
JAMES H. RUBIN
İzlenimcilik
Nasıl Okunur
Bakma biçimleri
HAYAL PERDESİ

© 2015 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

İZLENİMCİLİK NASIL OKUNUR
Bakma Biçimleri

James H. Rubin

Yayın hakları © Ludion Ghent Yayınevi'ne aittir.

İngilizce Baskı: How to Read Impressionism/ Ways of Looking
ABRAMS

Genel Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Yayın Editörü : Firdevs Candil Erdoğan
Çeviri : F. Tülay Kazancı
Kitap Editörü : Serap Yüzgüller
Türkçe Sayfa Uygulama : Himmet Doğan

Birinci Baskı:
Kasım 2015

Yayıncı Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-84018-6-0

Kitabın her türlü yayın hakkı Fikir ve Sanat Eserleri Yasası
gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntılanamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Kristal Reklam ve Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Gayrettepe Mah. Hamidiye Sk. No:7 Beşiktaş İstanbul
Sertifika No: 23035
Tel: 0212 217 97 77

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.hayalperest.com.tr

Online Satış: www.artkitap.com

Ön Kapak Görseli:
Édouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1881-2, Courtauld Gallery, Londra

Arka Kapak Görselleri:
Üstte soldan sağa:
Mary Cassatt, *Madam Cassatt "Le Figaro" Okurken*, 1878, Özel Koleksiyon
Édouard Manet, *Irma Brunner'in Portresi (Viyanalı)*, yak. 1880, Musée d'Orsay, Paris
Edgar Degas, *Bale Barında Egzersiz Yapan Dansçılar*, 1877. Metropolitan Museum of Art, New York

Altta:
Claude Monet, *Nilüferler*, 1904, Denver Art Museum, Denver.

James H. Rubin

İzlenimcilik Nasıl Okunur

Bakma Biçimleri

Çevirmen:
F. Tülay Kazancı

HAYAL PERESt

Teşekkürler

Bu kitabı yazma beklentisi içinde, Stony Brook Üniversitesi'nde sanat tarihi yüksek lisans öğrencileri ve ileri seviye lisans öğrencileri için bir seminer düzenledim. Seminere yüksek lisans öğrencileri Jasnira Zuniga, Nicholas Parkinson ve Robert Diamond; lisans öğrencileri olaraksa Nicole Zinerco, Erin Teeple, Joanna Scala, Christina Nawabi, Maritza Meija, Mie-Yang Liang, Cristina Cruz ve Gabryelle Allnut katıldılar. Onlar, bu kitabın okuyucu kitlesine benden daha yakın olduklarından, bireysel seçimler, temalar, düzenleme ve seçilen çalışmalara nasıl bakılacağı konusundaki görüşlerinin bana yardımcı olacağını düşündüm. Sonuçta seçimlerden çoğu onlara ait, konular ve yapı ile ilgili sınıftaki tartışmaları ise seçtiğim son biçim için esas aldım. Onların araştırmaları sonucunda ortaya çıkan bilgileri de sıklıkla kullandım. Katkılarından dolayı onlara teşekkür borçluyum.
Ayrıca, Sandrine Canac'a çok değerli yardımlarından dolayı, Peter Ruyffelaer'e ve Ludion'daki çok yetenekli kadrosuna, özellikle de Aline Lapeire ve Sandra Darbé'ye teşekkür ediyorum.
Son olarak, onun cömert ve sınırsız desteği olmadan yazamayacağım bu kitabı, karım Liliane Rubin-Braesch'e ithaf ediyorum.

Kapak resmi
Édouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1881-2, Courtauld Gallery, Londra

Bölüm Başındaki Resimler

s. 8 Claude Monet, *İzlenim, Gündoğumu*, 1873 (s. 33'den ayrıntı)
s. 34 Frédéric Bazille, *Rue de la Condamine'de Sanatçının Atölyesi*, 1870 (s. 45'ten ayrıntı)
s. 60 Édouard Manet, *Argenteuil'deki Bahçelerinde Monet Ailesi*, 1874 (s. 75'ten ayrıntı)
s.86 Armand Guillaumin, *Seine Nehri, Yağmurlu Hava*, 1871 (s. 99'dan ayrıntı)
s.112 Berthe Morisot, *Pembe Elbise*, yak. 1870 (s. 123'ten ayrıntı)
s.138 Gustave Caillebotte, *Europe Köprüsü*, 1876 (s. 159'dan ayrıntı)
s. 164 Edgar Degas, *Vikont Lepic ve Kızları (Concorde Meydanı)*, 1875 (s. 173'ten ayrıntı)
s. 190 Mary Cassatt, *Beş Çayı*, yak. 1880 (s. 207'den ayrıntı)
s. 216 Marie Bracquemond, *Sèvres'de bir Terasta*, yak.1880 (s. 235'ten ayrıntı)
s. 242 Pierre-Auguste Renoir, *Estaque'ta Sarp Kayalıklar*, 1882 (s. 255'ten ayrıntı)
s. 268 Alfred Sisley, *Villeneuve-la-Garenne'deki Köprü*, 1872 (s. 277'den ayrıntı)
s. 294 Paul Cézanne, *Yoldaki Dönemeç, Pontoise*, yak.1881 (s. 317'den ayrıntı)
s. 320 Vincent van Gogh, *Asnières'de Seine Nehri Üzerindeki Köprüler*, 1887 (s. 325'ten ayrıntı)
s. 346 Camille Pissarro, *Alacakaranlıkta Saman Yığınları*, 1879 (s. 363'ten ayrıntı)
s. 372 Claude Monet, *Nilüferler, Yeşil Yansımalar*, yak. 1918-22 (s. 390'dan ayrıntı)

İçindekiler

Bakma Biçimleri	6
Öncüler ve Yenilikçiler	8
Meslektaşlar ve Hamiler	34
Aile ve Arkadaşlar	60
Şehir Hayatı ve Şehir Manzaraları	86
Moda ve Eğlence	112
Endüstri ve Teknoloji	138
Politika ve Toplum	164
İç Mekân ve Natürmort	190
Cinsiyet ve Cinsellik	216
Geziler ve Seyahat	242
Spor ve Açıkhava Faaliyetleri	268
Işık ve Hava	294
Yenilenme ve Canlanma	320
Teknikler ve Diğer Araçlar	346
Geç Dönem Çalışmaları ve Miras	372
Seçilmiş Kaynakça	399
İsim Dizini	403
Fotoğraf Bilgileri	407

Bakma Biçimleri

John Berger'in özgün ve öncü küçük kitabı *Görme Biçimleri* (1972), gerek sanata gerekse sanat aracılığıyla etrafımızdaki dünyaya bakarken taşıdığımız varsayımları ve önyargıları ortaya çıkartmıştır. Fakat bu ustalıklı becerisini sadece bakarak değil, görerek elde etmiştir. Bu ayırım, gerçekliği olduğu gibi kabul eden pasif ve üzerinde düşünülmemiş imgelem ile tarihsel bilgiyle donanmış, merak ve analitik amaçla irdeleyen imgelem arasındadır. Kitabımın *İzlenimcilik Nasıl Okunur: Bakma Biçimleri* başlığı, eğer zaman ayrılırsa, sanata uygulanabilecek çok sayıda farklı yaklaşım önerir. İzlenimcilik (Empresyonizm), çalışmak için oldukça tatminkâr bir akım çünkü çoğunlukla görünür değerleri ile yani, ya İzlenimcilerin dünyasının bir kaydını tuttuğundan ki amaç şüphesiz buydu, ya da sonunda benimsenmesine sebep olan ve bugünkü başarısına ulaştıran biçimsel güzellikleri ile kabul görmüştür. Bu kitabın amacı, başlıktan da anlaşılacağı üzere, örneklerle İzlenimci resimleri nasıl okumamız gerektiğini; anlattıkları hikâyelerle, içerdikleri tarihsel bilgilerle ve görmemizin –ya da bakmamızın– temelinde yatan çoğunlukla bilinçsiz tutumlar ve varsayımlar ile bu resimler aracılığıyla yaratıcılarının, onların çağdaşlarının ve bizim bu resimleri nasıl anladığımızı göstermektir.

İzlenimcilik, konularının modernliğini ifade eden bir teknikle yapılmış, tamamıyla modern yaşamın ve çağdaşı çevresinin temsiline adanmış ilk sanat akımıdır. En ünlü sanatçıları arasında Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas ve Paul Cézanne bulunur. Akademik resmin hem klasizmini ve nostaljisini, hem de resmî okullarda öğretilen geleneksel sanat kurallarını reddeden bu sanatçılar, görünüşte kendiliğinden oluşan bir tarzla, doğrudan gözlemleyerek çalışıyordu. Atölyede yapılan resimler için bazen eskizler kullanılsa da, çoğu İzlenimci resim, özellikle de manzara resimleri açık havada (*en plein-air*), doğanın içinde yapılıyordu. İzlenimci resmin bir diğer özelliği rengin rolüdür. Güneş ışığının etkileri ya da modern yapay aydınlatmayla uyumlu olarak renklerin sadece parlaklığı değil, aynı zamanda resimsel biçimler de renk lekeleri ya da vuruşları ile oluşturuluyordu. İzlenimci resmin bu ayırıcı özelliği, zamanın bir "an"da yakalandığı hissine katkıda bulunurken, aynı zamanda da etrafındaki dünyanın devamlı değişen karakterini ifade eder.

İzlenimciler genellikle monografilerde olduğu gibi ayrı ayrı, ya da yeni çıkan kitaplarda ve düzenlenen sergilerdeki gibi İzlenimci kadınlar, çocuklar, manzaralar, deniz manzaraları, şehir manzaraları, portrecilik, coğrafi merkezler gibi özel temalar kapsamında ele alınıyor. Akımın tarihini bütünüyle aktarma girişiminde bulunan kitaplar bunu ya kronolojik olarak ya da sanatçılar üzerinden yapıyor. Bu yepyeni kitabın çok farklı bir yapısı var. Tek tek ele alınan yapıtlar, farklı konulara, kavramlara göre ve her zaman kronolojik olmayan bir sıralamayla, okuyucuya sadece eleştirel ve analitik

olarak bakmasını sağlayacak olan araçları değil aynı zamanda İzlenimciliği kolektif bir girişim olarak görme duygusunu da verecek şekilde düzenlendi. Birbirlerini iyi tanıyan bu sanatçılar, zaman zaman karmakarışık da olsa, çarpıcı özgün kompozisyonlar aracılığıyla, tematik ve teknik/ biçimsel moderniteye ortak bir bağlılıkla çalışmışlardı. Kitap, resimlerin yakın bir okuması ve çapraz göndermelerin, karşılaştırmaların bir bileşimidir. Karşılaştırmalar, geniş bir görsel kültür içinde, diğer sanatçılarla ve sanatçıların kendi kariyerleri içerisinde bağ kurmak niyetiyle yapıldı. Berger'in kitabı *Görme Biçimleri* de yan yana getirilmiş çoklu resme dayanıyor.

Bazen gerekli bilgileri, bazı okuyucuların tek bir maddeye bakacağı ya da kitabın basılı olduğu sıralamayla okumayacağı varsayımıyla tekrar ettim. Bilerek bazı resimleri, yorumlamalara yeni boyut katmak için beklenmedik kategorilere yerleştirdim. Kategorileri, örneğin İzlenimcilikle hemen ilişkilendirilebilecek olanlarla, endüstriyel manzaralar gibi daha az bilinen yönlerini, akımın çeşitliliğinin ve kapsadıklarının daha iyi duyumsanması için karıştırdım. Kitabın tasarımı, karşılaştırma için kullanılan resimlerin konuyla ilişkisini anlayabilmek için metnin okunmasını gerektirecek merakı uyandırmak üzere yapıldı. Dahası, bazı durumlarda, farklı sonuçları gösterebilmek adına bölümler için belirlenen temaların dışında da değerlendirmelerde bulundum. Şartların karşılaştırma için resim kullanmama uygun olmadığı durumlarda, okuyucuların eksik resmi bulabilmelerini sağlamak için onların nerede olduklarını belirttim. Bundaki amaç, okuyucuları kitabı değişik ve de istedikleri biçimlerde kullanmaları için yüreklendirmektir.

İzlenimciliğin tüm tarihini içeriğinde barındırsa da, alışılmadık bir bakışla okunduğunda kitabın, her ne kadar güzel resimler olsa da, bir dizi hoş resimden oluşmadığı görülecektir. Kitap, birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da, karşılıklı ilişkilerinin onları tutarlı bir grup haline getirdiğini gösterecek ve İzlenimcilerin amaçladıkları gibi modern hayatın kapsamlı bir özeti olacaktır. Umarım bu taktikler sayesinde kitap, yeni başlayanlardan, kitabımı temellendirdiğim ve bu kitap gibi İzlenimcilik çalışmalarının çok şey borçlu olduğu bilim insanlarına kadar her tür okuyucu kitlesi için çekici hâle gelir.

— James H. Rubin, Mittelbergheim, Alsace, 2013





Öncüler ve Yenilikçiler

Eugène Boudin



|Resim a.| Claude Monet, *Tütün Kesili Adam Karikatürü*, yak. 1858. Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown



|Resim b.| Eugène Delacroix, *Étretat'da Kayalık*, yak. 1849. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

İzlenimciliğin Beşiği

Claude Monet bir seferinde Boudin'le ilgili olarak, "Gözlerimi açtı," demişti. La Havre'da sanat malzemeleri satan bir dükkânın sahibi olan Boudin, zamanının büyük kısmını civar sahillerde açık havada resim yaparak geçiriyordu. Monet, dükkâna karikatürlerini (Resim a.) sergileyebilmek umuduyla geldiğinde Boudin'in resimlerini fark etmiş ve çalışmaları hakkında bilgi sahibi olmuştu. Bu keşfi sayesinde Monet, Britanyalı manzara ressamlarının Avrupa kıtasına seyahat edip Normandiya'ya ayak basmalarından beri var olan, köklü açık havada resim yapma (*en plein-air*) geleneğine katılmış oldu. Richard Parkers Bonington ve Fielding kardeşler gibi ressamlar, beraberlerinde suluboya tekniğini de getirdiler. Neredeyse her zaman suluboya için özel beyaz eskiz defteri kâğıdı ve yağlıboyaları için de beyaza boyanmış tuvale *peinture claire* (kelime anlamıyla "parlak resim") kullanıyorlardı. Boudin'in de kullandığı bu yöntem, resimlerindeki parlaklığı kısmen açıklıyor. Buradaki örneğimiz, rengin parlaklığını artıran bir yüzeye sahip olan ahşap üstüne boyanmış. Ayrıca, Boudin'in serbest fırça tekniği, formları fırça darbesiyle ya da lekelerle oluşturması ve ince, nispeten seyreltilmiş boya kullanması ile suluboya tekniğini yağlıboyaya uyguluyor gibi görünmektedir.

Normandiya sahilleri, denizden uzak yerlerde yaşayıp da şehirlerini sarmalayan sıcaktan uzaklaşmak isteyenler için, yaz güneşiyle ve serinletici havasıyla gözde yerlerdi. Seine deltası karşısında Le Havre'dan denize nazır ilk kent olan Trouville'e feribotla ulaşılıyordu. Burası, özellikle yüksek sosyeteye mensup kişiler gelmeye başlayınca moda oldu. Şimdi gazinolarıyla bilinen Deauville, kentin batısında kalır. Doğuda ise, ressamlar tarafından tercih edilen bir başka kent, Le Havre'a Trouville'den daha yakın olan ancak aslında denize nazır olmayan Honfleur bulunur. Ressamlar, en maceracı turistler hariç herkesten önce,

İmparatoriçe Eugénie ve Maiyeti Trouville'de, 1863

Panel üstüne yağlıboya, 34,3 x 57,8 cm. Burrel Koleksiyonu, Glasgow



geniş kumsal sahilleriyle, hoş limanlarıyla ve harika kaya oluşumlarıyla bu çekici sahillere gitmeyi seçmişlerdi.

Cotentin Yarımadası'nda bulunan Cherbourg'un yerlisi olan Jean-François Millet, yerleşik Barbizon Okulu manzara ressamlarından (s. 12) olsa da, burayı sık ziyaret ederdi. Eugène Delacroix, suluboya resmi Bonington'dan ve Fieldingler'den öğrendi. Étretat'daki kayalığın olağanüstü eskizlerini yaptı (Resim b.). Bu kayalıklar, seyahat illüstrasyonlarında çoğaltılan, hâlihazırda turist çeken bir yerdi (bkz. s. 318) ancak burayı dünya çapındaki ününe kavuşturan Monet olmuştu. 1860'lar ve 1870'ler boyunca Édouard Manet, ailesi ile Boulogne-sur-Mer ve Pas-de-Calais'deki Berck'e gelerek, sahillerin, limanın ve denizin birçok resmini yapmıştı. Gerçekten de, Monet bir deniz resmi sergilediğinde isminin Manet'ninkiyle benzerliği karışıklıklara sebep oluyordu.

