esquisse d'une Théorie de la Pratique, Points, Paris, 2000.

Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

Raisons Pratiques, Points, Paris, 1996.

Sanatın Kuralları, Çev. Necmettin Kamil Sevil, YKY, İstanbul, 1993.

Bozkurt, Nejat (ed.):

Hegel, Say yayınları, İstanbul, 2011.

Brady, Patrick:

“L'œuvre” de Emile Zola, roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, Librairie Droz, Cenevre, 1968.

Brahimi, Denise:

La peinture au féminin: Berthe Morisot et Mary Cassatt, Jean-Paul Rocher, Paris, 2000.

Brame Philippe; Reff, Theodore:

Degas et son œuvre. A Supplement, Garland, New York, 1984.

Brée, Sandra:

“Urbanisation, immigration et fécondité en région parisienne au 19ème siècle”, **Revue Quetelet/ quetelet Journal**, Vol. 2, no 1, avril 2014, pp. 7-37.

Brodskaya, Nathalia:

L'Impressionnisme, Parkstone International, New York, 2012.

- Monet**, Parkstone International, New York, 2011.
- Le Post-Impressionnisme**, Parkstone International, Paris, 2012.
- Brunetière, Ferdinand: **Nouvelles questions de critique**, Calmann Lévy, Paris, 1890.
- Questions de critique**, Calmann Lévy, Paris, 1897.
- Buisson, Sylvie: **Danse et danseurs en peinture**, Conti, Paris, 1991.
- Bukdahl, Else-Marie: **Diderot critique d'art. I. Théorie et pratique dans les Salons de Diderot**, trad. Jean-Paul Faucher, Rosenkilde & Bagger, Kopenhag, 1980, **II. Diderot, les Salonnières et les esthéticiens de son temps**, trad. Jacques Pilo, Rosenkilde & Bagger, Kopenhag, 1982.
- Cameron, Keith; Kearns, James: **Le champ littéraire: 1860 – 1900**, Editions Rodopi, Amsterdam, 1996.
- Cammagré, Geneviève: “Diderot. De la correspondance aux Salons. Énonciation épistolaire et critique d'art”, **XVIII^e siècle**, no 32, 2000, pp.473-484.
- Caramaschi, Enzo: **Arts visuels et littérature, De Stendhal à l'impressionnisme**, Nizet, Paris, 1985.

- Caron, François: **Les grandes compagnies de chemin de fer en France: 1823-1937**, Librairie Droz, Cenevre, 2005.
- Carré, Anne-Laure v.d.: **Les Expositions Universelles en France au XIXe Siècle**, CNRS Editions, Paris, 2012.
- Cassou, Jean: “L'Atelier de Braque”, *Cat. Mus. Louvre*, Paris, 1961.
- Castex, Pierre-Georges: **Baudelaire critique d’art**, SEDES, Paris, 1969.
- Certeau, Michel De: **Gündelik Hayatın Keşfi- I**, Çev. Lale Arslan Özcan, C.1, Dost Kitabevi, Ankara, 2008.
- Chalier, Catherine: **Le Visage dans la clarté, le secret demeure**, Autrement, Paris, 1994.
- Champsaur, Félicien: **Le Cerveau de Paris: esquisses de la vie littéraire et artistique**, E. Dentu, Paris, 1886.
- Charles, Daniel: “La critique d’art contemporain”, **Encyclopedia Universalis**, CD-Rom 2001.
- Charles, Victoria: **Vincent van Gogh par Vincent van Gogh**, Parkstone International, New York, 2014.
- Chartier, Roger; Martin, Henri-Jean (ed.): **Histoire du livre, tome III, Le temps des éditeurs. Du romantisme à la belle époque**, Promodis, Paris, 1985; rééd., Fayard-Cercle de la Librairie, Paris, 1989.

Chartier, Roger (ed.): **La Correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle**, Fayard, Paris, 1991.

Les Usages de l'imprimé (XVe-XIXe siècle), Fayard, Paris, 1987.

Chastel, André: **Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique**, P.U.F., Paris, 1982.

Château, Dominique (ed.): **A propos de "La Critique"**, L'Harmattan, Paris, 1995.

Chaudonneret, Marie-Claude: **L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833**, Flammarion, Paris 1999.

Adolphe Thiers, critique d'art. Salons de 1822 et 1824, Champion, Paris, 2005.

“Thiers critique d'art”, **Revue des sciences morales et politiques, spécial “Thiers, collectionneur et amateur d'art”**, 1988, pp.93-106.

Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d'art vivant ou marche de l'art, halshs-00176804, 2007, pp. 1-13.

Chaudun, Nicolas: **Hausmann au crible**, Éd. des Syrtes, Paris, 2000.

- Chennevieres-Pointel, Charles Philippe de: **Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts**, Bureaux de l'artiste, Paris, 1883.
- Chevillard, Valbert: **Un peintre romantique, Théodore Chassériau**, Lemerre, Paris, 1893.
- Chevrefils-Desbiolles, Yves: **Les revues d'art à Paris, 1905-1940**, Ent'Revues, Paris, 1993.
- Chevrel, Claudine: **Une Histoire des Grands Magasins**, SABF (Sté des Amis de la Bibliothèque Forney), Bulletin no 193, Paris, 2012.
- Chouillet, Jacques: "La promenade Vernet", in **Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie**, 1987, vol.2, no 1, pp.123-163.
- Christophe, Charle: **Paris fin de siècle. Culture et politique**, Le Seuil, Paris, 1998.
- Claudon, Francis, vd.: **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.
- Clay, Jean: **L'Impressionnisme**, Hachette, Paris, 1971.
- Coblence, Françoise: "Une critique partielle, passionnée, politique: Baudelaire", **A propos de "La critique"**, sous la direction de Dominique Château, L'Harmattan, Paris, 1995, pp.271-288.
- Cogniat, Raymond: **Les Impressionnistes**, Faurot, Cenevre, 1986.

- Compagnon, Antoine: **La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust**, Le Seuil, Paris, 1983.
- Corbin, Alain; Mayeur, Jean Marie: **La barricade**, Publications de la Sorbonne, Paris, 1997.
- Cornu, Geneviève: “L’Evolution des pôles de la communication: L’idée de publicité à travers l’histoire de l’affiche”, **Semiotica Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l’Association Internationale de Sémiotique**, Volume 63, Issue 3-4, Paris, 1987.
- Corval, R. de: **Paris monumental, Artistique et historique, guide complet, librairie française**, E. Maillet, Libraire-Editeur, Paris, 1867.
- Courbet, Gustave: **Ecrits, propos, lettres et témoignages**, Editions Hermann, Paris, 2011.
- Courthion, Pierre: **D’une palette à l’autre: mémoires d’un critique d’art**, La Baconnière, Paris, 2004.
- Manet raconté par lui-même et par ses amis, P. Cailler, Cenevre, 1953.
- Cousinié, Frédéric: **L’impressionnisme: du plein air au territoire**, Publications de l’Université de Rouen et du Havre, Rouen, 2013.