Tipik sanat tarihsel anlatılarda, Barbizon Okulu'nun üstünde Normandiya'dan daha fazla duruluyordu. Ressam sayısıyla, kariyerlerinin uzunluğuyla, piyasada gördükleri rağbetle Barbizon manzara ressamlarının, İzlenimcilik öncesi tüm diğer ressamları geride bıraktıkları doğrudur. Bununla birlikte, Normandiya sahili ile bağdaştırılan, parlak ve kendiliğinde gelişen bir biçem vardı ki Monet'nin açık havada çağdaş hayatı resmetmek gibi sanat uygulamalarına dair varsayımlar elde ettiği yerdi burası. Bu yüzden Normandiya İzlenimciliğin beşiği ve Boudin de en büyük öncüsü sayılabilir.

Jean-Baptiste Camille Corot



(Resim a) Camille Pissarro, *Marne Kıyısında Kış*, 1866. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Parlaklığın Akıl Hocası

Corot, yüzyılın ortasında Fransa'nın en önde gelen ve en yenilikçi manzara ressamı addediliyordu. İzlenimciler arasında doğrudan ondan ders alanlar Camille Pissarro ve Berthe Morisot olmuştur. Corot, akademik biçemde manzara resimleri yapan Achille Etna Michallon'dan klasik geleneğe uygun eğitim almıştı. Kusursuz olarak kabul edilen İtalyan tarzı manzara resmine bağlılığı, kariyerinin başlarında üç defa İtalya'ya seyahat etmesine neden olmuştu.

Eski tarzda yapılan manzara resmi, Michallon'un öğretmeni Pierre-Henri de Valenciennes'in ürettiği güzel açık hava çalışmaları ve manzara resmi üzerine yazdığı çok okunan kitabı aracılığıyla, doğrudan gözlemin teşvik edilmesi noktasına doğru evrilmişti.

Kuşkusuz ışığa ve atmosfere duyarlı olan Corot, titiz tekniğini ve uyumlu paletini, huzurlu ruh hâlleri yaratmak üzere kullanıyordu. 1830'lara gelindiğinde Fontainebleau Ormanı'nda resim yapmaya başlayarak, adını birkaç manzara ressamının yerleştiği ormanın hemen yanında bulunan ve tarımcılıkla geçinen bir köyden alan Barbizon Okulu'nun öncülerinden olmuştur. Kraliyete ait olan, ava çıkılan doğal bir koruma alanı olarak orman, resmî yetki verilmedikçe yerleşime ve ölü ağaç dalları toplama dışındaki etkinliklere yasak bir bölgeydi. Burası, neredeyse o zamana kadar el değmemiş; kadim ağaçları, yosun tutmuş kayalarla kaplı değişken topoğrafyası ve buz devri buzullarının oluşturduğu birçok gölcük ile geçmişin bir tanığı olduğu kadar huzurlu bir mesire yeriydi de. Gerçekten de, Claude Monet'nin Normandiya'dan Paris'e gittiğinde Salon'da keşfettiği Barbizon Okulu resimleri, onu da, birkaç önemli çalışma yaptığı bu bölgeye çekmişti (s. 14).

Corot'nun uygulamalarının belirli özellikleri, daha sonraki nesiller tarafından benimsenecekti. Öncelikle, Salon adıyla bilinen resmî sanat sergileri için yaptığı, tamamlanmış büyük boyutlu figürlü manzara resimlerinin yanı sıra Corot, teknik açıdan esin sağlayacak çalışmalarını ve eskizlerini göstermekten asla çekinmemişti. İkinci olarak, beyaz zemin kullanarak Britanyalılar'ın parlak *peinture claire* üslubunu sürekli benimseyen ilk önemli Fransız manzara ressamı olmuştu (s. 10). Üçüncü olarak, Corot seyahat etmeyi seviyordu. Mo-

Sèvres'e Giden Yol, 1858-9

Tuval üstüne yağlıboya, 34 x 49 cm. Louvre Müzesi'nden çalındı, Paris



derniteye ve turistik noktalara kendini adayan İzlenimciler'in aksine, rustik köyleri ve uysal arazileri tercih edip de onun kadar kırsal bölgeleri gezen sanatçı azdır.

Yaşının ve çağdaş gelişmelerin de etkisiyle Corot, gittikçe artan bir özgürlük duygusuyla ve duyarlılıkla resim yapmıştır. Özellikle de gümüşi bir atmosfer içinde hemen hemen ıssız yollar ve ormanlar boyamakta ustaydı. Marifetli beyaz dokunuşları, bitkiler üzerinde yumuşak bir ışığın ya da çimenler arasında yetişen zarif yabani çiçeklerin varlığını ima ediyor. Corot'nun alametifarikası olan nostalji hissini kuvvetlendiren küçük boyutlu, yandan ve arkadan kabaca çizilmiş köylüler onu izleyicisine o kadar sevdirmiştir ki çok sayıda taklitlerinin yapılmasına neden olmuştur. Fransızlar Corot'nun yaptığı 500 resimden 1000 tanesinin Birleşik Devletler'de bulunduğunu söyleyerek şaka yaparlardı. Amerikan koleksiyonlarında çok sayıda Corot resmi bulunduğu doğrudur, tabii ki gerçek olanları.

İzlenimciler içinde Corot'ya en borçlu olan ressam Pissarro'dur. *Marne Kıyısında Kış* resminde (Resim a.) yolun ortasında arkadan görülen kırmızı örtülü figür, akıl hocasından bir alıntı, kübik çiftlik evi ve hassas aydınlatma da Corot'ya bir yanıttır. Ancak gökyüzünün zıtlık oluşturan renkleri ile basık ve seyrek boyanmış ön yüzeydeki tarla, Pissarro'nun erken dönem İzlenimci grupta daha radikal bir üslubu olduğunu işaret eder.

Claude Monet



|Resim a.| Claude Monet, *Orman Kıyısında Odun Toplayanlar*, yak.1863.
Boston Museum of Fine Arts, Boston



|Resim b.| Théodore Rousseau, *Küçük Balıkçı*, 1848-9.
Louvre Müzesi, Paris

Fontainebleau Ormanı Yakınlarında

Monet, 1865 sonbaharında Gustave Courbet ve Frédéric Bazille eşliğinde, Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Chailly-en-Bière köyünü ziyaret etti (s. 16 ve s.18). Bu onun, Barbizon'a iki kilometre uzakta bulunan ve birçok Fontainebleau Ormanı ressamının yaşadığı köye en az ikinci gelişiydi. Bu sefer aklında büyük bir proje olmalıydı. Bu erken dönem resmi, birçok açıdan, Monet'nin Paris Salonu'nda manzara resimlerini gördüğü Barbizon Okulu üyelerinin resim üslubuna karşılık geliyor. Çok sayıda olan bu çalışmalar popülerdi ve İzlenimciler'in yuvası olmadan önce Galerie Durand-Ruel gibi özel sanat galerilerinde sergileniyordu. Fransız manzara resmi, klasikleşen İtalyan manzaralarından uzaklaşarak daha natüralist bir yöne gidişi işaret eder. Söz konusu gelişmeler Camille Corot'nun yapıtlarındaki mesleki değişimlerde somutlaşır (s. 12). Bununla birlikte belirtmek gerekir ki, Monet 1865'te, Manet'nin çalışmalarını, özellikle de Reddedilenler Salonu'nda (*Salon des Refusés*) olay yaratan *Kırda Öğle Yemeği*'ni (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863) (s. 23) görmüştü.

Bodmer Meşesi, ismini Karl Bodmer'den almıştır. Bodmer, ağacın resmini 1850 Paris Salonu'nda sergilemişti ve ağaç da bu sayede ünlenmişti. Bu ve Monet'nin boyadığı diğer tuvallerinde dökülmüş olan yapraklar, bölgede varlığını hissettirmeye başlayan sonbaharı gösterir. Arka planında henüz dallarından dökülmemiş kızıl kahverengi ağaç yaprakları olan başka bir erken dönem Monet resmi (Resim a.) tipik bir Barbizon Okulu temasını ele alır. Köylüler, soğuk kışa hazırlık olarak kuru ağaç dalları toplamaktadırlar. Monet'nin Normandiya sahillerinde şahit olduğu modern manzaralardan çok farklı, geleneksel bir yaşam biçimidir bu. Gerçekten de, *Bodmer Meşesi*'nde bile, Monet'nin bölge sakinlerinin hayatlarından çok sonbaharın yaşattığı hazla ilgilendiği görülüyor. Orman manzarası Théodore Rousseau'nunki gibi (Resim b.) Barbizon Okulu resimlerine özgü olsa da, Monet'nin yapıtını ele alışı ve resmin havası farklıdır. Monet'nin fırça vuruşları çok daha geniş ve hızlı, manzara ise daha aydınlıktır. Rousseau, melankoliyi ve belki de geçmişe özlem hissine neden olan ıssızlığı ve tefekkürü yansıtmaya çalışırken Monet'nin resmi, ağaçlar arasından bir yama etkisi yaratarak sızan parlak güneş ışıklarının verdiği zevkle çok daha

Bodmer Meşesi, Fontainebleau Ormanı, 1865

Tuval üstüne yağlıboya, 96,2 x 129,2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



şenlikli görünüyor. Gerçekten de, *Odun Toplayanlar*'da, Monet'nin üç renk şeridini karşıtlık oluşturacak şekilde cesurca bir araya getirmesi ve açık fırça izleri kullanması, *Bodmer Meşesi*'ndeki gibi, ilgiyi resmin yüzeyine yöneltir. Rousseau'nun çalışmasında insan kendini derinliğin içine çekiliyor gibi hissediyor; zaman ise durdurulmuş gibi. Oysa Monet'ninkinde, daha çok, anın deneyimlenmesi hissi vardır.

Monet'nin, kızgın bir ev sahibinin ödenmemiş ev kirası karşılığında el koymasını engellemek için resmin sağ üst köşesini kestiği söyleniyor. Zarar verdikleri arasında bu resmi seçmesi daha az değerli olduğundan değil aksine onu saklamak isteyecek kadar değerli addettiği içindir. Bu resmi, Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'ne rakip olarak yapacağı daha büyük bir resim projesiyle (s. 16) ilişkilendirmiş olması muhtemeldir.

Frédéric Bazille



[Resim a.] Claude Monet, *Kırda Öğle Yemeği* için eskiz, 1865-6. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova

Taşra Gezisine Çıkan Öğrenciler

1863'te Bazille, Claude Monet, Pierre-August Renoir ve Alfred Sisley, Chailly köyünü ziyaret ettiler. Hepsi, Paris'teki nispeten liberal atölyelerden birini işleten akademik ressam Charles Gleyre'in öğrencileriydi. Büyük olasılıkla, Barbizon Okulu ressamlarının çalışmalarını görmüşlerdi ve Fontainebleau Ormanı civarını kendileri deneyimlemek için heveslilerdi. 1865'te yapılan *Chailly Manzarası* Bazille'in üçüncü ziyaretine tarihlenir ve sanatçının manzara resimlerinde kullandığı özgün serbest fırça vuruşlarını nasıl benimsediğini ortaya çıkarır. Figürlü resimlerinde kütlesel formun (s. 62) itibarını sürdürmüştü. Arazinin parlaklığı ve kırkyama benzeri uygulaması Monet'ninkiyle ilişkilendirilebilir ki Monet onunla birlikte Chailly'de resim yapıyordu (s. 14) ve onu da kendisine eşlik etmesi için davet eden yine Monet'ydi. Monet'nin aynı dönem büyük projesi, kendi *Kırda Öğle Yemeği* resmini (Resim a.) yapmaktı ve Bazille de en az iki ya da olasılıkla üç kez, resimdeki ayakta duran uzun erkek figürleri için ona poz verdi. Daha serbest fırça vuruşlarına rağmen, Bazille bakış açısını daha alçaltıp kayalıklarla ağaçları istiflerken, bir yandan da boyayı meyilli yerleştirdiği çalılı, iri kayalı ve fundalı alanlara yığarak ağırlık hissini yaratabilmiştir. Bazille'in cesur fırçasının gücü, muhtemelen Realist ressam Gustave Courbet'nin çalışmalarının etkilerini yansıtıyor. Bazille, güneyde bir kent olan Montpellier'den, varlıklı bir aileden geliyordu. Courbet'nin hamisi ve kendi ailesiyle aynı sosyal çevreden gelen bir bankerin oğlu olan

Chailly Manzarası, 1865

Tuval üstüne yağlıboya, 81 x 100,3 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



Alfred Bruyas'ı tanıyordu. Şüphesiz ki, bu yüzden, *Buluşma (Günaydın Bay Courbet)* adlı resmi görmüştü (s. 62). Gerçek şu ki, Bazille, Courbet'ye saygı duyuyordu ancak ustayla tanışması, Chailly'de Monet'nin *Kırda Öğle Yemeği* resmi için ikisi de poz verene kadar mümkün olmamıştı; Courbet sağ tarafta uzanmış olan figürdür. Daha sonra Courbet, Monet ile Bazille'in Paris'te paylaştığı atölyeyi ziyaret etti. Courbet her ne kadar İzlenimciler'den sayılmasa da ve yapıtları onlarınkiyle kesinlikle hiç sergilenmemişse de, İzlenimciler Realizm'le (Gerçekçilik) ve aynı zamanda Courbet'nin radikal siyasi görüşleri ile de ilişkilendirilmişti.

Gustave Courbet



|Resim a.| Johan Barthold Jongkind, *Honfleur Limanı'na Giriş*, 1864. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Realizm Sahile Vurdu

1860'larda Normandiya sahillerine sık sık giden ressamlardan biri, politika ve sanat otoritelerine meydan okuyarak nam salan radikal savaşçı Courbet'ydi. Courbet, kendini finanse eden kamusal bir sergi düzenleyen ilk sanatçılardan biriydi. Bu sergi, adı "Realism" (Gerçekçilik) olan ve 1855 tarihli *Exposition Universelle*'in (Evrensel Fuar) Paris'teki fuar alanının karşısında bulunan geçici bir pavyonda açıldı. Geleneğe meydan okuyan dikkat çekici bu hareketi de, İzlenimciler'in ilk bağımsız sergileri için bir örnek oluşturdu (s. 32). Courbet, koleksiyoncularından biri olan Choiseul Kontu tarafından Normandiya'ya davet edildi. Kont, ilerici sanat zevki olan biriydi ve Courbet'ye tazılarının portresini sipariş etti. Kamusal siparişlere dayanmadan, her zaman için özel hamiler arayan Courbet, deniz manzarası sevenlere satacağı umuduyla sayısız resmini yapabileceği en uygun yer olarak Normandiya sahillerini keşfetti. Bu resimleri, parlaklıkları ve canlı uygulamaları sayesinde o kadar göze çarpıyordu ki Édouard Manet, Courbet'yi "suyun Raffaello'su" olarak adlandırmıştı.

Bir başka deniz kıyısı ressamı olan, Fransa'yı vatanı yapan Hollandalı Johan Barthold Jongkind ile karşılaştırıldığında (Resim a.), Courbet'nin elini kullanma biçimi, daha radikal bir resimsellikteydi. Tuval üzerine doğrudan boyayla yapılan resimler açısından, Jongkind'in Courbet'den daha bağımlı bir üslubu vardı. Yani Jongkind, formları çoğunlukla dar fırçalarla uygulanan koyu renkli boya çizgileriyle oluşturuyordu ki bu da Rembrandt'ın mürekkeple yaptığı çizimlerden bu yana çok iyi bilinen bir Hollanda geleneğiydi. Burada amaç, Jongkind'in Normandiya sahil resmine hayranlık uyandıran katkısını karalamak değil, daha ziyade Courbet'nin katkısını ondan ayırt etmek. Çünkü Courbet boyasını doğrudan ve fırça haricinde başka aletlerle uyguluyordu. Resimlerinin yüzeyi genellikle pütürlü bir dokunma hissi veriyor, bu da manzaranın maddesel varlığı yanılsamasını ve doğrudan duyumsal deneyim elverişliliğini artırıyorken aynı zamanda da teknik ustalığı da ön plana çıkartıyor. Courbet kumsal, kıyı şeridi, kayalar ve deniz için palet bıçağı, bulutlar için de geniş fırçalar kullanarak efsanevi yeteneğini ortaya koydu. Hatta bazen boyayı sünger ile uyguladı.



|Resim b.| Claude Monet, *Sainte-Adresse Sahili*, 1867. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Claude Monet'nin, Courbet ile nasıl arkadaş oldukları bilinmiyor. Ancak tahminen hem Courbet hem de Eugène Boudin'in resim yaptıkları Trouville gibi sahillerde tanıştılar. Barbizon yakınlarında Fontainebleau Ormanı kıyısındaki bir köy olan Chailly-en Bière'de Courbet ve Monet yeniden bir araya geldiler. Monet, Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'yle (s. 23) rekabet etsin diye başladığı ama tamamlayama-

Normandiya'da Deniz Manzarası, 1865-6

Tuval üstüne yağlıboya, 54 x 64 cm. Walraff-Richartz-Museum, Köln



dığı piknik sahnesinde (s. 16) açık havada yalnızca Courbet'yi (sağa doğru) uzanmış olarak betimlemekle kalmamıştı. Aynı zamanda Choiseul Kontu'nunkileriyle Courbet'nin *Ornans'da Cenaze* (1850-1. Musée d'Orsay, Paris) adlı yapıtında, mezarın yanında duran köpeği hatırlatan yoldaş bir köpek de betimlemişti.