- Couture, Maude: “L’écrivain-journaliste au XIXe siècle: un être duel”, **Québec français**, Numéro 166, été 2012, Québec, pp. 22-24.
- Crespelle, Jean-Paul: **Les Maîtres de la Belle-Époque**, Hachette, Paris, 1966.
- Crow, Thomas: **La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle**, Macula, Paris, 2000.
- Crubelier, Maurice: **Histoire culturelle de la France, XIXème-XXème siècles**, Armand Colin, Paris, 1974.
- La Mémoire des Français: recherches d'histoire culturelle, Kronos, Paris, 1991.
- Daix, Pierre: **Pour une histoire culturelle de l'art moderne: de David à Cézanne**, tome 1, Odile Jacob, Paris, 1998.
- Darmon, Jean-Jacques: **Le Colportage de librairie en France sous le second Empire. Grands colporteurs et culture populaire**, Plon, Paris, 1972.
- Darragon, Éric: **Caillebotte**, Flammarion, Paris, 1994.
- Manet**, Citadelles & Mazenod, Paris, 1991.
- Daumard, Adeline: **Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815**, Flammarion, Paris, 1991.

Daumas, Maurice: **Evolution de la géographie industrielle de Paris et sa proche banlieue au XIXe siècle**, Conservatoire des arts et métiers: Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, 1976.

De Hauke, Georges: **Seurat et son œuvre**, 2 vol., Gründ, Paris, 1961.

Delaborde, Henri: **L'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France**, Plon, Paris, 1891.

Delacoue, Hélène; Leca, Bernard: “Grandeur et décadence du Salon de Paris: une étude du processus de désinstitutionnalisation d’un événement configurateur de champ dans les activités culturelles”, **M@n@gement**, 14(1), 2011, pp. 47-78.

Delacroix, Eugène: **Journal de Eugène Delacroix**, tome 3, Paris, Librairie Plon, 1893, (Çevrimiçi), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480224j/f1.item.r=>, 03 Kasım 2015.

Dictionnaire des beaux-arts, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1996.

Études Esthétiques, Écrits,1, Éditions du Sandre, Paris, 2006.

Journal, Ed: Paul Flat, René Piot, Plon, Paris, 1893, tome 1.

- Lettres d'Eugène Delacroix (1815 à 1863)**, Ed: M. Philippe Burty, 1878.
- Delaveau, Philippe (Dir.): **Ecrire la peinture**, Ed. univ., Paris, 1991.
- Delord, Dominique: "Le Café-concert, "La chanson entre histoire, paroles et musique"", Université d'automne Marseille, 29 octobre 2008, p.2. Yazılı bildiri metni için bkz. (Çevrimiçi), <http://lehall.com/galerie/universitemarseille/wp-content/uploads/2009/01/cafeconcert.pdf>, 30 Ağustos 2016.
- Démier, Francis: **La France du XIXe siècle**, Éditions du Seuil, Paris, 2000.
- Démoris, René: "Diderot et Chardin ou les voies du silence", **Diderot et les beaux-arts**, Aix-en-Provence, 1985.
- Des Granges, Charles-Marc: **Le Romantisme et la critique: la presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830**, Mercure de France, Paris, 1907.
- Dessy, Clément: **Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture**, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015.
- De Wyzewa, Teodor: **Peintres de jadis et d'aujourd'hui**, Perrin, Paris, 1903.

- Diderot, Greuze: **Actes du colloque de Clermont-Ferrand 1984**, Adossa, Clermont-Ferrand, 1985.
- Diderot, Denis: **Œuvres complètes**, édition dite DPV (Dieckmann, Proust, Varloot), Hermann, Paris, tomes XIII (1980, Salons de 1759, 1761 et 1763), XIV (1984, Salon de 1765), XVI (1990, Salons de 1767 et 1769), XVIII (1984, Regrets sur ma vieille robe de chambre).
- Salons**, édition de Michel Delon, collection Folio classique, Gallimard, Paris, 2008.
- Paris Salon Sergileri**, Çev. Kaya Özsezgin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- Diepeveen, Leonard: **The Difficulties of Modernism**, Routledge, New York, 2003.
- Digeon, Claude: **La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)**, P.U.F., Paris, 1959.
- Distel, Anne v.d.: **Impressionism: A Centenary Exhibition**, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.
- Distel, Anne: **Les Collectionneurs des impressionnistes, amateurs et marchands**, La Bibliothèque des arts, Paris, 1989.
- Gustave Caillebotte 1848-1894**, catal. expos., Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.

Seurat, éd. du Chêne, Paris, 1992.

Donnat, Olivier: **Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme**, La Découverte, Paris, 1994.

Dresdner, Albert: "Introduction", **La Genèse de la critique d'art**, ENSBA, Paris, 2005, pp. 25-37.

La Genèse de la critique d'art, ENSBA, Paris, 2005.

Drost, Wolfgang: "Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier", **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, no 55, 2003, pp. 401-421.

Druick, Douglas; Kort Zegers, Peter: **Van Gogh et Gauguin. L'Atelier du Midi**, Gallimard, Paris, 2002.

D'Souza, Aruna, McDonough, Tom (ed.): **The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris**, Manchester University Press, Manchester, 2006.

Du Bos, Jean-Baptiste, Abbé: **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**, ENSBA, Paris, 1993.

Dubreuil-Blondin, Nicole vd.: **La Promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900**, Hazan, Paris, 1990.

“Les métaphores de la critique d’art : le “sale” et le “malade” à l’époque de l’impressionnisme”, **La Critique d’art en France 1850-1900, actes du colloque de Clermont-Ferrand**, 1987, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Etienne, 1989, pp.105-118.

Dufrêne, Thierry:

Kirili et Les Nymphéas, catal. expos., musée de l’Orangerie, Paris, Réunion des musées nationaux-Musée de l’Orangerie, Paris, 2007.

Dumont, Marie-Jeanne:

Le logement social à Paris, 1850-1930. Les habitations à bon marché, Pierre Mardaga, Liège, 1991.

Durand-Ruel, Flavie; Durand-Ruel, Paul-Louis:

Paul Durand-Ruel: Memoir of the First Impressionist Art Dealer (1831-1922), Flammarion, Paris, 2014.

Duret, Théodore:

Peintures impressionnistes, Floury, Paris, 1923.

Duret-Robert, François:

Marchands d’art et faiseurs d’or, Belfond, 1991.

Duroselle Jean-Baptiste:

Les Débuts du catholicisme social en France (1822-1870), Presses Universitaires de France, Paris, 1951.