Jongkind'in sakin liman sahnesinin aksine ve Monet'nin Sainte-Adresse sahilinin çeşitli resimleri (Resim b.) ile karşılaştırınca Courbet'nin manzaraları, Romantik yücelik geleneğindeki deniz ve gökyüzünün sınırsızlığını karakterize eder. Courbet'nin yaptığı, dalgaların sahile çarptığı ya da deniz hortumlu diğer deniz manzaraları doğanın gücünü ortaya koyarken Monet'ye göre sahil, balıkçılar ve turistler tarafından paylaşılan, doğanın da onlara mükemmel ahengini sunduğu bir yerdir.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, ***Charles Baudelaire'in Profilden Portresi***, 1862.



|Resim b.| Edouard Manet, ***Yaşlı Müzisyen***, 1862. National Gallery of Art, Washington



|Resim c.| Constantin Guys, *Fahişeler*, 1850'ler. Musée d'Orsay, Paris

Modern Hayatın Ressamı

Manet'nin *Tuileries Bahçeleri'nde Müzik* adlı resmi, şair ve sanat eleştirmeni arkadaşı Charles Baudelaire'in (Resim a.) *Modern Hayatın Ressamı* (1859'da yazılmaya başlandı, 1863'te yayımlandı) başlıklı ünlü denemesinde tanımladığı gibi modern hayatı resmeden ilk önemli yapıttır. Baudelaire ve Manet, muhtemelen Frédéric Bazille'in kuzeni olan yüzbaşının karısı Madame Lejosne'un Salon'unda tanıştılar. Resmin ön yüzeyinde Madame Lejosne, bir arkadaşıyla ve çocuklarıyla oturmakta. Bazille ise uzun boyu ve melon şapkasıyla fark ediliyor. Genç ressam, Paris ve parklarında yaptıkları gezintilerin eskizlerini çalıştıkça, Baudelaire ve Manet daimi yoldaş oldular. Şık ve kültürlü elit tabakanın sıkça bir araya geldiği Tuileries Sarayı bahçelerinde (Saray, 1871 Paris Komünü sırasında tahrip edildi), haftada iki kez konserler düzenlenirdi. Betimlediği diğer bireyler arasında "sanat, sanat içindir" görüşünü savunan yazar Théophile Gautier de vardı. Gautier, resimde, merkezin solunda kalan ağacın önünde duran, profilden görünen Baudelaire ile birlikte, üç kişiden biri olarak betimlenmiştir.

Bu resim, Manet'nin daha önceki çağdaş figür betimlemelerinden köklü bir yön değişimidir. Söz konusu figürler bohem dünyaya ait sokak göstericilerinden, çingenelerden oluşuyordu ve aslında Manet'nin sosyal hayatının parçası olanlar arasında bir resim konusu olmaya daha uygunlardı. Manet'nin, ikinci durumu örnekleyen *Yaşlı Müzisyen* (Resim b.) resmi, bu önemli değişimi vurgulamak istercesine, Galerie Martinet kooperatifinde tek kişilik bir sergi düzenleyen Manet'nin aynı sergisinde görülebiliyordu. Manet'nin yeni yönelimi şüphesiz, denemesinde Antik Yunan sanatının bile kendi zamanını yansıttığını ve modanın bir parçasını oluşturduğu idealin, kendi istisnai çağının *ethos*'unu açığa çıkarttığını savunan Baudelaire tarafından desteklenmişti. Baudelaire, kalabalıklar arasında anonim bir şekilde gezinen, bir dedektifin emin bakışıyla insanlara not veren, genellikle *dandy benzeri* sefa adamı olan *flâneur*'ün görsel deneyimini göklere çıkartmıştır. Bu, Baudelaire'in modern diye tanımladığı şehir hayatının esas karakteriydi. İçeriğini de, vali Georges-Eugène Haussmann'ın yönettiği (Haussmannisation diye anılan, bkz. s. 92) İkinci Fransa İmparatorluğu döneminin devasa kentsel yenilenme projelerinden dolayı Paris'in sürekli değişen –kısa ömürlü ve geçici– karakteri oluşturuyordu. Aynı zamanda da, ekonomik sıkıntıda olan zirai kırsal bölgelerden göçmenler akın akın sanayileşmekte olan başkente geliyordu.

Tuileries Bahçeleri'nde Müzik

Tuval üstüne yağlıboya, 76,2 x 118,1 cm. National Gallery, Londra



Baudelaire, daha ziyade çizer Constantin Guys'a (Resim c.) odaklanan denemesini yazdığında, Manet çok az tanınıyordu. Baudelaire'e göre, bu basın çizerinin hızlı eskiz benzeri üslubu modern toplumun hızına uygun olduğu gibi, üslubundaki "araçların azaltılması" ilkesini modern verimlilikle kıyaslıyordu. Baudelaire, sanatçının körü körüne kopyalamak yerine duyguyu vermeye çalışmasının hayal gücüne yer bıraktığını da anlamıştır. Resimsel etkiler, gerçekten de, tıpkı makyajın bir kadını daha çekici hâle getirmesi gibi, sıradan olanın temsilini estetik hâle getirebiliyordu. Manet'nin gevşek ve hızlı fırça çalışması, biraz, Guys'ın suluboya üslubunun yağlıboyaya uyarlanması gibidir. Sadece konu açısından değil, ön-İzlenimci üslubuyla da Manet'nin resmi, Baudelaire tarafından onca değer verilen modernitenin ideallerini somutlaştırıyordu.

Édouard Manet

Kışkırtma mı yoksa Kehanet mi?

Genç İzlenimcilere ilham olan büyük skandal, 1863'te Manet'nin piknik manzarası *Kırda Öğle Yemeği*'nin Reddedilenler Salonu (*Salon des Refusés*) denilen salonda sergilenmesiyle gerçekleşti. Resmî jüri tarafından o kadar çok yapıt reddedilmişti ki sanatçıların protestoları, reddedilmiş damgası yemesine rağmen yapıtlarını sergilemek isteyenler için yönetimin düzenli galerilerine ek bir bina açmasına neden oldu. Bu hareket, liberal görünmek için yapılmışsa da, çoğu, izleyicinin asıl değerlendirmeyi onaylamasını umuyordu. Ancak, genç sanatçılar arasındaki geleceğin İzlenimcileri, Manet'nin cüretinden esinlendiler.

Başlangıçta adı sadece *Yıkanma* (*Le Bain*) olan yapıtta Seine Nehri kıyısında yapıttan dışarı bakan çıplak bir kadın, ona eşlik eden giyinik iki adam ve yine giyinik olan, ayakları suda ikinci bir kadın betimlenmişti. Bu türden yıkanma sahneleri yaygındı çünkü Paris'teki ve Paris'in büyüyen banliyölerindeki halk, hem zevk için hem de sağlıklı olduğuna inanıldığı için, kır havası alıp spor yapabileceği yer arayışındaydı. Manet'nin sahnesi, en sevdiği profesyonel model ile yani boğa güreşçisi kostümü içerisinde betimlediği ve *Kırda Öğle Yemeği*'nin yanında asılı bulunan resimde (1862. Metropolitan Museum of Fine Art, New York) Mlle V olarak tanımlanmış Victorine Meurent ile öğrenci olan iki farklı figürün portresini birleştirir. O iki figürün biri Manet'nin kardeşi Eugène diğeri ise kayınbiraderiydi. Bazı eleştirmenler, resmin kaba bir şaka olduğunu düşündüler; bazılarıysa kadının soyunmuşluktan öte sarsıcı çıplaklığından memnun olmadılar.



|Resim a.| Marcantonio Raimondo, ***Raffaello'nun kayıp bir eskizinin ardından, Paris'in Yargısı,*** **yak. 1517-20.**



|Resim b.| Tiziano, ***Pastoral Konser,*** **yak. 1509. Louvre Müzesi, Paris**

Manet'nin kışkırtıcı olduğuna şüphe yok ancak bir amacı vardı. Uzmanlardan çok azı, sanatçının, Marcantonio Raimondi'nin Raffaello'nun nehir tanrılarını betimlediği bir resimden yola çıkarak yaptığı gravürdeki (Resim a.) bir detayı güncelleştirdiğini kabul etmiş ve Manet'nin grubunun bunların modern versiyonu olduğunu ileri sürmüştü. Esinini, Louvre'da sergilenmekte olan Venedikli ressam Giorgione'nin çok bilinen ancak artık genç Tiziano'ya atfedilen *Pastoral Konser* (Concert champêtre) (Resim b.) adlı yapıtından almış olduğu daha açıktı. Manet'nin amacı, Baudelaire'le aynı şekilde (s. 20), klasikleri güne uyarlamak ve insanın doğayla ilişkisinde geleneksel sanatsal temanın mitlere özgü versiyonları yerine çağdaş gerçekliğe odaklanmak gibi görünüyor.

Resmin en sarsıcı iki unsurundan ilki; Manet'nin anlayışının merkezinde olan ve erkek kardeşinin de izleyiciyi eliyle yönlendirdiği modelin meydan okuyan bakışıdır. Doğal çevreden esinlenen sanatın, alegorik kurgusunu koruyan ve esin perisine benzeyen kadınların başka yönlere baktığı Giorgione'nin yapıtındakinin aksine, Victorine'in bakışı, bir

Kırda Öğle Yemeği, 1863

Tuval üstüne yağlıboya, 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris



kaçış ya da bir ülkü olarak sahneyi izleyicinin dünyasıyla birleştirerek sanat kurgusunu yıkmıştır. İkincisi; Manet'nin kasıtlı olarak bazen kalın ve hareketli bazen de ince ve pürüzsüz fırça sürüşleri, Victorine'in çirkin ayağı, sol alt köşedeki kurbağa (fahişeliği ima eder) gibi başka beklenmedik dokunuşlarıdır, bu onun zekâsına ve ustalığına dikkati çeker. Victorine'in yanında meyvelerden oluşan natürmort, Victorine'in elbisesi ve hasır şapkası Manet'nin ustalığını gösterirken, o, sanatta her şeyin sanatçı tarafından düzenlendiği, hepsinin sanatçının hayal gücünün ve özel yeteneğinin bir sonucu olduğu düşüncesinde ısrarcı olmuştur.

Claude Monet



|Resim a.| Claude Monet, *Le Havre Limanı*, 1874.
Philadelphia Museum of Art Philadelphia



|Resim b.| Claude Monet, *Bahçede Bir kadın*, 1867.
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Le Havre'da Hayat ve Dinlenceler

Olgunluğunun erken dönemlerinden bir başyapıt ve görece büyük bir tuval resmi olan *Sainte-Adresse'de Bir Teras*, erken dönem İzlenimciliği'ni, bir bütün olarak tanımlayan birçok üslup öğesini ve konuyu birleştirir. Monet, babası ve halası Marie-Jeanne Lecadre'ı, Le Havre'ın kuzeyinde en yakın banliyö olan Sainte-Adresse'in kayalıklarında, halasına ait villanın üst kat penceresinden resimlemiştir. Su kenarındaki çitin yanında Monet'nin kuzeni ve büyüklerin refakatinde, kimliği bilinmeyen talibi durmaktadır. Monet'nin mesafesi bu nedenle sanatsal olduğu kadar taktik bir tercih de olabilir. Durduğu yerin bakış açısından Monet, bu manzaraya göz gezdirebiliyor ve *Larousse Ansiklopedisi*'nin de yazdığı gibi, o dönemde Fransa'nın en önemli limanı olan Le Havre'ın endüstriyel limanına giren çeşitli gemileri izleyebiliyordu. Paris'te doğmasına rağmen, babasının kayınbiraderiyle birlikte yürüttüğü ithalat işi nedeniyle ailece Le Havre'a taşınmışlardı. Resmin de ima ettiği bir olgu olarak, ailenin refahının kaynağı Le Havre gemiciliğiydi.

Monet'nin moderniteye bağlılığı, Le Havre Limanı'nı betimleyen, içlerinde ünlü *İzlenim, Gündoğumu*'nun (s. 33) da bulunduğu on resminde de tanık olunan endüstriyel varlıklar içermekteydi. Monet gibi, herhangi bir Le Havre yerlisi Compagnie Générale Transatlantique'e ait kırmızı siyah renkli transatlantik ve sıradan balıkçı tekneleri ile bol sayıda keyif tekneleriniń oluşturduğu birbirinden farklı gemi trafiğini ayırt edebiliyordu. Ancak keyif tekneleri daha çok, resimdeki figürlerin kıyafetlerinin, terasta dalgalanan bayrakların ve güneşin alçak açısının da işaret ettiği gibi genellikle serin, rüzgârlı yaz öğlenlerinde başıboş geziniyordu. Gerçekten de resmin dikkat çekici özelliklerinden biri havanın ve mevsimin belirgin olmasıdır. Mevsim, kırmızı boya dokunuşlarıyla ve lekeleriyle oluşturulmuş Latin çiçekleri ve kuzgunkılıçları ile imlenmiştir. Olağanüstü natüralist etkisine rağmen, resim aynı zamanda biçem ve kompozisyon açısından ressamın ustalığını açıkça gözler önüne serer. Resmin yapısı, terasın dış çizgileri, çitleri ve merkezdeki dairesel yerleştirilmiş bitkileriyle, katı bir biçimde geometriktir. Dik yerleştirilmiş iki bayrak direği resmi düzleştirir. Bu sebepten de, şüphe yok ki, Monet bunu kendi yaptığı ilk "Çin resmi" olarak isimlendirdi. Bununla, Rönesans'ta keşfedilen matematiksel perspektiften bu yana Batı sanatında

Sainte-Adresse'de Bir Teras, 1867

Tuval üstüne yağlıboya, 98 x 130 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



kullanılan dikine eksenden ziyade, parşömen tomarlarının uzamı dikey olarak ifade ettiğini ima etmişti. Bahçeyi betimleyen az sayıda resimden biri olan ve buna benzer bir Sainte-Adresse resmiyle birlikte (Resim b.) yine terası betimleyen bu resim, bu etkiyi diğerlerinden daha iyi gösterir. Böylesi bir olgu, Monet'nin --bazı bilim insanlarının onun Japon ve Çin sanatını karıştırdığına inanacak kadar-- doyumsuz bir koleksiyoncusu olduğu Japon baskılarında bulunabiliyordu. Bu düşünceyi destekleyen, zamanına göre oldukça uyumsuz olan parlak renklerin kullanımıdır. İlk İzlenimcilik tarihçisi olan Théodore Duret'ye göre, Japon baskıları bu parlak, doğal güneş ışığı tonlarının ve yerel renklerin cesurca yan yana getirilmesine ilham kaynağı olmuştur. Böyle yaparak Monet, kendi piknik sahnesi (s. 16) projesinde etkisi göze çarpan Manet'nin örneğini takip etmiştir. Monet'nin resminin yüzeyinin mat niteliği ve bir nevi tutukluk hissi de Manet'yi hatırlatır.

Paul Cézanne



|Resim a.| Eugène Delacroix, *Rebecca'nın Kaçırılışı*, 1846.
Metropolitan Museum of Art, New York

Şiddet ve İmgelem

Cèzanne'ın mizacı, hırsı ve taşralı geçmişi –Provence Bölgesi'ndeki Aix-en-Provence'dan geliyordu– onu İzlenimci olacak diğer gençlerden ayırıyordu. Avangard etkilerin taşraya daha geç ulaştığı çoğunlukla doğrudur. Dahası, Cèzanne'ın klasik eğitimi ve şiir sevgisi onu, Charles Baudelaire'in yücelttiği ve diğer İzlenimciler'in de hayranlık duyduğu usta Eugène Delacroix'nın resminde de örneklendiği gibi, romantik temalara yaklaştırıyordu. Yaşlı Delacroix'yı atölyesinde ziyaret eden ve onun resimlerinden kopyalar yapan Manet için de önemli bir kaynak olmuştu. Cèzanne Paris'e geldiğinde, önce Reddedilenler Salonu'nda ve ardından da 1865 Salonu'nda (s. 218) tartışma yaratan, önemli bir kişilikti. Cèzanne'ın en yakın çocukluk arkadaşı ve kendisinden önce Paris'e taşınan Èmile Zola, Manet lehinde polemiğe girerek onun bir yandan sadece gördüğü şeyleri betimlediğini, diğer yandan da kendisinin (Zola) bir sanatçıda mizacı her şeyden üstün tuttuğunu (s. 36) savlar. Cèzanne'ın bir satirin bir periyi kaçırmasını betimleyen büyük boyutlu resmi, bu iki ucu beceriksiz bir şekilde birleştirir. Abartılı renk karşıtlıkları ve klasik, belki de edebi konu Delacroix'dan yola çıkmıştır ki Delacroix'nın *Rebecca'nın Kaçırılışı* (Resim a.) konuyu coşkulu fırça vuruşlarıyla ve renkçi yaklaşımla ele alışıyla (İzlenimciler'in hayran olduğu iki özellik) bir başyapıttı. Bununla birlikte Cèzanne'ın esasen gerek bu gerekse başka yapıtları için benzeri görülmemiş bir şiddet ve cinsellik içeren konu seçimleri (Resim b.), Zola'nın heyecan yaratan cinayet romanı *Thérèse Raquin* (1867) dâhil çağdaş edebiyat akımlarına da karşılık gelmekteydi.

Renkler açısından *Kaçırma* kesinlikle cesurdu ancak koyu, doygun değerleri Cèzanne'ın erken dönem İzlenimci arkadaşlarının aydınlık ruh hali ile zıtlık oluştururken, konusunu yaratmak için daha uygun bir ortam sağlamaktaydı. Provenceli ressam Adolphe Monticelli'ninkini hatırlatan fırça vuruşları, İzlenimci deneyleri abartarak, "kaçırmaya" uygun olarak şiddetlenir. Satirin koyu renk teni ile perinin saf beyaz teninin, belki de Manet'nin cesurca yan yana getirdiği renklerden de fazla, abartılmış zıtlığı, bir parodi gibi görünmektedir. Bu ve *Cinayet* gibi resimler Cèzanne'ın kendi deyimiyle kabaca "taşaklı" (*couillard*) bir üslupla yapılmıştı. Bu ifade belirli bir resimsel erkeksiliği ve isyankârlığı dile getiriyor. İlki, yani erkeksiliği, çizimleri ve erken tarihli mektupları sayesinde bildiğimiz erotik fantezilerine rağmen kadınlara karşı çekingenliğinin bir telafisi olabilir. Sonraki,



|Resim b.| Paul Cèzanne, *Cinayet*, yak.1867-8.
Walker Art Gallery, Liverpool

Kaçırma, 1867

Tuval üstüne yağlı boya, 88 x 170 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge



yani isyankârlığı ise, şüphesiz, babasıyla olan stresli ilişkisinden etkilenmişti. Babası kendi kendini yetiştirmiş bir bankerdi ve tüm varlığına rağmen oğlunun kariyer seçimine karşı olduğundan ona asgari bir yardımdan fazlasını yapmayı reddediyordu.
Cézanne, İzlenimci grubun belki de en karmaşık ve bağımsız üyesiyken yapıtları 1886'da Paris'ten temelli olarak ayrılana kadar ilerlettiği dostluklarından derinlemesine etkilenmişti. Benzersiz bir yoğunlukla kendini işine veren, yalnız olmayı seven bir yapısı vardı. Ancak bu erken dönem dostlukları, oluşumu için temeldi. Şiddet içeren ve edebi temalardan bir kez vazgeçince, doğrudan gözleme olan İzlenimci bağlılığını bir daha terk etmedi.

Edgar Degas



|Resim a.| Edgar Degas, *Yeftah'ın Kızı*, 1859-60. Smith College Museum of Art, Northampton

Sözsüz Hikâyeler

Degas'nın, sanatsal olarak muhafazakâr ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın öğrencisi ile akademik bir ilk eğitimi oldu. Bu ruh hâli içinde, politik sürgündeki Napolili aristokrat Giovanni ile evli olan halası Laura Bellelli'nin yaşadığı Floransa'ya, saygı duyulan Rönesans başyapıtlarını görmek üzere gitti. Degas, ölen dedesinin ardından halası mağrur Laura'yı yas giysileri içinde betimlemişti. Resimde Degas, dedesinin Holbein üslubunda çizilmiş –sanat tarihini bildiğini kanıtlayan– portresini duvara yerleştirmişti. Laura, kendisinin bile sıkıcı bir adam olarak tanımladığı kocasının zoruyla ve bazılarının bir çeşit evlilik içi tecavüz olarak adlandırdığı durumdan kaynaklanan son hamileliğini sabırlı bir şekilde kabul etmişti. Bununla beraber kocasını artık hor görmeye başlamıştı. Resimde diğerlerinden ayrı, koltuğuna yerleşmiş koca, karısıyla göz temasından imtina eder gibi gazeteye göz atıyordu. Kuzeni Giovanna dimdik annesinin yanında dururken, daha küçük olan Giulia arada Degas'nın eniştesiyle tereddütlü bir bağ kuruyordu. Kompozisyon bizi, Degas'nın Paris'te bulunduğu zaman üzerinde çalıştığı öyküleyici tarihi resimler gibi (Resim a.) soldan sağa yönlendirmektedir ancak bu tip resimlere has vurgulanmış jestlerden ve ifadelerden yoksundur. Daha ziyade, psikolojik ifadeleri ayrıntısıyla anlatabilmek için incelikli duruşu, mobilya yerleşimini ve şömine çerçevesi üzerindeki nesneleri kullanır. Ampir üslubundaki saat, zamanın ölçülmez geçişini ima ederken, yanmayan mum çiftin ilişkisinde eksik olan aleve (aşk) işaret eder. Aynanın sol tarafında hizmetlileri çağırmak için kullanılan bir zil tutamacı vardır. Ayna, kısmen, aristokratik eğlence anlayışını hatırlatan at sırtındaki bir jokeyin resmini yansıtır. Bu resim de, içinde bulunduğu resim gibi ansızın kesilmiştir. Sağ tarafta ayna, sürgünde bir ailenin kapalı hayatını hatırlatan perdeli bir pencereyi gösterir. Son olarak da sanki oradaki gerilimi hissedip sağ tarafta odadan çıkmakta olan küçük bir kanış, bir bölümü kesilmiş durumda verilmiştir.

Degas'nın zalimce kafasını kestiği ailenin evcil hayvanı öyküleyici olmaktan başka da işlevlere sahiptir. Kastı bir cerrahi müdahale ile ayna çerçevesinin de sebep olduğu kırpılma gibi, resim çerçevesinin içindeki imgenin çerçeve ötesinde de devam ettiği

Bellelli Ailesi, 1858-69

Tuval üstüne yağlıboya, 200 x 250 cm. Musée d'Orsay, Paris



hissini verir; böylece resmin gerçekliğini artırarak bize fotoğrafı hatırlatır ve resmin daha geniş bir gerçeklik kumaşından kesilmiş bir parça olduğuna işaret eder. Aynı zamanda bu tip araçların yaygınlaşması ve bunların hikâye ile bağlantıları, onları yaratan düzenleme kararlarına dikkati çeker. Yine burada İzlenimciliği tanımlayan şeyi, natüralizm ile sanat arasındaki diyaloğu görüyoruz ancak bu Claude Monet'nin *Sainte-Adresse'de Bir Teras* resmindekinden (s. 25) çok farklı bir örnek. Sanatçının mizacına dikkati çekmek açısından Édouard Manet'in *Kırda Öğle Yemeği*'ne (s. 23) daha yakındır. Gerçekten de, resimdeki entelektüel kesinlik ile elişinin birleştirilişini vurguluyormuşçasına halı, uyumlu desenlerden çok fırça vuruşlarının kümelenişi gibi görünen serbest bir çalışmanın ürünüdür. Teknik ve kompozisyona yapılan bu bilinçli atıf, açık havada resim yapmak (plein-air) ve resimlerine büyük farklılıklarla bakmak gibi konulardaki oldukça farklı yaklaşımlarına rağmen Degas'nın diğer İzlenimcilerle paylaşacağı ana konulardan biri olacaktı.

Gustave Caillebotte



Resim a. | Carolus-Duran (Charles-Émile-Auguste Durand). *Öpücük* (sanatçı ve genç karısı), 1868. Palais des Beaux-Arts, Lille

Emek ve Işık

İzlenimci kronolojiye göre erken tarihli bir resim olmamakla birlikte *Parke Kazıyıcılar*, Caillebotte'un 1876'da, Auguste Renoir ile Edgar Degas'nın dostu sanayici, amatör ressam ve koleksiyoncu Henri Rouart'nın teşvikiyle İzlenimcilere katılan ilk önemli yapıtıdır. Caillebotte'un eğitimi Degas'nınki kadar geleneksel olmamışsa da, diğerlerinden daha gelenekseldi çünkü eğitimini gözde sosyete portre ressamı ve İzlenimciler'in dostu, akademik realist Carolus-Duran'dan almıştı (Resim a.). Duran, Courbet'nin etkisiyle koyu ve Realist bir renk paleti edinmiştir ancak Caillebotte'un erken dönem çalışmalarında öykündüğü figürlerine, gergin ve akademik bir katılık vermiştir. Yine de, hocasından farklı olarak, İzlenimciliğe daha yakın bir duygudaşlıkla Caillebotte'un resmi, modern bir şehir konusunu ve dışarıdan gelen ışığın zemin üzerindeki yayılmasını ele almıştır. Ayrıca, Degas'nın izindeki Caillebotte, sıradışı bakış açılarını ve uzamsal etkileri seviyordu. Burada da parkenin ani derinliği ve işçilerin belli belirsiz yakınlıkları ile bu etkileri sağlamıştı.

Genellikle, hazırlanmakta olan dairenin Caillebotte ya da ailesine ait olabileceği varsayılıyor. İşçiler, yenilemenin bir parçası olarak zemindeki cilayı kazıyorlar. Mekâna dair mülkiyet ve otorite hissi, sanatçının yönlendirmesiyle artmıştır. Belki de bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde, kazımak ve yeniden cilalamak, sanatçının kompozisyonu oluştururken kendi düzenleme çalışmasının bir eğretilemesi olmuştu. Bu, şüphesiz, Degas'nın ilginç ve kendine yakın hissettiği bir tavır olmuştu. Dahası, işçilerin sanatçının emrinde çalışıyor oluşu, onları neredeyse itaatkâr köleler ve robotlar gibi gösterecek şekilde izleyicinin göz hizasının altında yerleştirilmiş olmaları ile ima edilmişti. Olağanüstü ışık etkileri, henüz cilası kazınmamış ön yüzeydeki şeritlerin parıltısı ile birlikte onların çıplak sırtlarının ve kollarının ana çizgisini oluşturuyor. Bunlar sanatçının, erkek bir modelden çalışarak edindiği akademik deneyimle insan anatomisindeki yetkinliğini gösteriyor.

Sanatçının bakış açısı görkemli insan modellerine o kadar yakın ki, kanıtlanmamış olmakla birlikte bazı bilim insanları, sanatçının onların fiziksel varlığından fevkalade memnun

Parke Kazıyıcılar, 1875

Tuval üstüne yağlıboya, 102 x 146,5 cm. Musée d'Orsay, Paris





Resim b. | **Anonim, Caillebotte boks kıyafetleri içinde**

olduğundan kuşkulanırlar. Gerçekten de, Caillebotte erkekler dünyasına aitti. Sorbonne'da hukuk fakültesindeki eğitiminin ardından, sanat kariyerine başlamadan 1870-1 Fransa-Prusya Savaşı sırasında Ulusal Muhafızlar'a katılmak üzere askere çağrıldı. Spor yapmayı seviyordu, özellikle de kürek çekmeyi (s. 284). Anonim bir fotoğraf onu boks kıyafetleri içerisinde gösteriyor (Resim b.). Çok az kadın resmi yaptı ve bir kadın arkadaşı olmasına rağmen hiç evlenmedi. Erkekliğin gösterilmesini önemli buluyordu (s. 92).

Işık, ayrıca, kazınan ahşabın güzel kıvrımlarını da vurguluyor ve bunlar ahşap kalaslara gelişigüzel serpilmiş görünseler de uzamı canlandıran sıra dışı bir natürmort oluşturuyor. Sağ tarafta ise bir şişe şarap ve boş bir kadehten oluşan başka bir natürmort bulunuyor. Buna benzer bir motife, Degas'nın *Ütü Yapan İki Kadın* (s. 107) resminde rastlanıyor. İçki bağımlılığı alt tabakaya has bir nitelik olarak görülüyordu ancak resimdeki pratik amacı, işçilerin yaptıkları işi daha az çetin göstermekti.

Claude Monet

İzlenimcilik, İsmini Nasıl Aldı?

Monet'nin Le Havre Limanı'nı betimlediği eskizi, akımın isminin konmasına neden olduğu için, tarihin en ünlü resimlerinden biridir. Bir hiciv dergisi olan *Le Charivari*'nin 25 Nisan 1874 tarihli nüshasında eleştirmen Louis Leroy ("Kral Louis," bu şüphesiz bir takma isimdi), hayali bir karakter olan Bay Vincent ile bir konuşma hayal eder. Monet'nin ilk İzlenimci sergideki eskizini fark eden Vincent şöyle der:

> *İzlenim? Bundan emindim. Kendime diyordum ki; bende iz bıraktığına göre bunda bir izlenim olmalıydı. Bu nasıl bir özgürlük, nasıl kolay bir işçilik! Bir duvar kâğıdı için yapılan eskiz bile bu deniz manzarasından daha tamamdır.*

Duvar kâğıdına yapılan bu atıf, o dönemde üretilen duvar kâğıtlarına özgü parlak renk lekelerineydi (Resim a.). Leroy, eleştiri yazısına "İzlenimcilerin Sergisi" başlığını atınca, isim öylece kaldı.

Ressamlar önce kendilerine Ressamlar, Heykeltıraşlar, Gravürcüler Limited Şirketi adını vererek resmî ve tüzel olduklarına işaret etmişlerdir. Şirkette; Camille Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Pierre-August Rodin, Paul Cézanne, Armand Guillaumin ve Berthe Morisot bulunuyordu. Manet, onlara katılmadı çünkü grup bir yandan onlarla sergi açarken bir yandan da resmî salonda sergiye katılmasını yasaklıyordu. Kimileri tarafından, Paris Komünü'ne katılmış ve sürgün edilmiş olan Realist Gustave Courbet'nin asi arkadaşları olarak görülen bu topluluğa bazı yazarlar "Les Intransigeants" (Uzlaşmayanlar) adını vermişti. Böylece İzlenimciler'in sanatsal otoriteye meydan okuyuşu politik bir keskinlik elde etmiş oldu.



|Resim a.| İkinci Fransa İmparatorluğu dönemi duvar kâğıdından ayrıntı. Musée du Papier Peint, Rixheim, Mulhouse



|Resim b.| Charles-François Daubigny, *Oise'da Tekneler*, 1865. Louvre Müzesi, Paris

"İzlenim" kelimesinin birkaç anlamı ve kullanımı vardı. Duvar boyasının hazırlayıcı katını kastettiği gibi, sanatçılar tarafından eskizleri tanımlamak için de kullanılırdı. Ancak Monet, gelenekten ayrılarak resme bitmişçesine imza ve tarih atmıştı. (Sergiden hemen önce bunu yapmış olmalı. Onun sıklıkla yaptığı, zaman zaman da hatalara neden olan bir uygulama. Eskiz 1874'te sergilenmiş, üstüne 1872 tarihi atılmış ancak 1873'te yapılmış olması muhtemel.) Bir yandan *İzlenim* bir baskıydı bundan dolayı da tam bir kopyası vardı tıpkı baskıresimde ve son zamanlarda, ışığın doğru bir imge bıraktığı, fotoğrafta olduğu gibi. Öte yandan izlenim, bir bakış gibi, algılayan kişinin imgeyi anlama dönüştürmeden önceki ilk algısını da kasteder. Monet bir defasında, kör doğmuş olmayı ve birden bire

İzlenim, Gündoğumu, 1872

Tuval üstüne yağlıboya, 48 x 63 cm. Musée Marmottan Monet, Paris



görme duyusunu geri kazanmış olmayı dilediğini söyler. *İzlenim, Gündoğumu* iki bakış açısını da aksettirir; kesinlik ve dolaysızlık. Resim, eleştirel olarak, diğer birçok resimle birlikte bitmemiş görüntüsü nedeniyle genellikle olumsuz bulunsa da, ressamların çoğu tarafından ölümcül olarak kabul edilen Salon'dan bağımsızlaşma girişimlerinden daha az olumsuz karşılanmıştı. *İzlenim, Gündoğumu*'nun Monet'nin diğer resimlerinden daha küçük olduğunu ve eskiz olarak tanımlandığını anımsayalım. Serbest çalışılmış olmasına ve cesur renk sadeleştirmelerine rağmen resim, Normandiya sahillerini betimleyen ressamların ışığa duyarlılıkları, serbest çalışmaları ve tabii ki genç ressamlarla arkadaşlık yapan Charles-François Daubigny (Resim b.) gibi daha yaşlı Barbizon çağdaşlarınınkiyle uyumluydu. Bu, Leroy'nın saptamasından pek de sapmış gibi görünmüyordu.