Evenson, Norma:

Paris, les héritiers d’Haussmann. Cent ans de travaux et d’urbanisme, 1878-1978, P.U.G., Paris-Grenoble, 1983.

- Faure, Alain: **Les Premiers banlieusards: aux origines des banlieues de Paris, 1860-1940**, Creaphis Éditions, Paris, 1991.
- Fénéon, Felix: **Les Impressionnistes en 1886**, Paris, 1886.
- Fohr, Robert: **Daumier sculpteur et peintre**, A. Biro, Paris, 1999.
- Fosca, François: **Corot, 1796-1875**, Librairie Floury, Paris, 1929.
- Fosca, François: **De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels**, Albin Michel, Paris, 1960.
- Fontaine, André: **Les Doctrines de l'art en France**, Paris, 1909.
- Fontaine, André: **Les Collections de l'Académie royale de peinture et sculpture**, Paris, 1910.
- Frangne, Pierre-Henry; Poinot, Jean-Marc: "Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art", **L'Invention de la critique d'art, actes du colloque international de l'Université de Rennes 2**, 1999, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, pp. 9-16.
- Frangne, Pierre-Henry: "Introduction. Critique et généalogie de la critique d'art", **L'Invention de la critique d'art, actes du colloque international de l'Université de Rennes 2**, 1999, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, pp. 17-29.

Frantz, Pierre; Lavezzi, Élisabeth(ed.): **Les Salons de Diderot. Théorie et écriture**, Presses Universitaires Paris Sorbonne, Paris, 2008.

Gache-Patin, Sylvie: **Claude Monet au musée d'Orsay**, Réunion des musées nationaux, Paris, 2004.

Gady, Alexandre: "Contre Haussmann", **Commentaire**, no 75, 1996, pp. 645- 657.

Gaillard, Marc: **Les Expositions Universelles de Paris de 1855 à 1937**, Les Presses Franciliennes, Saint-Germain-en-Laye, 2005.

Gamboni, Dario: "L'image de la critique d'art, essai de typologie", **48/14**, 1993, pp. 44-52.

"Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle", **Romantisme**, année 1991, vol.21, no 71, pp. 9-17.

Gaudibert, Pierre: **Du culturel au sacré**, Casterman, Paris, 1981.

Gauguin, Paul: **Oviri: Ecrits d'un sauvage**, Gallimard, Paris, 1974.

Gautier, Théophile: **L'art et l'artiste, Actes du colloque international**, Montpellier, 1982.

Le critique en liberté, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 1997.

- Paris et les Parisiens**, La Boite à Documents, Paris, 1996.
- Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques**, Charpentier, Paris, 1874.
- Geffroy, Gustave: **Histoire de l'impressionnisme. La vie artistique**, 3^e série, Paris, 1894.
- Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre, Paris, 1922.
- Georgel, Chantal: **1848. La République et l'art vivant**, Fayard, Paris, 1998.
- Germaner, Semra: **18. Yüzyıl Avrupa Resmi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996.
- Geyer, Myriam: **La Vie musicale à Strasbourg sous l'Empire Allemand (1871-1918)**, Ecole des Chartes, Paris, 2000.
- Gilson, Etienne: **Peinture et réalité**, Vrin, Paris, 1972.
- Gimpel, Jean: **Contre l'art et les artistes**, Editions Universitaires, Paris, 1991.
- Gimpel, René: **Journal d'un collectionneur marchand de tableaux**, Hermann, Paris, 2011.

- Girard, Alain: **La Réussite sociale en France. Ses caractères, ses lois, ses effets**, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- Girardin, Émile de: **L'Ecole des journalistes**, Dumont, Auguste Desrez, Paris, 1839.
- Goetschel, Pascale; Loyer, Emmanuelle: **Histoire culturelle et Intellectuelle de la France au XXe siècle**, Armand Colin, coll. "Cursus", Paris, 1995.
- Goetz, Adrien, vd.: **Femmes peintres et salons au temps de Proust: De Madeleine Lemaire à Berthe Morisot**, Hazan, Paris, 2010.
- Goncourt, Edmond&Jules de: **Gavarni, l'homme et l'œuvre**, Plon, Paris, 1873.
- Goncourt, Edmond de: **La Maison d'un artiste**, G. Charpentier, Paris, 1881.
- Gosselin, Théodore: **Histoire anecdotique des Salons de peinture depuis 1673**, Paris, 1881.
- Goudinoux, Véronique: **Ouvrer à plusieurs: Regroupements et collaborations entre artistes**, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2015.
- Gören, Ahmet Kamil: "Bir dönemler Paris'te L'Ecole des Beaux-Arts'ın rakipleri Académie Julian ve Diğer Özel Atölyeler", **Antik Dekor**, Sayı 34, İstanbul, Nisan 1996, s. 85-95.

Grate, Pontus:

Deux Critiques d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1959.

“Littérature et peinture en France 1830-1900”,
Revue d'histoire littéraire de la France, nov.-
déc. 1980.

Green, Nicholas:

The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France, U.K., Manchester University Press, 1990.

Grunfeld, Frederic:

Rodin, Fayard, Paris, 1988.

Guiffrey, Jules-Joseph:

Collection des livrets des anciennes expositions: Salon de 1791, Liepmannssohn, Paris, 1870.

Tableau chronologique des expositions des Beaux-Arts de 1801 à 1873, Paris, 1870.

Guillaud, Maurice&Jacqueline:

Degas. Le modelé et l'espace, Centre culturel du Marais, Paris-New York, 1984.

Haine, W. Scott:

The World of the Paris Café: Sociability Among the French Working Class 1789-1914, John Hopkins University Press, Baltimore, Md., Londra, 1996.

- Halperin, Joan Ungersma: **Félix Fénéon**, Gallimard, Paris, 1991.
- Hamilton, George Heard: **Manet and his Critics**, Yale University Press, New Haven, 1954.
- Hamon, Philippe; Viboud, A.: **Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914**, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.
- Hannavy, John (Dir.): **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**, Routledge, New York, 2008.
- Harding James: **Les Peintres pompiers: la peinture académique en France de 1830 à 1880**, Flammarion, Paris, 1980.
- Harvey, David: **Paris, Modernitenin Başkenti**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Harvey, John: **Siyah Giyen Adamlar**, Çev. Erhun Yücesoy, YKY, İstanbul, 2012.
- Haussmann, Georges Eugène: **Mémoires du Baron Haussmann: Préfecture de la Seine**, tome 2, Victor-Havard, Paris, 1890.
- Havel, Marc: **La Technique du tableau**, Dessain Tolra, Paris, 1974.
- Hegel, Georg Wilhelm F.: **Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler**, Çev. Tayla Altuğ ve Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.