Meslektaşlar ve Hamiler

Pierre-Auguste Renoir



[Resim a.] Gustave Courbet, *Siyah Köpekle Otoportre*, 1842. Petit Palais, Paris

Tavernada Sanatçılar

Renoir'ın erken tarihli, nispeten koyu tonlarla ancak Édouard Manet'yi hatırlatan keskin karşıtlıklarla yaptığı resim, Fontainebleau Ormanı'nın güneyindeki Marlotte'daki gözde bir taverna ve müzikli kulüpte bir grup sanatçıyı ve arkadaşlarını betimler. Herkesin kimliği tam belli olmasa da, ayaktaki figür büyük olasılıkla Claude Monet'dir. Ona, yakınlarda oturan Renoir'ın varlıklı ressam arkadaşı Jules Le Cœur eşlik eder. Renoir, sık sık Le Cœur'e konuk olurdu ve onun on altı yaşındaki yeğeniyle görüşmeye başlamıştı. Resmin sağ tarafında ise hasır şapkasıyla Alfred Sisley görülüyor. Renoir bu sebeple kendini ve arkadaşlarını açık havada betimlemişti ki bu da İzlenimciliği tanımlayan birkaç özellikten biridir. Belki de adı Nana olan (*une nana* herhangi bir genç kadın anlamına da gelmektedir) bir garson masayı toplarken, Anthony Ana da muhtemelen arka planda bulunuyor.

Sisley olarak tanımlanan kişi, yakın zamanda Émile Zola'nın Manet'yi güçlü bir şekilde savunduğu yazısının yayınlandığı *L'Événement* gazetesini okuyor. Bunun aracılığıyla da Renoir, bu grubu başka bir avangard dışavurumun duygudaşlığında betimliyor. Masanın arkasındaki duvara aceleyle yapılmış bir Henri Murger karikatürü ve yazılmış popüler bir şarkı, mekânın eğlenceli olduğunu, Anthony Ana'nın sanatçılara karşı cana yakın hoşgörüsünü hissettiriyor. Murger, geniş kitlelerce, bir dizi olarak 1847-49 yılları arasında yayımlanan *Scènes de la vie de bohème*'in (Bohem Hayattan Manzaralar) yazarı olarak tanınıyordu. Bu kitapta yoksullaşmış sanatçı dostlarının hayatları acıklı bir biçimde son bulsa da, romantikleştiriliyordu. (Kitap, Giacomo Puccini'nin ilk kez 1896'da sahnelenen ünlü *La Bohème* operasına ilham olmuştu.)

Resmin ön yüzeyinde, dikkat çeken, beyaz, çok tüylü bir kaniş bulunuyor. Her ne kadar eve ait bir dokunuş olsa da, muhtemelen o tavernanın köpeğiydi ve sanatçıların evcil hayvana sahip olma geleneğini çağrıştırıyordu. Courbet'ye, herkesin bildiği gibi, siyah bir spaniel eşlik ederdi. Onunla bir tepenin üstünde, bir yanında çizim dosyası bulunduğu halde bir portresi bulunuyor (Resim a.). Köpekler, açık hava yürüyüşlerinde önemli yoldaşlardır. Bu yüzden köpek, kırsal alanda ve ormanlarda resim yapan sanatçılar için çok uygun birer eşlikçidir. Charles Baudelaire'in ve Théophile Gautier'nin özgür doğalarıyla özdeşleştirilen Manet gibi diğer sanatçılar ise kedileri tercih ediyordu. Her durumda, resmin sosyallik ve ev hayatının olduğu ortamlarda yapıldığı sezdiriliyordu; bu, her zaman baskın olan akademinin profesyonelliğinden ve kurumsallığından dağlar kadar farklı bir durumdu.

Anthony Ana'nın Tavernası, 1866

Tuval üstüne yağlıboya, 195 x 130 cm. Nationalmuseum, Stockholm



Henri Fantin-Latour



|Resim a.| Henri Fantin-Latour, *Édouard Manet*, 1867. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



|Resim b.| Edouard Manet, *İspanyol Şarkıcı*, 1860. Metroploitan Museum of Art, New York

Takımın Lideri

Fantin-Latour, kullandığı koyu renk paleti ile İzlenimci olmaktan çok Realistti ancak bu bağımsız grubun, özellikle de Édouard Manet'nin yakın arkadaşıydı. 1867'de Fantin-Latour, Manet'nin iyi giyimli bir beyefendi olarak çok güzel bir mavi ipek kravat taktığı portresini yaptı (Resim a.). Bu portre, görgüsüz bohem bir kaçak olarak ünlenen Manet ile çelişiyordu. Fantin-Latour, gözde bir portreci ve özellikle de çiçek resimlerinde uzmanlaşmış bir natürmort ressamıydı. Ancak, muhtemelen daha çok aynı sosyal çevreye ait olan sanatçılardan ve müzisyenlerden oluşan grup portreleri ile ünlenmişti.
Fantin-Latour, Manet'nin atölyesini betimleyen bu resmi 1870'te gösterdi. Manet'nin mekânı Saint-Lazare tren garının arkasında yeni kurulan Batignolles mahallesindeydi. Birçok sanatçının orada atölyesi vardı (şimdilerde ise çoğunlukla fotoğrafçılar orayı mesken tuttular), ve bu da orayı toplanmak için uygun bir yer haline getiriyordu. Oradan çıkıp yakındaki bir kafeye gitmeyi düşünecek olanlar için de uygun bir yerdi (Resim c.). Alfred Sisley ve Frédéric Bazille (s. 44), yakın zamanda o civara taşınmışlardı. Sanatçı atölyelerini betimleyen yapıtlar çok eski bir gelenekti ancak on dokuzuncu yüzyılda bunlar bazen belli bir amacı olan grup portreleri haline geliyorlardı. Fantin-Latour, Manet'yi merkezde şövalesinin başında, dikkatlice poz vermekte olan eleştirmen Zacharie Astruc'u incelerken gösteriyor. Manet, Astruc'ün portresini 1866'da yapmıştı (s. 40). Resimdeki diğer kişiler şunlardır (soldan sağa): Gustave Courbet'nin Alman bir takipçisi olan ve Fantin-Latour'un da çok miktarda yazıştığı Otto Scholderer; duvardaki boş resimle çerçevelenmiş olan Pierre-Auguste Renoir; roman yazarı ve Manet savunucusu Émile Zola; grubun müzisyen dostlarından Edmond Maître (Fantin-Latour, Richard Wagner'in koyu bir hayranıydı); şık pantolonuyla herkesten uzun Bazille ve son olarak da Claude Monet. Bağımsızlar olarak beraber sergi yapmadan önce, 1860'ların sonlarında oluşan yeni sanatçı ekolüne Zola, "Actualist" (Güncelci) adını vermişti (s. 40 ve s. 62). Birkaçının, özellikle de Manet'nin, birkaç resmi Salon'a kabul edilmişti. Fantin-Latour'un kompozisyonu, Courbet'nin kibirli bir alegori olan 1855 tarihli ünlü *Sanatçının Atölyesi* (s. 202) resmine bir

Batignolles'da Bir Atölye, 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 204 x 274 cm. Musée d'Orsay, Paris





|Resim c.| Édouard Manet, *Le Café Guerbois*, yak. 1869. Harvard Art Museums, Cambridge

çeşit yanıttı. Resimde sanatçı şövalesinin başında, başka sanatçılar tarafından değil de solunda çeşitli destekçileriyle, sağında ise Romantizmi ve İkinci Fransa İmparatorluğu politikalarının istenmeyen ülkülerini sembolize edenlerle betimlenmişti.

Fantin-Latour'un resmi çok da gerçekçiydi ve pek az doğrudan politik ima taşıyordu. Bilakis, Manet'nin atölyesindeki nesneler aracılığıyla, o güne kadar Manet'nin çalışmalarını niteleyen çeşitli gelenekler arasındaki diyaloğa atıfta bulunuyordu. Söz konusu nesneler; klasik dönem tanrıçası Athena'nın heykeli, Fransa'da yapılmış, Japon seramiklerini anımsatan ancak daha çok bir Çin motifi olan ejder desenli vazoydu.

Manet'nin *İspanyol Şarkıcı* (Resim b.) resminin popüler değilse de eleştirel başarısını takiben bir grup sanatçı ve yazar, ressamı ziyaret etti. Kullandığı renklerden ve fırça çalışmalarından ötürü Manet'nin de İzlenimciler'in de hayran olduğu Eugène Delacroix'nın ölümünün ardından Fantin-Latour, Manet'nin yanı sıra aşağı yukarı aynı grubu betimleyen *Delacroix'ya Saygı* (1864. Musée d'Orsay, Paris) resmini yapmıştı. Bu nedenle *Batignolles'da Bir Atölye*, biçemsel çeşitliliğine rağmen, köken itibarıyla, ortak fikirleri ve icraatları olan bir topluluğa odaklanıyordu. İzlenimciliğin erken dönemini tanımlayan, bu ruhtu.

Édouard Manet



|Resim a.| Diego Velázquez, *Baküs'ün Zaferi ya da İçki İçenler*, 1628-9. Museo del Prado, Madrid



|Resim b.| Édouard Manet, *Zacharie Astruc'ün Portresi*, 1866. Kunsthalle, Bremen

Büyük Savunucu

Paul Cézanne ile büyümesine ve onun sayesinde çağdaş sanata ilgi duymasına rağmen, Émile Zola Paris'e geldiğinde sanat dünyasının en tartışmalı ismi Manet'ydi. Manet'nin *Olympia* resminin (s. 219) yarattığı yaygaradan sonra, o güne kadar kitap eleştirileri yazan Zola, sözel kılıcını ressamın savunusu için eline aldı. Böylece Zola, yazılarını şüphesiz bildiği Stendhal, Charles Baudelaire ve on sekizinci yüzyılda Denis Diderot gibi önemli aydınların yapıtlarını verdiği edebî türde metin yazmaya başladı. Manet, çalışma masasının başında betimlediği Zola'yı yazı yazarken değil de resimli bir kitap ya da eleştiri dergisini karıştırırken göstermişti. Elindeki muhtemelen, resmî adı École des Beaux-Arts olan, Akademi'nin liberal yöneticisi Charles Blanc'ın editörlüğünü yaptığı *Gazette des Beaux-Arts*'ın bir sayısıydı. Blanc ayrıca, Avrupa ekolü (tabii ki Fransa'nın dâhil olduğu ve Hollanda ile karakteristik olarak realist biçemi Manet'nin büyük ilgisini çeken İspanya'yı da kapsayan) ressamların tarihini ele alan çok ciltli bir kitabın yazarı ve editörüydü.

Gerçekten de, sağ üstteki mantar panoda bir araya gelmiş üç imge birbiriyle alakalı bir sanat tarihi hikâyesi anlatıyor. Bunlardan biri Goya'nın, Diego Velázquez'in *Baküs'ün Zaferi* (Resim a.) resminden yaptığı bir baskıdır. Resimde merkezde yer alan figür izleyicinin doğrudan gözlerine bakmakta ve ona bir kupa sunmaktadır. Manet, *Kırda Öğle Yemeği* (s. 23) resminde, izleyici ve resim uzamı arasındaki hayali engeli aşarak Velázquez'in realizmini taklit etmişti. İkincisi bir güreşçiyi betimleyen Japon ahşap oyma baskısıdır. Oyma baskıdaki karakteristik düzlemsellik, kalın kontürler ve cesurca yan yana getirilmiş renkler, eğlence dünyasında modern hayatın konusuydu. Edo Ekolü'nün kurucusu Kaigetsudo Ando'nun bu gibi baskıları (Resim c.), Fransa'da on dokuzuncu yüzyıl sonlarında büyük bir tutku olmuş ve bu olgu Japonizm olarak adlandırılmıştır. Zola'nın arkasındaki modaya uygun Japon paravana dikkat edin. Manet'nin *Olympia*'sından kendi yaptığı gravür de gösteriliyor, ancak burada Olympia minnetle savunucusuna bakıyor.

Sık sık imzasıyla oynayan Manet, burada imzasını, 1867'de Zola'nın Manet üzerine yazdığı kapsamlı denemesini ima eder şekilde resmin sağ kenarında bir kitapçığın başlığını oluşturacak şekilde atmıştı. Zola'nın imzanın yanında duran serbestçe boyanmış tüy kalemi, Manet'nin imza üslubunu ima eder ve kendi samimi fırça vuruşu ile Zola'nın gazetecilere özgü yazışını eş tuttuğu izlenimini uyandırır.

Zola portesi, Manet'nin dost bir eleştirmene saygı duruşu niteliği taşıyan ikinci yapıtıdır. 1866 yılında, Zacharie Astruc'u masasının başında oturmuş, resmin dışına bakar hâlde

Émile Zola'nın Portresi, 1868

Tuval üstüne yağlıboya, 146 x 114 cm. Musée d'Orsay, Paris



Resim c. Kaigetsudo Ando, *Cariye*, 18. yüzyıl başları.



portrelemişti (Resim b.). Astruc, Zola portresindeki gibi ortak tercihleri anıştıran, dikkate değer nesnelerin istif edildiği masaya yaslanır. Ancak, Astruc portesının aksine, Manet, Zola'yı sanat çalışmasına dalmış bir şekilde profilden göstermişti. Bu, ilk portreye nazaran daha etkin bir uğraşı betimliyor ve daha samimi bir görüntü oluşturuyordu. Ayrıca, resmin dikey formatı, nesnelerin istiflenişinin yarattığı düzleştirici etki ve baskıların duvardaki yerleştirilişi daha modern addedilebilir; çünkü o günün modası olan Japonizm'in etkilerine dikkatle öykünüyordu.

Frédéric Bazille



[Resim a.] Pierre-Auguste Renoir, *Frédéric Bazille*, 1867. Musee d'Orsay, Paris

Acı Veren Yatağa Bağlı Kalma Süreci

Genç İzlenimciler arasındaki dayanışma belirtileri arasında, birbirlerini betimledikleri sayısız portre vardır (Resim a.). Modeller için kolaylıkla ödeme gücü olan Bazille bile, sıklıkla arkadaşlarından yardım istiyordu. Daha az parası olan diğer ressamlar da birbirleri için seve seve poz veriyordu. Bazille, Fontainebleau Ormanı civarında resim yapan yeni nesil arasındaydı (s. 16). 1865'te Claude Monet, Édouard Manet'nin piknik sahnesi *Kırda Öğle Yemeği*'nin (s. 23) rakip versiyonunun eskizlerini yaptığı Chailly-en-Bière'e gitmişti. Bazille'e sürekli mektuplar yazarak kendisine katılmasını istedi. Bazille sonunda gitti ve Monet'nin bazı figürleri için poz verdi (s. 16). Ne yazık ki Bazille oraya varır varmaz hava yağışlı bir hâl aldı. Monet'nin bacak yaralanması da gecikmeyi artırdı. Ebeveynine yazdığı mektuplarda, Monet'nin bazı çocukları İngiliz turistlerin hedefi iyi tutturamadan attıkları diskten korumak istediğini açıklamıştı. Tıp okumuş olan Bazille, Hôtel du Lion d'Or'da Monet için bir oda düzenledi. Karyola direklerinden, Monet'nin kızarmış bacağını yavaş yavaş damlayan suyla serinletmek üzere, bir varil asıldı. İyi bilinen bir işkence yönteminden kaynaklanan ironik bir tedaviydi bu. Yaralı adam teması, Gustave Courbet'nin hayale dalmaktan ya da fiziksel travmadan ziyade duygusal travma hissini yansıtma amacındaki otoportresinde görülebilir (*Yaralı Adam*, 1844-54. Musée d'Orsay, Paris).