- Heim, Jean-François: **Les Salons de peinture de la Révolution française**, Centre d'art contemporain, Paris, 1989.
- Heinich, Nathalie: **L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie**, La Découverte, Paris, 2002.
- “Académies”, **Encyclopædia Universalis** (Çevrimiçi) <http://www.universalis.fr/encyclopedie/academies/>, 15 Eylül 2016.
- Hemmings, Frederick: **Culture and Society in France, 1789-1848**, Cambridge University Press, Leicester, 1987.
- Hennequin, Émile: **La Critique scientifique**, Perrin, Paris, 1888.
- Hersey, George L.: **Cazibenin Evrimi**, Çev. Rahmi G. Öğdül, Say Yayınları, İstanbul, 2003.
- Hoek, Leo Huib: **Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France**, Rodopi, Amsterdam, 2001.
- Holt, Gilmore (ed.): **The Art of All Nations 1850-1873: the Emerging Role of Exhibitions and Critics**, Princeton, 1981.
- Homer, William Innes: **Seurat and the Science of Painting**, Cambridge University Press, Cambridge, 1964.

- Hoog, Michel: **Musée de l'Orangerie: Les Nymphéas de Claude Monet**, Réunion des musées nationaux, Paris, 2006.
- Hoog, Michel & Emmanuel: **Le Marché de l'art**, P.U.F., Paris, 1991.
- Houriez, Jacques: **Litérales: mythe et littérature: actes du séminaire de la formation doctorale de lettres, humanités, civilisations de l'Université de Besançon**, Presses Univ. Franche-Comté, Paris, 1997.
- Hungerford, Cain ; Meissonier, J. J. E.; Durey, P.: **Ernest Meissonier, Rétrospective, exposition de 1993 au musée des Beaux-Arts de Lyon**, Réunion des musées nationaux, Paris, 1993.
- Hungerford, Cain v.d.: **Ernest Meissonier: Retrospective**, Réunion des musées nationaux Lyon & Paris, Lyon, 1993.
- Huston, Lorne: "Le salon et les expositions d'art réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865)", **Gazette des beaux-arts**, tome 115, Mai-juin 1990, pp. 45-50.
- Hyde-Minor, Vernon: **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.
- İnankur, Zeynep: **19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı, İstanbul, 2001.

- Jablonka, Ivan: “La mode des courses de chevaux” , **Histoire par l'image**, (Çevrimiçi), <http://www.histoire-image.org/etudes/mode-courses-chevaux?language=fr>, 22 Eylül 2015.
- Jeannerod, Aude: “La critique d’art de Joris-Karl Huysmans entre discours journalistique et discours littéraire”, **Interférences littéraires/Littéraire interferences**, nouvelle série, no 6, Postures journalistiques et littéraires, Ed. Laurence van Nuijs, Mayıs 2011, p. 61-78.
- Jensen, Robert: **Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe**, Princeton University Press, New Jersey, 1994.
- Vollard and Cézanne: An Anatomy of a Relationship, Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde**, Metropolitan Museum of Art, New York, 2006.
- Jeune, Simon: **De Graindorge à Barnabooth Les Types américains dans le roman et le théâtre français, 1861-1917**, Didier, Paris, 1963.
- Johnson, James: **Listening in Paris, a Cultural history**, University of California Press, Berkeley, 1995.
- Jones, Philippe: “La Liberté de la Caricature en France au XIXe Siècle”, **Synthèses**, No. 165, Février, 1960.

- Jouin, Henry: **Gigoux Jean, Artistes et gens de lettres de l'époque romantique**, Hachette, Paris, 2013.
- Jourdain, Frantz: **L'Atelier Chantorel; Moeurs d'Artistes**, Forgotten Books, Londra, 1895, reedit. 2013.
- Julien, Corinne: **Histoire de l'humanité**, Volume 6, Éditions UNESCO, Paris, 2008.
- Kalifa, Dominique; Vaillant Alain: "Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle", **Le Temps des médias** 1/2004 (no 2), pp. 197-214.
- Kelder, Diane: **Aspects of "Official" Painting and Philosophic Art 1789-1799**, New York-Londra, 1976.
- Kelley, David: **Le Salon de 1846 de Baudelaire**, Oxford, 1975.
- Kelly, George: **The Human Comedy: Constant, Tocqueville and French Liberalism**, CUP, Cambridge, 1992.
- Kelly, Simon vd.: **Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme**, catal. Expos., Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Paris, 2014.
- Kendall, Richard: **Degas beyond Impressionism**, The National Gallery Publications, Londra, 1996.
- Degas par lui-même: tableaux, dessins, extraits de la correspondance et des carnets de**

notes de Degas, Atlas, Paris, et Atlen, Brüksel, 1987.

Kennel, Sarah:

Charles Marville: Photographer of Paris (Metropolitan Museum, New York: Exhibition Catalogues), Chicago University Press, New York, 2013.

Klumpke, Anna Elizabeth:

Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre, Flammarion, Paris, 1908.

Kocka, Jürgen; Cassis, Youssef:

Les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle, Belin Editions, Paris, 1997.

Kostenevich, Albert:

“Moscow’s Two Great Collectors: Schukin and Morozov”, **Russia!**, Guggenheim, New York, 2005.

Krakovitch, Odile:

Hugo censuré. La Liberté au Théâtre au XIX^eme Siècle, Calmann-Lévy, Paris, 1985.

Lacambre, G., Rohan-Chabot, J. de: **Le Musée du Luxembourg en 1874: Peintures. Grand Palais 31 Mai-18 Novembre 1974**, Ed. des Musées Nationaux, Paris, 1974.

Laclotte, Michel:

Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur, Scala, Paris, 2003.

La Font de Saint Yenne, Étienne:

Œuvre critique, ENSBA, Paris, 2001.

Lacoste-Veyseyre, Claudine:

La critique d'art de Théophile Gautier, Université Paul Valéry, Montpellier, 1985.

- Laforge, Pierre: **Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme**, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2000.
- Lami, Eugène, vd.: **Paris et les Parisiens au XIXe siècle: moeurs, arts et monuments**, Morizot, Paris, 1856.
- Landau, Bernard, vd.: **Les Grands Boulevards: Un parcours d'innovation et de modernité**, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 2000.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije vd.: **Le métier d'artiste. Peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge**, Larousse, Paris, 1999.
- Langle, Henry-Melchior de: **Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIXe siècle: Évolution de la sociabilité citadine**, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.
- Laurent, Jeanne: **Arts et pouvoir en France: histoire d'une démission artistique**, CIEREC, nouvelle édition augmentée, Saint-Etienne, 1983.
- Lécharny, Louis-Marie: **L'Art pompier**, coll. Que sais-je?, P.U.F., Paris, 1998.
- Leclerc, Yvan, vd.: **Impressionnisme et littérature**, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, 2013.