Ancak Bazille'in resminde acı, son derece gerçek hâle geliyor ve yatağa bağlılığı gösteren fiziksel çevre ile temsil ediliyor. Çıplak bacağı katlanmış bir yorganla desteklenen Monet, ağır ahşap bir yatakta yatıyor. Resimde Monet, bugün hâlâ, eski moda Fransız otellerine özgü yatak takımlarının parçası olan uzun silindir bir yastığın üzerindeki yastık yığınına yerleşmiş vaziyettedir. Yumuşak döşek, onun zayıf vücudunun altında kabarmıştır. Monet, özellikle sol tarafta belirgin olarak görülen yüksek başlıklı ve ayakuçlu yatağın kendisi, karyola sayvanı, komodin ve sağ uçtaki koyu renkli yüksek gardırop gibi diğer mobilyalarla çerçevelenmiştir. Bakışı, acı, sıkıntı ve isyan duygularıyla karışıktır. Duvar kâğıdı bile hapislik duygusunu destekler ve kâğıdın deseni Monet'nin dış dünyayla bağlantısı olan küçük zil ipini neredeyse belirsizleştirir. Acınacak haldeki bir demet çiçek ise sanatçının çalışmaya geldiği doğal çevreyi hatırlatmaktan uzaktır, yine de donuk

Yaralı Claude Monet (Doğaçlama Sahra Hastanesi), 1865

Tuval üstüne yağlıboya, 47 x 62 cm. Musée d'Orsay, Paris



renkli, klostrofobik odadaki tek renk dokunuşlarıdır. Çiçeklerin yeşil yaprakları, Monet'nin yarasındaki kırmızılığı tamamlar. Üslup olarak Bazille'in, örneğin, yatağın ayakucunda ve kolalı çarşaflarda görülen geniş fırça vuruşları ile duvar kâğıdını ve yer karolarını ele alışındaki ustalık, Monet'nin erken dönem üslubuyla o kadar aynı çizgidedir ki bu resim, estetik açıdan olduğu kadar kişisel olarak da sevgi ve dayanışma belirtisi olarak görülebilir. Gerçekten de, bu sadece bir arkadaşlığın belirtisi değil ancak bir çeşit saygı duruşu veya ruhsal bir işbirliğidir.

Frédéric Bazille

Atölyede Sosyalleşme

Varlıklı olan Bazille, büyük bir atölye kiralayabilecek durumdaydı ve burayı Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir başta olmak üzere çeşitli sanatçılarla cömertçe paylaşıyordu. Burası Sainte-Lazare istasyonunun arkasındaki Batignolles mahallesinde, Édouard Manet ile Alfred Sisley'in atölyelerine yakın, Émile Zola'nın dairesiyle aynı sokaktaydı. Henri Fantin-Latour'un aynı yıl yaptığı grup portresinin (s. 39) aksine, Bazille'in resmi sosyal bir mekân olarak çalışılan bir atölyeyi gösterir. Bazille, temelde, Fantin-Latour gibi bir portre ressamı değildi. Aksine, Fransa-Prusya Savaşı'nda öldürülmeden önce İzlenimci akımın ilk yıllarında hareketin merkezindeydi. İç mekânda yer almasına rağmen, Bazille'in aydınlık resmi, onu büyük oranda *plein-air* (s. 16) ile beslenen yeni ekolün içine yerleştirir. Bu sahnede, duvarda asılı duran resimlerden en büyük iki tanesi, tıpkı iki yıl önce boyanmış olan ve şövalede yer alan *Köy Manzarası* (Resim a.) tablosu gibi, açık hava sahneleridir. Ayrıca Güney Fransa'da Aigues-Mortes'te, Bazille'in aile evinin bulunduğu Montpellier yakınlarında yapılmış küçük bir manzara resmi de var. Bazille'in tasvir etmeyi seçtiği çeşitli yapıtlarını natürmortlar tamamlıyor. Bu resim bir atölye ziyaretini betimliyor. Sokak kıyafetlerinin üstüne bir iş önlüğü geçirmiş ve elinde paleti olan Bazille, o sıralarda üzerinde çalışmakta olduğu resmi (*La Toilette*, s. 197) pembe kanepenin arkasındaki duvara dayamış. Bitmiş çalışmalarını arkadaşlarına gösteriyor. Gerçekten de melon şapkasıyla ve bastonuyla Manet ile çizgili pantolonundan tanınabilen Zola resmi tartışıyormuş gibi görünüyorlar. Burada ironik olan, Manet'nin Bazille figürünü boyamış olmasıdır ancak bu da sanatçılar arasındaki dayanışmayı gösterir. Resmin belirginliğinin yanı sıra, verdiği kuru ve mat his, Bazille'i Zola'nın tanımladığı, Fantin-Latour'un ise abideleştirdiği (s. 39) "Güncelci" eğilime doğrudan yerleştirir. Sağ tarafta, Fantin-Latour'un *Les Batignolles'da Bir Atölye* (s. 39) resmine dâhil ettiği Edmond Maître bulunuyor. Sol tarafta Renoir ve Sisley kendi aralarında sohbet ediyorlar. Kimin kim olduğu belli değilse de, merdivendeki figürün Renoir olduğunu zannediyorum. Bazille, yine aynı dönemde, onun pek samimi bir portresini yapmış ve onu oldukça zayıf göstermişti (*Renoir'ın Portresi*, yak. 1870. Musée d'Orsay, Paris). Sağ üst duvarda asılı duran, Renoir'ın yaptığı ve nü bir figürle giyinik refakatçisini gösteren büyük boyutlu resmi (şimdi kayıp olan), Bazille'in



|Resim a.| Frédéric Bazille, *Köy Manzarası*, 1868. Musée Fabre, Montpellier

Rue de la Condamine'de Sanatçının Atölyesi, 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 98 x 128,5 cm. Musée d'Orsay, Paris



o dönemde mekânını kiminle paylaştığını ortaya koyuyor. Ayrıca Bazille'in resmi satın almış olduğuna da işaret ediyor olabilir çünkü iki yakaları bir araya gelsin diye çeşitli arkadaşlarına yardım ediyordu. Renoir'ın resmi, Courbet'nin *Yıkananlar* (1853. Musée Fabre, Montpellier) resmini anıştırdığı için, Bazille'e şüphesiz cazip gelmiştir.

Pierre-Auguste Renoir



|Resim a.| Pierre-Auguste Renoir, *Yaz: Lise'in Portresi*, 1868. Staatliche Museen zu Berlin

Kusursuz Hayali Bir Çift

Uzunca bir süre Alfred Sisley ile karısının betimlendiği düşünülen resimde Sisley ile poz veren kadın, betimlendiği diğer resimlerin de açıkça ortaya koyduğu gibi (Resim a.), gerçekte Renoir'ın kız arkadaşı Lise Tréhot'dur. Renoir'ın çift portresi, arkadaşları için yapılmadığından ki eğer kadın Marie Sisley olsaydı bu düşünülebilirdi, aslında Renoir'ın sanatsal açıdan kendini konumlandırdığı Salon'a uygun bir sergi parçasıydı. Gençliğinde en az mali desteği olan İzlenimcilerden biri olarak, Renoir para kazanabilmek için resim satmak zorundaydı. O zamana kadar, geçimini canlandırmacı Rokoko üslubundaki porselen üzerine narin dekoratif desenler boyayarak sağlamıştı. Resmin izleyicinin karşısına çıkması kaderinde vardı ve bu, yalnızca resmin boyutuyla (bir metre yüksekliğinde) değil aynı zamanda Renoir'ın daha önce de resmî Salon'a benzer boyutta resimler sunması ve sunmaya devam edeceği gerçeğiyle de ifadesini buluyordu. Courbet'nin nüleri tarzında yaptığı ve yine Courbet'nin av sahnelerini anıştıran öldürülmüş bir geyik ile birlikte betimlediği *Avcı Diana*'yı (s. 196) 1867 Salonu'na gönderdi. Garip bir biçimde, o dönemde Courbet'nin radikal tutumu yumuşamış olmasına rağmen *Diana* reddedilmişti. Büyük ihtimalle bunun sebebi, Lise'in portresinin oldukça açık bir biçimde idealize edilmemesi ve bazı geçişlerin beceriksiz bir biçimde yapılmış olmasıdır. 1868'de, (kıyafetini de) daha başarılı bir biçimde yaptığı *Güneş Şemsiyesiyle Lise* tablosu Salon tarafından kabul edildi (s. 238). Renoir'ın bir sonraki adımında, Sisley'in pantolonunun ele alınışına gelişigüzel bakınca ortaya çıktığı gibi Manet'nin *Flüt Çalan Çocuk*'u (Resim b.) ya da şüphesiz Renoir'ın çift portresinin başlıca ilham kaynağı olan Monet'nin *Bahçedeki Kadınlar*'ı (s. 115) gibi Courbet'ninkinden daha radikal modellerden çalışacak olması o zaman garip görünmektedir. Ancak Renoir ve Monet arasındaki farklılıklar oldukça açıktır. Monet, sevgilisi Camille Doncieux'yu resmindeki dört figür için de model olarak kullanırken (bu nedenle de porte olarak adlandırılamaz), Renoir ise çevreden ziyade figürler üzerine odaklanır ve yüzleri nispeten daha dikkatli bir biçimde ele alır. Portreler için daha inandırıcı düzeyde bir doğruluk gerekir. Monet'nin ele alışı çok daha soyuttur. Teknik açından da olsa, Renoir'ın arka plan çalışması hâlâ Courbet'nin palet bıçağı çalışmalarına borçlu görünür ancak Courbet'ninkinden daha az ustalıklıdır. Söz konusu durum *Diana* için de geçerlidir. Yine de, bu resimde bitki yaprakları ve çimler Jean-Baptiste-Camille Corot'dan öğrenildiği tarzda bulanıktır. Ancak bu, asıl konuya odaklanan fotoğraflardaki arka planı da ima eder.

Son ancak oldukça dikkate değer olan, Renoir'ın tuval yüzeyinin yaklaşık üçte birini Lise'in parlak renkli elbisesine ayırmasıdır. Bir terzinin oğlu olarak Renoir, modayı ve Lise'in yarı şeffaf süs önlüğü, elbisesinin kırmızı ile sarı çizgilerinin parıltısı gibi farklı kumaşların özelliklerini biliyordu. Eugène Delacroix'nın her zaman birbirinin



|Resim b.| Édouard Manet, *Flüt Çalan Çocuk*, 1866. Musée d'Orsay, Paris

Bir Bahçenin İçinde Alfred Sisley ve Lise Tréhot, yak. 1868

Tuval üstüne yağlıboya, 105 x 75 cm. Wallraf-Richartz Museum, Köln



yoğunluğunu pekiştiren bütünleyici renk sevgisi ruhunu taşıyan Renoir'ın parlak kırmızıları, arka planın donuk yeşillerinin önünde adeta "ben buradayım" diyor. Böylece, birçok biçemsel kaynağını ortaya koyarken Renoir'ın bu resmi, Lise'in Diana olarak betimlendiği ve daha önce reddedilen sergi resminden çok daha inandırıcı bir adım atmıştır moderniteye doğru.

Paul Cézanne



|Resim a.| Claude Monet, *Yeşil Elbiseli Kadın*, 1866. Kunsthalle, Bremen



|Resim b.| Paul Cézanne, *Sanatçının Babası L'Événement Okurken*, 1866. National Gallery of Art, Washington

İyi, Kötü ve Çirkin

Cézanne'ın, arkadaşı ressam Achille Emperaire'i betimlediği portresi, izleyiciyi sadece koyu renk ve yoğun fırça çalışmasıyla yüzleştirmez, figürün fiziksel bozulumuyla da şaşırtır; Emperaire bir cüceydi. Cézanne'ın böyle bir konuyu, böylesi büyük bir boyutta resmetmeyi seçmesi, onun hem izleyiciye hem de kendisine meydan okuma arzusunu kanıtlar. Resmi Salon'a sunarken, jürinin yüzüne bir tokat atmaya niyetlenmişti. Resmin reddedileceğini kesinlikle biliyordu ve ne kadar ölçüsüz davranabileceğini kanıtlamak istercesine bunu da istediğini söylemişti. Édouard Manet'nin, Charles Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* (s. 20) metninin izinde yaptığı gibi, zarif şehirsel temalardan ve kadın modasından yola çıkmayan, tam tersine kaba, taşralı ve tamamen moda olmayan konuları ele alan güçlü, tutarlı işler yaparak kendisine meydan okuyordu. Baştan çıkarıcı bir üslupla resim yapmıyordu. Resmin bir de politik bir boyutu vardı. Şöyle ki, kompozisyon, muhafazakâr ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın *Tahtında Oturan I. Napoleon Portresi*'nin (1806. Musée de l'Armée, Hôtel national des Invalides, Paris) bir parodisiydi. Cézanne'ın hicvi, sanatıyla aynı muhalefet ruhunu taşıyordu. Çünkü İkinci Fransa İmparatorluğu sırasında Napoleon'un yeğeni III. Napoleon, amcasının tutkusunu teşvik etti. 1860'larda Manet, yaklaşık 1,8 metre yüksekliğinde ve muhtemelen moda olan portrelerden esinlenen ancak onlarla zıtlık oluşturmaya niyetlenen birkaç tane tam boy tek figürlü resim yaptı. Diğer ressamlar, özellikle de Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir, açıkça modern üslup ile yapılmış büyük tek figürlerini portre niyetiyle yapmışlardı. Bunun iyi bir örneği, Monet'nin kız arkadaşı Camille Doncieux'yü modaya uygun elbisesiyle betimlediği *Yeşil Elbiseli Kadın*'dır (Resim a.). Cézanne'ın aykırı taktiği beklenmedik bir şeydi ancak özgün mizacını öyle ya da böyle kabul ettirme arzusu ışığında anlaşılır hâle geliyordu. Kadının elbisesinin kadının kendisinden daha önemli olduğu –izleyiciye arkası dönük– Monet'nin resmi ile karşılaştırıldığında, Cézanne, Manet'nin cepheden betimlenmiş çoğu figürlerine kıyasla (s. 46) çok daha frontal bir poz kullanmıştı. Cézanne daha erken tarihli, babasını (içinde Émile Zola'nın Manet'yi savunduğu yazısının yayınlandığı) *L'Événement* gazetesini okurken gösteren portresinde (Resim b.), modeline belirli bir açıdan yaklaşmış ve kendisinin erken dönem çalışmalarından bir natürmortun duvarı süslediği bir iç mekân betimlemişti. Bunun aksine, Achille Emperaire, tabiri caizse onu resmetme görevi gibi, doğrudan ele alınmıştı. Cézanne'ın *Kaçırma* (s. 27) resmindeki gibi cesur, yoğun renk kullanımı, zarafetten ve doğal ışıktan ziyade, onun görsel gücünü ortaya koyuyordu. Manet'nin siyah kontürleri kullanımındaki anti pitoresk abartıyla Emperaire'in sabahlığının her bir tasarım özelliği kalın çizgilerle belirtilmiştir, tıpkı uzun ve hassas elleri ile gövdesiyle bağlantısı zar zor görülen cılız bacakları gibi. Emperaire'in gür saçları ile çevrelenmiş, neredeyse adaleli omuzlarını kaplayan, olması gerekenden büyük başı, hoş çiçek desenli kumaşla kaplanmış koltuk ile büyük bir zıtlık oluşturuyor. Cézanne'ın babasının portresinin aksine burada mekân daha yüzeye yakın, neredeyse havasız ki bu da cücenin yalnızlığını

Achille Emperaire'in Portresi, 1867-8

Tuval üstüne yağlıboya, 200 x 120 cm. Musée d'Orsay, Paris



ve Japon baskılarını akla getiriyor. Bu arada, oldukça özgün ve cesur bir hareketle Cézanne, resmi endüstriyel şablonları akla getiren ve onun ustalıklı yaklaşımını vurgulayan büyük harflerle isimlendirmişti.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, *Eva Gonzalès*, 1870. National Gallery, Londra

Profesyonel Kadın Arkadaş

1868 yılında Henri Fantin-Latour, Jean-Baptiste-Camille Corot'nun rehberliğinde çalışmakta olan Morisot kardeşlerle tanıştırdı Manet'yi. Berthe Morisot önce bir öğrenci olarak kısa bir süre sonra da meydan okuyan bir akran olarak Manet ile çalışmaya başladı. Çok yakın dost oldular; dostluklarının derin psikolojik bir bağdan ya da profesyonel düzeyden fazlası olduğu şüphelidir. Gizli bir ilişki uygun olmadığı gibi, en ufak bir ima bile Morisot'ya çıkacak uygun bir talip ihtimalini yok edebilirdi. Aralarındaki yoğun iletişim –on bir yağlıboya tablodan, birkaç baskıdan ve çizimlerden oluşan– Morisot'nun 1874'te Manet'nin kibar fakat daha az başarılı kardeşi Eugène ile evlenmesine kadar sürdü.

Manet hiçbir zaman Morisot'yu bir öğrenci olarak, hatta bir ressam olarak dahi resmetmedi. Oysa kendisiyle çalışan bir başka kadın olan Eva Gonzalès'i şövalesinin başında, kendi üstün otoritesini birçok açıdan ima eden bir şekilde resmetti Manet (Resim a.). Buna karşın, Morisot, kendi atölyesinde, *Dinlenme* resmindeki gibi, sanki çalışma mekânında değil de salonundaymış gibi koltuğunda dinlenir görünmektedir. Manet'nin, her şeyi en doğru şekilde aktarabilmek için modellerini bitmek tükenmek bilmeyen süreler boyunca poz verir hâlde tuttuğu bilinirdi. Belli ki Morisot'nun altında topladığı sol bacağı tutulmuştu. Pozunu yakından inceleyince, her iki kolunun da vücudunu dengede tuttuğu görülür. Onun son modaya uygun fırfırlı yazlık elbisesi, ağırlığını daha çok soluna verdiğinden sağına doğru kabarmıştır. Görünen tek ayağı, üstündeki büyük kütleyi destekleyen narin bir dayanma noktası gibi görünür.