- Leduc-Adine, Jean-Luc: “Des règles d’un genre: la critique d’art”, **Romantisme**, 1991, pp.93-100.
- “La Critique d'art en France 1850-1900”, ouvr. p.p. J.-P. Bouillon et coll., **Romantisme**, 1991, no.71, pp.102-104.
- Lee, Henry: **Historique des courses de chevaux de l'antiquité à ce jour**, Éditions Fasquelle, Paris, 1914.
- Lemaire, Gérard-Georges: **Histoire du salon de peinture**, Klincksieck, Paris, 2004.
- Le Salon de Diderot à Apollinaire. Esquisses en vue d’une histoire du Salon**, H. Veyrier, Paris, 1988.
- Lemoisne, Paul-André: **Degas et son œuvre**, 4 vol., Arts et Métiers graphiques, Paris, 1946-1949.
- Léon, Rosenthal: **Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848**, Macula, Paris, 1987, (Çevrimiçi) http://archive.org/stream/RomantismeAuRealisme/RomantismeRealisme_488pgs51166057_djvu.txt , 06 Ekim 2015.
- Leoni, Margherita: **Stendhal, la peinture à l’œuvre**, Harmattan, Paris, 1996.

Lepdor, Catherine:

Ekphrasis 1890. Fonctions et formes de la description dans le commentaire d'art, lisans tezi, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 1989.

Leroy, Louis:

“L'Exposition des impressionnistes”, **Le Charivari**, 25 Avril, 1874, (Çevrimiçi) http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm., 27 Eylül 2016.

Leroy, Gérauld:

Les Écrivains et l'affaire Dreyfus, P.U.F., Paris, 1983.

Batailles d'écrivain. Littérature et politique, 1870-1914, Armand Colin, Paris, 2003.

La Vie littéraire à la Belle Époque, PUF, Bertrand-Sabiania, Julie, Paris, 1998.

Lethève, Jacques:

La Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle, Hachette, Paris, 1968.

Impressionnistes et symbolistes devant la presse, Armand Colin, Paris, 1959.

Lévêque, Jean-Jacques:

Les années impressionnistes: 1870-1889, ACR Edition, Courbevoie, 1990.

- Lévy, Suzy: "Les cafés montmartrois au XIXème siècle, lieux de communication", **Communication et langages**, no 103, 1995
- Limido, Luisa: **L'art des jardins sous le Second Empire: Jean-Pierre Barillet-Deschamps, 1824-1873**, Champ Vallon, Seyssel, Paris, 2002.
- Livois, René de: **Histoire de la presse française**, Editions Spes, Lausanne, 1965.
- Lojkine, Stéphane: "La Jambe d'Hersé. Écriture de l'image et cristallisation scopique dans les Salons de Diderot", **Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles**, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, pp.75-92.
- L'œil révolté. Les Salons de Diderot**, Jacqueline Chambon/Actes Sud, Paris 2007.
- Lorente, J. Pedro: **Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique**, Editions L'Harmattan, Paris, 2010.
- Loyrette, Henri vd.: **L'art français, Le XIX e siècle**, Flammarion, Paris, 2009.
- Lucan, Jacques (ed.): **Eau et gaz à tous les étages. Paris, 100 ans de logement**, Picard-Pavillon de l'Arsenal, Paris, 1992.

- Lucbert, Françoise: **Entre le voir et le dire: la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906**, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005.
- Luquet, Isabelle: **Émile Zola: un phénomène de librairie: 1864-1880**, Henri-Jean Martin yönetiminde yüksek lisans tezi, Ecole nationale supérieure des bibliothèques, Villeurbanne, Rhône, 1984.
- Maestri, Edmond: **Les grandes questions de l'histoire contemporaine: Histoire, économie, sociétés, civilisations...**, L'Etudiant, Paris, 2007.
- Mainardi, Patricia: **Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867**, Yale University Press, New Haven, 1987.
- The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic**, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Marbot, Bernard; Hébert, Brigitte: **Regards sur la photographie en France au XIXème siècle. 180 chefs-d'œuvre de la Bibliothèque nationale**, Berger-Levrault, Paris, 1980.
- Mares, Antoine: **L'Institut de France. Le parlement des savants**, Gallimard, Paris, 1995.
- Martin-Fugier, Anne: **Comédienne, de Mademoiselle Mars à Sarah Bernhardt**, Le Seuil, Paris, 2001.

La vie d'artiste au XIXe siècle, Hachette, Paris, 2007.

Mattie, Erik:

Dünya Fuarları, Çev. Canan Bilgin, İstanbul Fuar Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007.

Mc Allister, Johnson W.:

French Lithography: the Restoration Salons 1817-1824, Kingston, 1977.

Mc William, Neil:

Dreams of Happiness. Social Art and the French Left, 1830-1850, PUP, Princeton, 1993.

“Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet”, **Romantisme**, 1991, no. 71, pp.19-30.

A Bibliography of Salon Criticism from the Ancient Regime to the Restoration, 1699-1827, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Merlin-Kajman, Hélène:

L'Excentricité académique, Les Belles Lettres, Paris, 2001.

Mérimée, Prosper:

“Salon de 1853”, *Le Moniteur universel*, 07 Mayıs 1853.

- Michaud, Stéphane: **Flora Tristan, George Sand, Pauline Roland. Les femmes et l'invention d'une nouvelle morale, 1830-1840**, Créaphis, Paris, 1994.
- Michon, Jacques; Mollier, Yves: **Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000**, Presses de l'Université Laval, Kanada, 2001.
- Millet, Catherine: **La Critique d'art s'expose**, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995.
- Millon, Jules de: "Bulletin des ventes artistiques", **Revue des beaux-Arts: tribune des artistes**, 1857.
- Milner, Max, Pichois, Claude: **Littérature française**, T. VII, Arthaud, Paris, 1990.
- Romantisme**, 2 vol., Arthaud, Paris, 1979.
- Minck, Paule: **Communarde et Féministe 1839-1901**, Ed. Alain Dalotel, Syros, Paris, 2002.
- Miquel, Pierre: **L'argent**, Bordas, Paris, 1979.
- Mirbeau, Octave: **Combats esthétiques**, Séguier, Paris, 1993.
- Mollier, Jean-Yves: **Usages de l'image au XIXe siècle**, Créaphis, Paris, 1992.
- Monneret, Sophie: **L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international**, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1987.