Sağ elinde tuttuğu yelpaze, görünürde serinletme işlevinin yanı sıra, kadınsı kur yapma sanatı için bir araç olabilir ancak kesinlikle resim yapmaya faydası yoktu. Manet'nin onu boyadığı resimlerinde, doğrusu, yanında neredeyse her zaman kadınsı aksesuarlar bulunur. En ünlü resimlerinden birisi olan *Bir Buket Menekşe ile Berthe Morisot*'da (Resim b.) oldukça olağandışı bir şapka takar. Bir başka resimde açık bir yelpazenin ardında yüzü kısmen görünür. *Kutsal Mücevher ile Ama'yı Kovalayan Ejder Kral*'ı betimleyen Japon ağaçbaskı triptik, Morisot'nun düşüncelerinin yayılışını sezdirecek kadar başına yakın bir yerde asılıdır. Şiddet dolu ve oldukça ayrıntılı yapılmış ağaçbaskı, Manet'nin boyadığı versiyonunda yardıma muhtaç bir hanımefendi ile uçuş uçuş bir Rokoko çalışması gibi gözükür. Çalışma Manet'nin imzasını taşıdığı için bu hayal gücünün kime ait olduğu sorusunu açıkta



|Resim b.| Édouard Manet, *Bir Buket Menekşe ile Berthe Morisot*, 1872. Musée d'Orsay, Paris

Dinlenme: Atölyesinde Berthe Morisot, yak. 1870-1

Tuval üstüne yağlıboya, 150,2 x 114 cm. Rhode Island Tasarım Okulu Sanat Müzesi, Providence



bırakıyor. Böylesi ince bir zekâ, Manet'nin modeli ile kurduğu ilişkiye özgüydü.
Öte yandan Manet'nin modelinin ifadesini ele alış biçimi daha ciddi düşünceleri ortaya çıkartıyor. *Bir Buket Menekşe ile Berthe Morisot* resminde Berthe'nin yüzünün iki tarafı varmış gibi görünmektedir. Her biri diğerinden çok az farklı ifadesi olan bu taraflar öyle bir birleştirilmiştir ki bu Picasso'nun yaptığı şeyin habercisi olabilir. *Dinlenme* resminde, ifade aynı derecede hassas bir muğlaklığa sahip. Acaba düşüncelere mi daldı yoksa sadece sıkıldı mı? Yorgun mu yoksa sabırsız mı? Çok sayıda olasılığın varlığı, resmi hem bir kişiliğin hem de bir durumun gizemi ile zenginleştiriyor.

Edgar Degas



|Resim a.| Giuseppe de Nittis, *Violet Parfümerisi*, 1880. Musée Carnavalet, Paris

Eleştirmen ile Resimsel Bir Konuşma

İkinci İzlenimciler Sergisi'ne cevaben çıkan *Yeni Resim* (La Nouvelle Peinture) başlıklı makalesinde (1876) Edmond Duranty, sanatın atölyeden çıkıp gerçek hayata karışması gerektiğini yazar. *(Sanatçı) bundan sonra figürü arka plandaki apartmandan ya da sokaktan ayırmayacak (...) onun yerine figürün maddi durumuna, tabakasına ya da mesleğine işaret eden mobilyalar, şömineler, perdeler ve duvarlar onu çevreleyecek.*

Duranty'nin görüşü daha ziyade Degas'nın çalışmalarına temelleniyordu. 1850'lerde Realizm'i savunan ve *Réalisme* adında kısa ömürlü bir edebi derginin kurucusu olan Duranty'nin ilgisi manzara ressamlarından daha çok, Degas'nın İzlenimcilik üslubunaydı. Gerçekten de, manzara resimlerinin yapımında kolaya kaçıldığından, manzara ressamlarının etkisinin sanatın yüksek standartlarını yozlaştıracağından korkuyordu. Bununla beraber, Duranty farklı sanatsal tekniklerden ve yöntemlerden de etkileniyordu tıpkı Degas gibi. Bundan dolayı portrede kullanılan karışık teknik Duranty'nin zevkine uygundu dolayısıyla da sanatçı ile destekçisi arasında bir diyaloğu somutlaştırıyordu.

Kitaplarla, albümlerle, el yazmalarıyla ve notlarla doldurulmuş bir çalışma odasında Duranty, düşünmek için çalışmasına ara vermiştir. Çağdaşları, raflarda bulunan belli karton kapaklı kitap serilerini, renkli ciltlerinden muhtemelen tanıyorlardı. Ön yüzeyin soluna doğru, yazmakta olduğu sayfanın üzerine kurutma kâğıdı tutan sağ elinin yakınında, o anda kullanılmayan mürekkep hokkası bulunuyor. İzleyiciye en yakın bulunan yerde, resmin ön yüzeyinin merkezinde, imgeleme ve Duranty'nin baskılar konusundaki uzmanlığına atıfta bulunan büyüteçler bulunuyor. Duranty'nin düşünür haldeki pozu, hayal gücünden ilham alan Romantik şair, besteci ve sanatçı dâhilerin temsilinden kaynaklanıyor. Duranty'nin sol elinin gerilimi, mavi pastelle vurgulanmış parmakları, onun odaklanmış bakışına dikkati çeker. Bu şekilde bilimsel gözleme dayanan odaklanmış görüşü ima edilir. Duranty de Degas gibi "Natüralizm" terimini "İzlenimciliğe" tercih edenlerdendi. Aslında 1877'de Degas akımın ismini Natüralizm yönünde değiştirmek üzere başarısız bir tartışma başlatmıştır. İtalyan bağlantıları aracılığıyla Degas, Federico Zandomeneghi ve Giuseppe de Nittis (Resim a.) gibi ressamları, çeşitliliği artırmak amacıyla gruba takdim etti ancak akademik tür resme daha yakın bir duruş sergilemelerinden dolayı onların kabul görmüş İzlenimciler olarak tanınmaları mümkün olmadı. Degas ayrıca İtalyan sanat eleştirmeni Diego Martelli'yi de tanıyordu ve onun da bu portrenin ortamına benzeyen bir portresini yaptı (National Galleries of Scotland, Edinburgh).



|Resim b.| Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Yayıncı Louis-François Bertin'in Portresi*, 1832. Louvre Müzesi, Paris

Degas'nın portresi, büyük muhafazakâr ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın yaptığı gazeteci Louis-François Bertin'in (Resim b.) portresi ile

Edmond Duranty'nin Portresi, 1879

Pastel ve tempera, 100,9 x 100,3 cm. Burrell Koleksiyonu, Glasgow



karşılaştırılabilir. Ingres, Bertin'ın kişiliğinin gücünü fiziksel kütlesi ve pençeye benzer elleri aracılığıyla gösterse de, izleyicinin onun mesleğini bilebilmesi için onu resimde tanıyor olması gerekir. Degas, Ingres'a hayrandı, özellikle de onun teknik yeteneğine. Onun öğrencilerinden birinden ders aldı. Yine de Duranty'yi gereçleri ve çevresiyle yansıtırken, Degas, modelini belirgin bir biçimde modern hayatın resmine yerleştirdi.

Claude Monet

Çıldırmış Hindiler ve Hayatlar

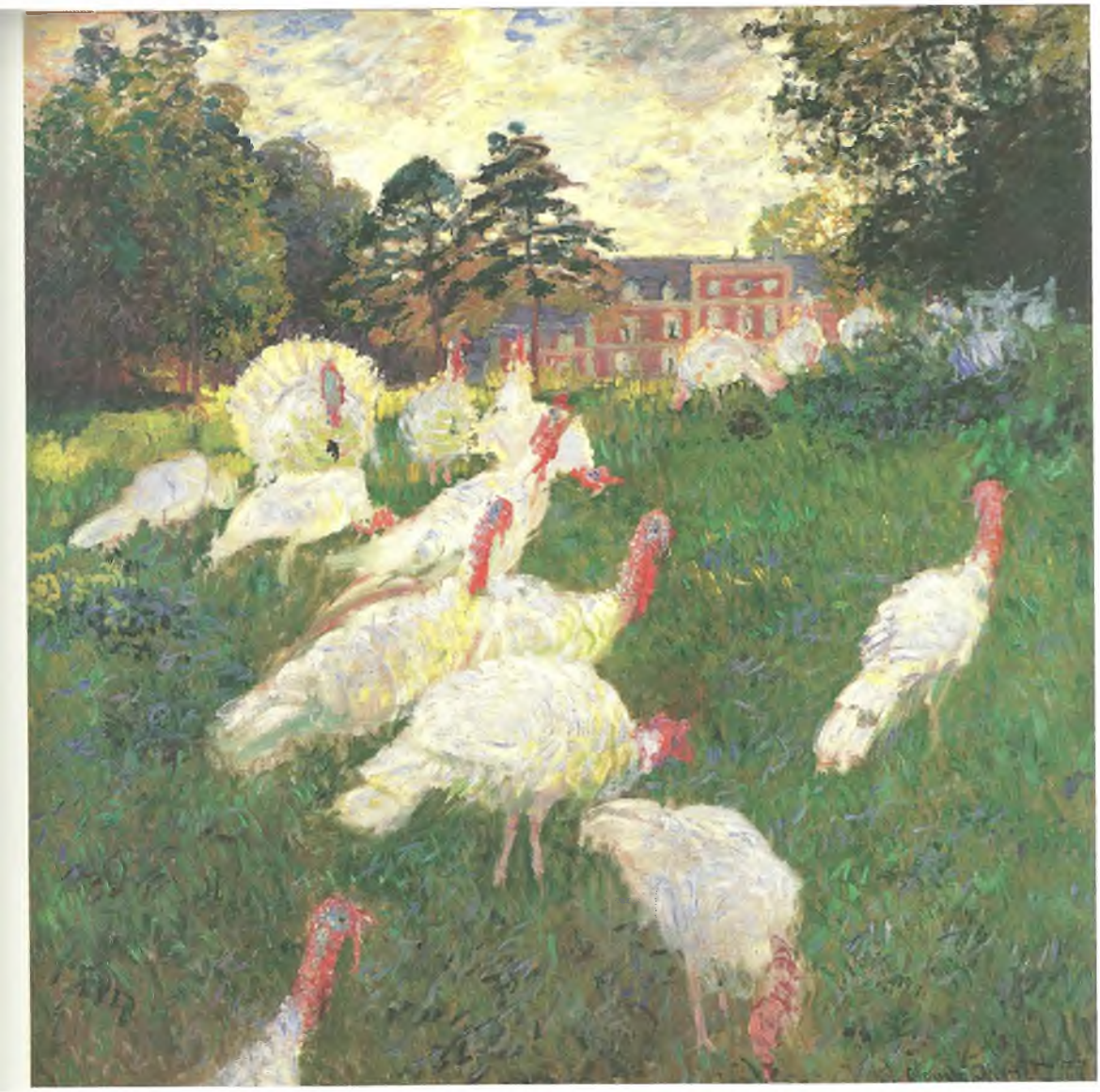
Resmin biçimlendirilişi, boyutu ve olağandışı konusu, büyük mağaza sahibi önemli bir kişilik ve koleksiyoncu olan Ernest Hoschedé'nin siparişi olduğunu açıklıyor. Hoschedé, Monet'yi Paris'in güneydoğusunda yer alan, artık kentin banliyösü haline gelmiş, Seine ve Yerres vadileri arasındaki kraliyet doğal koruma alanı yakınlarında bulunan Montgeron'daki malikânesine davet etti. Buraya, Gare du Lyon'dan kalkan trenle kolayca ulaşılabiliyordu. Bu seyahat Monet'yi o kadar etkiledi ki, lokomotifin oldukça ilkel istasyona varışını resmetti (*Trenin Montgeron'a Varışı*, 1876. Özel Koleksiyon). Hoschedé daha yakın zamanda, şimdi kentin kültürel merkezi olarak kullanılan Château de Rottembourg'u Napoleon'un generallerinden Baron Henri de Rottembourg'dan satın almıştı. İşinin kötü gidişatına rağmen, evi için Monet'ye birkaç dekoratif resim siparişi verdi. Hoschedé'nin çöküşünün bir diğer yönü de, ressamla Hoschedée'nın karısı Alice arasında ortaya çıkan ilişki olmuştur. Kimse tam olarak o dönemde ne olduğunu ya da ilişkinin Monet'nin ziyaretinden önce mi başladığını tam olarak bilmiyor. Ancak 1879'da Monet'nin karısı ölünce (s. 76), ikisi, Alice altı, ressam da iki çocuğuyla birlikte aynı evi paylaşmaya başladı. Hoschedé'nin hayatı 1877'de artık borçlarını ödeyemez olduğunda mahvoldu. 1878'de sahip olduğu sanat eserlerini ve mülklerini satmak zorunda kaldı. Dolayısıyla Monet ve Alice Hoschedé birlikteliğinin ekonomik olduğu kadar duygusal faydaları olmuştur. 1892'de, ancak Ernest öldükten sonra evlenebildiler. Monet'nin ev için yaptığı dekoratif resimlerden (Resim a.) *Hindiler*, hem en ünlüsü hem de en sıradışı olandır. Hoschedé'nin bu kuşları beslediği aşikârdır çünkü ürkekliklerıyle bilinen bu yaratıklar sayısız, resmedilebilir gruplar halinde hiçbir zaman arazide cirit atmayacaklardı. Arka planda on sekizinci yüzyıla ait malikâne bulunuyor. Belirsiz gibi görünen ön yüzey ile dikey olarak istiflenmiş uzam Japon dekoratif paravanları ile baskılarını hatırlatır, bu şekilde de resim modernliğini beyan etmiş oluyor. Fırça vuruşları, belirli hamiler için değil de sanat tüccarı Paul Durand-Ruel satsın diye yapılan dönemin diğer birçok çalışmasına göre oldukça hareketli. Hindilerin beyaz tüylerinde kullandığı büyüleyici renk karışımı, vücutlarının alt kısmına çimlerin yeşilini, sırtlarına ise gri mavi gökyüzünü yansıtır. Çimler, hindilerin ayakları neredeyse görünmeyecek kadar uzun; neredeyse tuval yüzeyinde süzülüyor gibidir ya da yerin hemen üzerinde asılı duruyor gibi gözükür. Kuşların yerleştirilişi gelişigüzel görünüyor ancak gözü, açık bir şekilde sol üstte yarı mesafede duran, kuyruğunu yelpaze gibi açmış hindiye yöneltiyor. Bu hindi izleyiciye dönük ve tuval dışındaki varlığın farkında olan tek kuş. Oradan, güneş ışığından oluşan bir yama, gözü evin önünden kompozisyonu çerçeveleyen sağ üstteki ağaçlara yönlendirir.



[Resim a.] Claude Monet, *Montgeron'da Gölcük*, yak. 1876. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

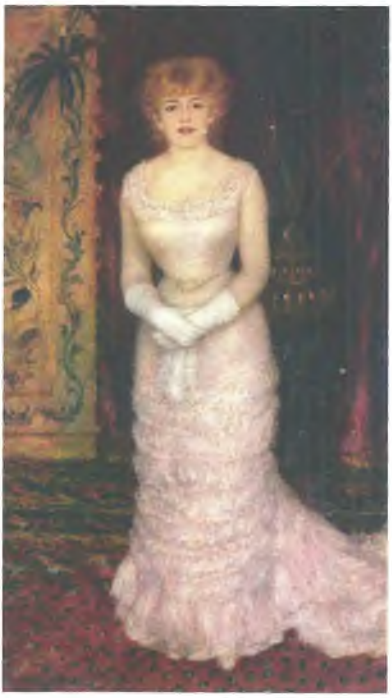
Hindiler, 1877

Tuval üstüne yağlıboya, 174,5 x 172,5 cm. Musée d'Orsay, Paris



Monet'nin aktif fırça vuruşları ve çimlerin karmaşık renklendirilişi türünden yöntemler, Salon ressamlarının büyük çabalarıyla dahi oldukça sıkıcı olabilecek gündelik hayatın betimlendiği bir resme canlılık kazandırır. Dahası bu sipariş, Monet'nin en büyük dekoratif bütünü olan *Nilüferler* (s. 309) ile ilk bağını ortaya çıkartır.