- Monnier, Gérard: **L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours**, Gallimard, Paris, 1995.
- Monod-Fontaine, Isabelle: **L'Impressionnisme et les tendances de la peinture contemporaine**, École du Louvre: Desclée De Brouwer, Paris, 1973.
- Montégut, Émile: **Mélanges critiques: Victor Hugo, Edgar Quinet, Michelet, Edmond About**, Hachette, Paris, 1887.
- Moore, George: **Modern Paintings**, W Scott, Londra-New York, 1893.
- Morazé, Charles: **La France bourgeoise (XVIII^e-XX^e siècle)**, Paris, 1946.
- Munch, Marc-Mathieu: **La Critique artistique, un genre littéraire**, Univ. de Rouen, Centre d'art, esthétique et littérature, P.U.F., Paris, 1983.
- Nadar, Félix: **Sous l'incendie**, G. Charpentier, Paris, 1882.
- Nerlich, Michael: **Stendhal: image et texte / Text u. Bild, Actes du colloque de 1992**, Tübingen, 1994.
- Nesci, Catherine: **Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique**, Bibliothèque stendhalienne et romantique, Grenoble, 2007.

- Niklaus, Robert: “Présence de Diderot”, **Diderot Studies VI**, Ed. by Otis Fellows, Genève, 1964.
- Nochlin, Linda: “Degas and the Dreyfus Affair: A Portrait of the Artist as an Anti-Semite”, Ed. Norman L. Kleeblatt, **The Dreyfus Affair: Art, Truth, and Justice**, University of California Press, Los Angeles, pp. 96-116.
- Nodier, Charles: **Mélanges de littérature et de critique**, Slatkine, Cenevre, 1973.
- Noël, Denise: “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, **Clio**, no. 19, 2004, pp.85-103.
- Nourrisson, Didier: “Femmes et frissons de plaisir à la Belle Époque”, **Histoire par l'image**, (Çevrimiçi), <http://www.histoire-image.org/etudes/femmes-frissons-plaisir-belle-epoque>, 3 Eylül 2016.
- O’Doherty, Brian: **Beyaz Küpün İçinde**, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Orwicz, Michael R. (ed.): **Art criticism and its institutions in nineteenth-century France**, Manchester University Press, New York, 1994.
- Ory, Pascal: **La Censure en France à l’ère démocratique**, Complexe, Brüksel, 1997.
- Oster, Daniel: **Anthologie des mœurs du XIXe siècle**, Volume 1, Sand/Conti, Paris, 1989.

- Ozouf, Mona: **La Muse démocratique. Henry James ou les pouvoirs du roman**, Calmann-Lévy, Paris, 1998.
- Les Aveux du roman**, Fayard, Paris, 2001.
- Papieau, Isabelle: **La construction des images dans les discours sur la banlieue parisienne**, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Parent-Lardeur Françoise: **Les Cabinets de lecture: la lecture publique à Paris sous la Restauration**, Payot, Paris, 1982.
- Parsons, Christopher; Ward, Martha: **A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire**, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Quarante-huit/Quatorze, Conférences du musée d'Orsay**, no 5 consacré à la critique d'art, R.M.N., Paris, 1993.
- Patry, Sylvie vd.: **Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionisme**, RMN, Paris, 2014.
- Peltre, Christine: "La critique d'art en France au XIXe siècle", **Encyclopedia Universalis**, CD-Rom 2001.
- Perrot, Michelle: **Mouvement social, Travaux de femmes dans la France du XIXe siècle**, Editions ouvrières, Paris, 1978.

- Perruchot, Henri: **La vie de Gauguin**, Librairie Hachette, Paris, 1961.
- Pevsner, Nikolaus: **Academies of Art, Past and Present**, Da Capo Press, New York, 1973.
- Pickering, Robert: “Baudelaire, les Salons: exégèse artistique et transfert poétique”, **Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2001**, Presses Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, pp.215-230.
- Picon, Gaëtan: **1863: Naissance de la peinture moderne**, Gallimard, Paris, 1993.
- Pillement, Georges: **Les Pré-impressionnistes**, Les Clefs du temps, Paris, 1974.
- Pineau, Laure: “Mais qui êtes vous pour oser parler des arts? Le débat sur la légitimité de l’écrivain critique d’art au début du XIXe siècle”, Bildiri, Cellf, Sorbonne, Paris, 29 Mart 2007 (<http://www.litterature20.paris4.sorbonne.fr/communications/communication%20laure%20pin eau.html>)
- Pinon, Pierre: **Atlas du Paris haussmannien. La ville en héritage du second Empire à nos jours**, Parigramme, Paris, 2002.

- Pissarro, Camille: “Camille Pissarro à son fils Lucien”, 3 avril 1891, **Correspondance de Camille Pissarro**, tome 3, Valhermeil, 1988.
- Platzman, Steven: **Cézanne, the self-portraits**, University of California Press, Los Angeles, 2001.
- Pomarède, Vincent: **Etienne Moreau-Nélaton, un collectionneur-peintre ou un peintre-collectionneur**, Association Moreau-Nélaton, Paris, 1988.
- Pontmartin, Armand de: **Souvenirs d'un vieux critique**, 10 vol, Calmann-Lévy, Paris, 1881-1889.
- Pool, Phoebe: **L'Impressionnisme**, Thames & Hudson, Paris, 1992.
- Popper, Frank: **Naissance de l'art cinétique**, Gauthier-Villars, Paris, 1967.
- Poulot, Dominique: **Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle**, La Découverte, Paris, 2005.
- Poulot, Denis: **Le Sublime**, Librairie Internationale, Paris, 1870.
- Raffey, Jacques: “Galerie de M. DURAND-RUEL”, **Revue internationale de l'art et de la curiosité**, Paris, 1869.

Raymond, Moulin:

L'Artiste, l'Institution et le Marché, Flammarion, Paris, 1992.

Le marché de la peinture en France, Editions de Minuit, Paris, 1967.

Réau, Louis:

L'Oeuvre du Baron Haussmann: préfet de la Seine (1853-1870), Presses Universitaires de France, Paris, 1954.

Regnier, Henri de:

Les Cahiers inédits 1887-1936, Pygmalion / Gerard Watelet, Paris, 2002.

Renouvier, Jules:

Histoire de l'art pendant la révolution, Veuve J. Renouard, Paris, 1863.

Réunion des musées nationaux:

De Cézanne à Matisse, Chefs-d'oeuvre de la fondation Barnes, Gallimard, Paris, 1993.

Rewald, John:

Histoire de l'impressionnisme, Hachette Littératures, Pluriel Arts, Paris, 2007.

Histoire de l'impressionnisme, Albin Michel, Paris, 1955.

Histoire de l'Impressionnisme, Macula, Paris 1994.

Georges Seurat, Flammarion, Paris, 1990.

Studies in Impressionism, Harry N. Abrams, New York, 1986.

- Rey, Jean-Dominique: **Berthe Morisot**, Flammarion, Paris, 2010.
- Ritzenthaler, Cécile: **L'Ecole des beaux-arts du XIX^e siècle: les pompiers**, Mayer, Paris, 1987.
- Roche, Daniel: **Le Siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1803**, Mouton, Paris, 1978.
- Roger-Marx, Claude: **Maîtres Du XIX^e Et Du XX^e Siècle**, Pierre Carlier, Cenevre, 1998.
- Roquebert, Anne vd.: **De Cézanne à Picasso**, catal. expos., musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.
- Roth, Ralf; Dinhobl, Gunter: **Across the borders: financing the world's railways in the nineteenth and twentieth centuries**, Ashgate Publishing Group, England, 2008.
- Rouillé, André: **La Photographie en France. Textes et controverses. Une anthologie, 1816-1871**, Macula, Paris, 1989.
- L'Empire de la photographie: photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870**, Le Sycomore, Paris, 1982.
- Ruffie, Paul: **Debat-Ponsan, 1847-1913**, Privat, Paris, 2005.

- Ryout, Denis (éd.): **Les écrivains devant l'impressionnisme**, Macula, Paris, 1989.
- “Voir et prévoir (Notes sur une critique d'avant-garde dans les années 1880) ”, **A propos de “La critique”**, L'Harmattan, Paris, 1995, pp.289-304.
- Sagnes, Guy: **L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue**, Armand Colin, Paris, 1969.
- Scharf, Aaron: **Art and Photography (Reprinted)**, Penguin Books, London, 1986.
- Schefer, Jean-Louis: “Critique d'art”, in **Encyclopedia Universalis**, CD-Rom 2001.
- Schlessler, Thomas: **Le journal de Courbet**, Bibliothèque des arts, Hazan, Paris, 2007.
- Schvalberg, Claude: **La critique d'art à Paris: 1890-1969, chronologie bibliographie avec un rappel des événements concernant la critique d'art à Paris de 1747 à 1889**, La Porte étroite, Paris, 2005.
- Segré, Monique: **L'Art comme institution. L'Ecole des Beaux-Arts, XIXe-XXe siècles**, Editions de Ecole normale supérieure de Cachan, Coll. Sciences Sociales, Cachan, 1993.

- Sérullaz, Maurice vd.: **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Sfeir-Semler: **Die Maler am Pariser Salon 1791-1880**, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992.
- Signac, Paul: **D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme**, H. Floury Libraire- Editeur, Paris, 1911.
- D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme**, H. Floury, Paris, 1911. (Çevrimiçi), <http://bibliothequenumerique.inha.fr/collection/12707-d-eugene-delacroix-au-neo-impressionnisme/>, 31 Ekim 2015.
- Sloane, Joseph Curtis: **Conservatives and Government in French Painting- Between the Past and the Present**, Princeton University Press, Princeton, 1951.
- Snell, Robert: **Théophile Gautier, A Romantic Critic of Visual Art**, Oxford University Press, Oxford, 1982.
- Souriac, René: **Histoire de France 1750-1995**, tome 2, Société, Culture, Presses Universitaire de Mirail, Toulouse, 1996.
- Starobinski, Jean: **Diderot dans l'espace des peintres**, R.M.N., Paris, 1991.
- Stendhal: **Histoire de la peinture en Italie, autour de Michel-Ange**, Seuil, Paris, 1994.

Salons, éd Stéphane Guégan et Martine Reid,
Gallimard, Paris, 2001.

St. John, Bayle:

**Purple Tints of Paris: character and manners
in the New Empire**, Chapman and Hall, Londra,
1854.

Stranahan, Clara Cornelia Harrison: **A History of French Painting**, Scribner, New
York, 1902.

Sutherland Boggs, Jean:

“Danseuses à la barre by Degas”, **The National
Gallery of Canada Bulletin**, II: 1, 1964, pp. 1-
9.

Sutter, Jean:

Les Néo-impressionnistes, Ides et Calendes,
Neuchâtel, 1970.

Szarowski, John:

Atget, The Museum of Modern Art, New
York, 2004.

Tabarant, Adolphe:

La vie artistique au temps de Baudelaire,
Mercure de France, Paris, 1963.

Taine, Hippolyte-Adolphe:

Derniers essais de critique et d'histoire,
Hachette, Paris, 1903.

Essais de critique et d'histoire, L. Hachette,
Paris, 1866.

Nouveaux essais de critique et d'histoire, L.
Hachette, Paris, 1866.

- “De l’idéal dans l’art. Leçons professées à l’Ecole des Beaux-Arts”, **Paris-Guide**, Paris, Germer Baillière 1867-1872.
- Taylor, Francis Henry: **The Taste of Angels**, Littel, Brown, Boston, 1948.
- Texier, Simon (ed.): **Les Parcs et jardins dans l'urbanisme parisien, XIX^e-XX^e siècle**, A.A.V.P., Paris, 2004.
- Texier, Simon; Bonnefoy, Laetitia: **Paris et ses chemins de fer**, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 2003.
- Teyssède, Bernard: **Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV**, Bibliothèque des Arts, Paris, 1965.
- Thiers, Adolphe: **Critique d'art: salons de 1822 et de 1824**, H. Champion, Paris, 2005.
- Thomas-Buchet, Sylvie: **La condition juridique des femmes au travail en France au XIX^e siècle**, Philippe Jobert ve Françoise Fortunet tarafından yönetilmiş, doktora tezi, Université de Bourgogne, Dijon, 2002.
- Tillier, Bertrand: **La Commune de Paris, révolution sans image- Politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914**, Paris, Champ Vallon 2004.

- Tohmé-Jarrouche, Lisette: “L'art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art”, **Bulletin de la Société Théophile Gautier**, 20, 1998, pp.125-141.
- Tourneux, Maurice: **Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870)**, Paris, 1919.
- Trapp, Frank Anderson: “The Universal Exhibition of 1855”, **The Burlington Magazine**, 1965, pp. 26-32.
- Tucker, Marcia: **Féminisme, art, et histoire de l'art**, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1994.
- Tunalı, İsmail: **Grek Estetiği**, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1970.
- Vaillant, Alain, vd.: **Histoire de la littérature française du XIXe siècle**, Nathan Université, Paris, 1998.
- Vaisse, Pierre: “Avant-propos”, **Romantisme** no 71, 1991, pp. 3-7.
- Valance, Georges: **Haussmann le grand**, Flammarion, Paris, 2000.
- Vasari: **La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes**, 12 vol., Berger-Levrault, Paris, 1981-1989.
- Vasseur, Édouard: “Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le “succès” de l'Exposition

universelle de 1867”, **Histoire, économie et société**, 24^e année, no 4, 2005.

Venturi, Lionello; Durand-Ruel, Paul: **Les archives de l'impressionnisme; lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents**, New York, B. Franklin, 1968, <https://catalog.hathitrust.org/Record/008512389>, (Çevrimiçi: 08 Temmuz 2015).

Venturi, Lionello: **Histoire de la critique d’art**, Flammarion, Paris, 1969.

Histoire de la critique d’art, Éd. De la Connaissance, Brüksel, 1938.

Les Archives de l'impressionnisme, Durand-Ruel, Paris-New York, 1939.

Vessilier-Ressi, Michèle: **La condition d'artiste, Regards sur l'art, l'argent et la société**, Maxima, Paris, 1997.

Viala, Alain: **Naissance de l'écrivain**, éd. de Minuit, Paris, 1985.

Vitu, Auguste Charles Joseph: **Le Corsaire-Satan en silhouette: le milieu journalistique de la jeunesse de Baudelaire**, Publications du Centre W.T. Bandy d'études baudelairiennes, no 3, Vanderbilt University, Nashville, 1985.

Vollard, Ambroise:

Bir Tablo Satıcısının Anıları, Çev. Esra Özdoğan, Doğan Kitap, İstanbul, 2016.

Souvenirs d'un marchand de tableaux, Albin Michel, Paris, 2007.

White, Harrison; White, Cynthia:

Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

La Carrière des peintres au XIXe siècle, Flammarion, Paris, 2009.

Wildenstein, Daniel:

A loan exhibition of Renoir March 23-April 29, Wildenstein and Company, New York, 1950.

Monet ou le triomphe de l'impressionnisme, Tachen, Paris, 1999.

Williams, Robert:

Art Theory, Blackwell Publishing, United Kingdom, 2009.

Winock Michel:

Le Siècle des intellectuels, Paris, Le Seuil, 1997, rééd. coll. "Points", 1999.

Wirty, Émeline:

Le pouvoir et les Beaux-Arts sous la Restauration (1815-1830) doktora tezi, Histoire, Université Paris 10-Nanterre, 2002.

Witte, Bernd:

Topographies du souvenir “Le livre des passages” de Walter Benjamin, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007.

- Wolf, Laurent: **Vie et mort du tableau: 1273-1973**, Klincksieck, Paris, 2004.
- Wolff, Albert: “Le calendrier parisien”, **Le Figaro**, 03.04.1876.
- Wolff, Janet: “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, **Theory, Culture and Society** 2, no 3, 2004.
- Wrigley, Richard: **The Origins of french art criticism from the Ancien Régime to the Restoration**, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- Yates, Frances: **The French Academies of the 16th Century**, Kraus Reprint, Nendeln, 1973.
- Les Académies en France au XVI^e siècle**, trad. de l’anglais par T. Chaucheyras, P.U.F., Paris, 1996.
- Yeliseyava, N.V.: **Yakın Çağlar Tarihi**, Çev. Özdemir İnce, Yordam Kitap, İstanbul, 2010.
- Zola Émile: “J’accuse”, **L’Aurore**, 13 Ocak 1898.
- Au Bonheur des dames**, Arvensa, Paris, 1883.
- L’Oeuvre**, Gallimard, Paris, 1983.

“Notes parisiennes, une exposition: les peintres impressionnistes”, **Le Sémaphore de Marseille**, 19.04.1877.

Zuber, Henri:

Guide des sources de l'histoire des transports publics urbains à Paris et en Ile-de-France, XIXe-XXe siècles Publications de la Sorbonne, Paris, 1998.

Zwirn, Jacques:

La Commune de Paris aujourd'hui, Editions de l'Atelier, Paris, 1999.

Želubovskaja, Ėnna Adol'fovna:

La chute du Second Empire et la naissance de la Troisième République en France, Éditions en langues étrangères, 1959, Paris.

Çevrimiçi Yazarsız Metinler:

<http://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-info/i2325.asp>, (Çevrimiçi: 28 Temmuz 2106).

<http://expositions.bnf.fr/universelles/bande/index1.htm>, (Çevrimiçi: 28 Temmuz 2016).

<http://www.durand-ruel.fr/fr/citations>, (Çevrimiçi: 18 Mart 2015).

<http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/sisleya.html> (Çevrimiçi: 30 Ekim 2015).

<http://www.deslettres.fr/lettre-de-pierre-auguste-renoir-a-son-marchand-dart-paul-durand-ruel-je-trouve-quil-faut-faire-la-peinture-la-meilleure-possible-voila-tout/> (Çevrimiçi: 30 Ekim 2015).

ÖZGEÇMİŞ

ELİF İPEK AKKAYA

KİŞİSEL BİLGİLER:

Doğum Yeri: İstanbul

Doğum Tarihi: 10/08/1982

EĞİTİM

Lise:

- Saint Joseph Fransız Lisesi (2002)

Lisans:

- İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü (2006)
- İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (Çift Anadal) (2006)

Yüksek Lisans:

- Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (2007)
- İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü (2010)

Yüksek Lisans Tezleri:

- 19. Yüzyıl Edebi Ressamı Delacroix'nın Çalışmalarında 16. Yüzyıl Yazarları Arioste ve Torquato Tasso'nun Yeri (2007)
- Delacroix'nın Sanatına Kaynaklık Eden Metinler ve Bir Temsil Sorunu (2010)

Doktora:

- İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2010-)

Sertifika Programı:

- Pedagojik Formasyon Sertifika Programı (Fransız Dili ve Edebiyatı) (2011)

İŞ DENEYİMİ

- 2011- İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Araştırma Görevlisi

YABANCI DİL

Fransızca (çok iyi) - İngilizce (iyi) - İtalyanca (orta)

YAYINLAR

- “Le voyage d’une légende: la tentation de Saint Antoine chez Cézanne”,
Synergie Turquie, no 5, Année 2012, Coordonnée par Nedret Öztokat et Arzu
Kunt, Revue de GERFLINT, s. 121-131.

BİLDİRİ

- “Yeniden Yapılandırılan Kent: Paris ve Empresyonistlerin Gözünden Değişen
Kent Doğa Algısı”, Spekülatif Kurgu Konferansı: Doğa ve Kent, İstanbul
Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Mayıs 2014.

DİĞER ETKİNLİKLER

- “Necla Rüzgar”, Outlet 2008-2009 Almanak, İstanbul, Eylül 2009, s. 50. (Katalog Yazısı)
- “Necla Rüzgar”, <http://necla-ruzgar.blogspot.com/2009/02/elif-ipek-akkaya.html>, (Çevrimiçi: 29 Aralık 2010.)
- “Necla Rüzgar”, İstanbul Next Wave, Zeitgenössische Kunst aus İstanbul, Berlin, Akademie der Künste, 2010, s. 154. (Katalog Yazısı)

ARAŞTIRMA-İNCELEME

- Fransız Hükümeti Onur Bursu ile Sorbonne Üniversitesi’nde Yüksek Lisans (2006-2007)
- Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi desteği kapsamında Paris Institut National d’Histoire de l’Art (INHA) Kütüphanesi’nde 3 ay süreli doktora tez çalışması (Mart-Mayıs 2013)