Pierre-Auguste Renoir

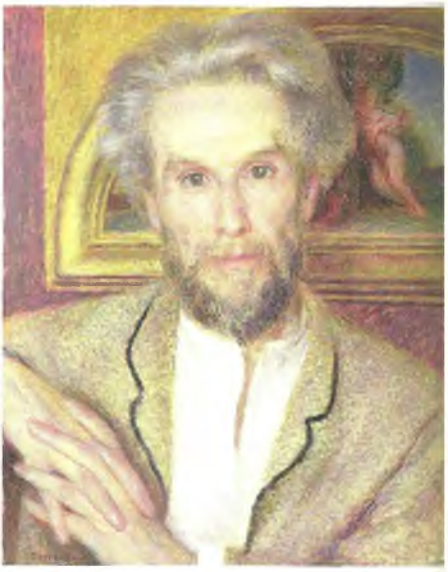


|Resim a.| Pierre-Auguste Renoir, ***Oyuncu Jeanne Samary'nin Portresi***, 1878. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

En Sosyetik Aile

Renoir'ın büyük aile portresini, Natüralist anlayışla yazılan romanları tam anlamıyla finanse eden bir koleksiyon olan Bibliothèque Charpentier'in başarılı yayımcısı Georges Charpentier sipariş etti. Yazarları arasında Gustave Flaubert, Émile Zola ve onlar kadar ünlü olan birçok yazar bulunuyordu. 1879'da resimli bir dergi olan *La Vie Moderne*'i (Modern Hayat) kurdu ve mali açıdan başarısız olup 1883'te tasfiye edilse de, ofislerinde sergiler düzenledi. Kendisi ve karısı Marguérite önemli koleksiyonculardı. Marguérite, perşembe günleri, Renoir'ın genellikle hazır bulunduğu ve bu sayede aktris Jeanne Samary (Resim a.) gibi önemli müşterilerle tanıştığı edebi toplantılar düzenliyordu.

Resimde, Madam Charpentier, tarihi House of Worth'tan (Fransız Modaevi), modaya uygun ve resmî bir elbise giymiş. Onu entelektüel bir toplantının başındaki kişi olarak göstermeyen bu sahne, bir anne, iki çocuğu ve ternöv cinsi köpeği ile bir aile betimidir. Köpeğin adı, Porthos, Alexandre Dumas'nın *Üç Silahşörler*'inden geliyordu. Bu resimdeki tek edebi atıf da budur. Porthos, çocukların nazik koruyucusu olarak hizmet eder. Sakin bir şekilde altı yaşındaki kızları Georgette'i sırtında taşır ancak gözlerini tamamen izleyiciye çevirerek sanki o sırada orada bulunmayan babanın koruyucu erkeksi gücünü cisimleştirmiş gibidir. İzleyiciler çoğu kez, annesinin yanında oturan üç yaşındaki Paul'ü, kız çocuğu gibi giydirilmiş görünce şaşırırlar. Ancak, o dönemlerde moda böyleydi ve bir erkek çocuğu tuvalet eğitimi alana kadar bunun pratik yararları olduğu söylenebilir. İç mekân, belki de takıntılı bir şekilde, günün modasına uygun olarak bambu mobilyalarla; çiçekli kanepenin arkasındaki Japon paravanıyla; bir natürmortu andıran, meyvelerle, çiçeklerle ve içeceklerle donatılmış masanın üstündeki duvarda asılı bir Japon baskısıyla döşenmişti. Tüm unsurlar, burjuva Paris sosyetesinin modernizmini ve tüketimini kanıtlar. Renoir'ın yapıtı tamamıyla İzlenimci yelpazede bulunsa da, kompozisyonu nispeten muhafazakârdır. Çin halısının çerçevesi güçlü bir dik açı sağlar, bu şekilde Japon düzlemselliğinden ziyade, bir uzam oluşturur. Renoir'ın figürleri piramidal yerleştirişi, Rönesans örneklerini çağrıştırır. Gerçekten de 1878'de Renoir, İzlenimcileri Salon uğruna bırakmış ve 1879'da Charpentier'nin nüfuzu sayesinde bu resim izlenmek üzere sergide duvara asılmıştır.



|Resim b.| Pierre-Auguste Renoir, ***Victor Choquet***, yak. 1875. Harvard Art Museums, Cambridge

Madam Georges Charpentier ve Çocukları, 1878

Tuval üstüne yağlıboya, 153,7 x 190,2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



Resmin bu yönleri, Renoir'ın daha az varlıklı ancak sadık hamisi, gümrük kâtibi Victor Choquet'nin (Resim b.) portresi ile karşılaştırılabilir. Bariz mali sebeplerden ötürü Choquet'nin portresi çok daha küçüktür. Ancak bu portrede çok daha dolaysız ve bulunduğu ortama ilişkin tek belirgin gösterge, figürün hemen arkasında asılı duran, Palais Bourbon'un dekorasyonu için Eugène Delacroix'nın yaptığı eskizdir. Choquet ve Renoir, bu büyük Romantik ressama, kullandığı renklerden dolayı hayrandı. (Choquet ailesinin hamiliğini yaptığı Paul Cézanne da Delacroix'ya hayrandı, resimleri Renoir'ınkilerden tamamen zıt olmasına rağmen.) Sosyetik zevki tüm belirtilerde –hem mobilyalarda hem de dekorda– okunabilen Madam Charpentier'in aksine, Renoir'ın Choquetlerin evine dair göndermeleri onların sanat zevkine odaklıdır.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, ***Hamlet Rolünde Aktör Rouviére*** , 1866. National Gallery of Art, Washington



|Resim b.| Diego Velázquez, ***Soytarı Pablo de Valladolid***, yak. 1635. Museo de Prado, Madrid

Aktörün Paradoksu ve Üçlü Portre

Jean-Baptiste Faure'un yüzü, sahnede spot ışığının altındaki bir maske gibi, tuvalin içinden parlıyor. Ağır tekdüze tonlarla boyanmış ten, makyaj hissini veriyor; fiziksellik açısındansa resim, Vincent van Gogh'un çalışmalarının bir habercisidir. Bir portre için beklenmedik bir ifadesi var ancak bu, o sırada rol yapmakta olan bir aktörün portresi. Faure, opera söyleyen bir baritondu ve Paris Operası ile Londra'daki Covent Garden'da sahneye çıkıyordu. Mozart'ın klasiği *Don Giovanni* de dâhil, burada da görüldüğü üzere, Shakespeare'in oyununda değil de Ambroise Thomas'ın 1868 tarihli opera versiyonundaki Hamlet olmak üzere birçok rol ile tanınmıştı. Rolü, böylece, resimdeki ifadesini de gerekçelendirmiş oluyor. On dokuzuncu yüzyılda sıkça sahnelenen trajedilerin trajedisi *Hamlet*, Fransa'da popülerdi. Eugène Delacroix temayla ilgili resimler yaptığı gibi, ünlü bir litografi (taş-baskı) serisi de yapmıştı. 1846 tarihinde Alexandre Dumas ve Paul Meurice tarafından yapılan çevirinin performansında Manet'nin başka bir arkadaşı olan Philibert Rouvière, Hamlet rolünü oynamıştı. Manet'nin, onun portresini yaptığı zamanda canlandırmıştı Hamlet'i (Resim a.), bu da Manet'nin onu o rolde gösterme kararını açıklar.

Bunlar Rouvière ve Faure'un portreleri midir, yoksa Hamlet'i mi resmederler? Gerçek şu ki bunlar ikili portrelerdir, hem aktörü hem de oynadıkları karakteri gösterir. (Buna karşın Renoir'ın *Jeanne Samary* (s. 56) portresinde, Samary'nin rol yapmakta olduğu daha az belirgindir.) Manet, aktörleri tanındıkları rollerle betimler. Aktör/kişilikler, oynadıkları figürler ile nitelendirilmiş gibidirler. Manet'nin portrelerinin ilk paradoksu olan bu söz konusu durum, bilinmeyen bir şey değildir; bilakis Denis Diderot'nun *Paradoxe sur le comédien*" (Rol yapmanın paradoksu) başlıklı denemesinin ana temasıdır. Diderot hayattayken yayımlanmayan deneme, 1830'dan itibaren, tekrar tekrar yayımlandığı on dokuzuncu yüzyılda ünlenmişti. Diderot'nun paradoksu basittir; duyguyu en iyi şekilde betimleyen aktör bunu tutkusuz bir biçimde yapar, oynadığı karakterin duygusunu hiç paylaşmadan. Denemeyi bilen Charles Baudelaire'e göre, aynısı sanatçılar için de geçerliydi. 1863'te Delacroix'nın ölüm ilanı için şöyle yazdı: "Delacroix, tutkulu bir şekilde tutkuya âşıktı ancak bunu serinkanlılıkla, olabilecek en mantıklı yollarla ifade etmeye adamıştı kendini." Rouvière yeri işaret ederek, M harfi oluşturan kılıcı, bacakları ve gölgesi ile Manet'nin imzasına dikkati çekiyor. Faure'un resmi, Diego Velázquez'in *Soytarı Pablo de Valladolid* (Resim b.) resmini andırır. Manet, İspanya'dayken bu resmin kopyasını yapmış olabilir (Manet'ye atfedilir, Columbus Museum of Art, Ohio). Her iki portrede de Manet, yönetmen (*metteur en scène*) olarak ilgiyi kendisine çeker. O, imgeyi sahneleyen kişidir ki bu da bir performanstır. Bu açıdan, resimler üçlü portrelerdir çünkü Manet de bu portrelerin içinde temsil edilir.

Hamlet Rolünde Bariton Jean-Baptiste Faure

Tuval üstüne yağlıboya, 194 x 131,5 cm. Museum Folkwang, Essen



Yine de paradoks vardır. Çünkü Faure, Manet'nin çalışmalarını toplayan hırslı bir koleksiyoncuydu. Çalışmalarını çok sayıda satın alarak sanatçıya destek oluyor, yaratıcı rolünü uygulamasını sağlıyordu. Faure ayrıca Paul Durand-Ruel ile birlikte resim alıp satarak Manet'nin çalışmalarının dolaşımına yardım eden ve fiyatlarının artmasını sağlayan bir yatırımcıydı. Manet ise buna karşılık, birçok başka sanatçıyı cömertçe Faure ile tanıştırdı.





Aile ve Arkadaşlar

Frédéric Bazille



|Resim a.| Gustave Courbet, ***Buluşma (Günaydın Bay Courbet)***, 1854. Musée Fabre, Montpellier

Güney Işığında Bir Aile

Bu başyapıt, uzun bir kariyer sürdürecek kadar yaşasaydı Bazille'in herhangi başka bir İzlenimci kadar tanınacağını ortaya koyar. (1870 yılında Fransa-Prusya Savaşı sırasında öldürüldü). Muhteşem bir şekilde renklendirilmiş ve Bazille ailesinin evinin bulunduğu güneydeki Montpellier yakınlarının ışığı ile yıkanmış bu büyük resim, iki biçemsel akımı uyumlu bir bütün olarak birleştirir. Bazille, figürlerini ele alışındaki yoğunluk fikrini Gustave Courbet'den alır. Bazille, onun çalışmalarını komşusu Alfred Bruyas'nın koleksiyonundan biliyor ve çok beğeniyordu. Özel öneme sahip olan *Buluşma* (*Günaydın Bay Courbet*) (Resim a.) resminde Courbet, posta arabasıyla (arkada görülüyor) şehirden henüz dönen hamisi Bruyas ile karşılaşmasını betimliyordu.

Courbet'nin çalışmaları arasında dahi *Buluşma*, denize kıyısı olmayan Franche-Comté'den gelen ressamın yoğun Akdeniz ışığını keşfini somutlaştırdığından, olağandışıydı. Bazille'in aile terasındaki güneş ışığı lekesinin kaynağı her ne kadar Claude Monet'nin 1866 tarihli *Bahçedeki Kadınlar* (s.115) resmi olabilirse de, Courbet'nin resmi de bir kaynak olabilir. Sahne, Bazille ailesinin, Domaine de Méric adındaki büyük taşra malikânesidir. Burası Montpellier'in merkezinin kuzeydoğusunda, Lez nehrinin üzerinden pitoresk Castelnau köyüne tepeden bakar. (Şimdi hepsi Montpellier metropolüne bağlıdır.) Parlak pembe stüko (yalancı mermer) duvarları olan görkemli ev, zıt bir konumdan yapılmış başka bir resimde daha görülür; *Méric'de Teras* (1867. Musée Fabre, Montpellier). Söz konusu son resim 1867 Salonu'nda reddedilince *Aile Toplantısı*, başta Monet'nin *Yeşil Elbiseli Kadın* (s. 48) ve Pierre-Auguste Renoir'ın *Güneş Şemsiyesiyle Lise* (s. 238) adlı resimleri olmak üzere, diğer İzlenimcilerin çalışmalarıyla birlikte 1868 Salonu'na kabul edildi. Émile Zola, *Aile Toplantısı*'nı kapsamlı Salon eleştirisinin "Güncelciler" başlıklı bölümüne eklemişti. Zola, "Güncelciler'i manzara ressamlarından ayrı tutuyordu. Resmin, coşkulu bir gerçeklik sevgisine tanıklık ettiğini yazdı. Her bir yüz ifadesi büyük özenle çalışılmış; her figürün bireysel bir karakteri var. Kendi yaşadığı dönemin değerini bilen [*qui aime son temps*] bir sanatçı olduğu görülüyor. Bu durum Zola'nın en önemli ölçütüydü.

Bazille'in dikkatli çalışması, resimdeki her figürün tanınmasına olanak sağlamıştır. Bazille'in annesi ve babası olan baskın durumdaki çift, beraberce sol tarafa doğru oturmuşlardır. Annesi, gösterişli mavi bir elbise giymiş, babası ise oldukça soğukkanlılıkla

Aile Toplantısı, 1867

Tuval üstüne yağlıboya, 152 x 230 cm. Musée d'Orsay, Paris



ileri doğru bakmaktadır –oğlunun tıptan sanata doğru değişen kariyeri onu memnun etmiş olamaz. Hemen arkalarında ağacın yanında duranlar, yakın zamanda evlenmiş olan Pauline des Hours ve Émile Teulon'dur. Bazille'in teyzesi Madam des Hours'un da tıpkı resmin dışına, izleyiciye bakan kızı Thérèse gibi sıkılmış bir ifadesi vardır. Bazille resmin en solunda, dayısı Bay des Hours'un arkasında durur. Bu sıra dışı konum, Manet'nin *Tuileries Bahçeleri'nde Müzik* (s. 21) resmini hatırlatır. Figürlerden birkaç tanesi nispeten doğal görünürken, Bazille'in erkek kardeşi Marc ve oldukça soğuk nişanlısı Suzanne Tissié'den oluşan gruptakiler uzun pozlama yapılan bir fotoğraf çekimi için açıkça poz veriyormuşçasına dururlar. Fotoğrafçılığın başvuru kaynağı, natüralizmin ironik bir biçimidir. Ressamlar, figürlerini gözlemlendiklerinin farkında değillermiş gibi gösterebilirken fotoğrafta figürlerin poz vermeleri gerekir. Kuzen Camille des Hours, gençlere özgü bir merakla (içlerinde en genci odur), resmin dışına bakar.

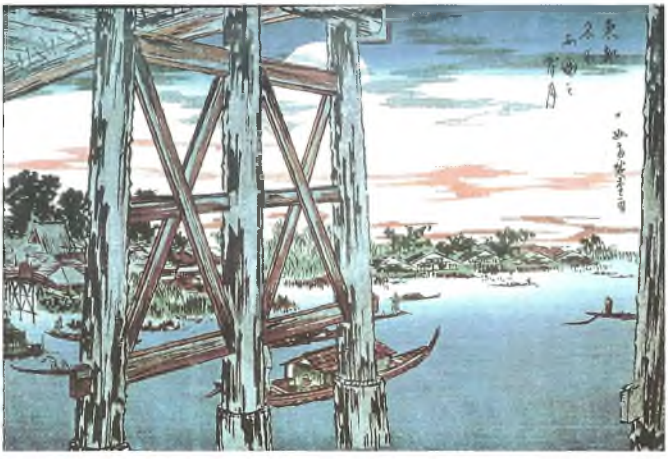
Edgar Degas



|Resim a.| Edgar Degas, *Krizantemlerle Bir Kadın*, 1865.
Metropolitan Museum of Art, New York

Hesaplanmış Dürüstlük

Destekleyici arkadaşlar, çoğunlukla önemli sanatsal denemeler için olanak sağlarlar. Normandiya'da Ménil-Hubert'deki taşra malikânelerinden çok uzakta olmayan Argentan'ın yarış pistinde, Mösyö ve Madam Paul Valpinçon at arabasında betimlenmişlerdir. Daha erken tarihli bir portrede Degas, Madam Valpinçon'u krizantemlerden oluşan bir natürmortun (Resim a.) sağına yerleştirmiş, böylece *Bellelli Ailesi* (s. 29) resmindekinden çok daha köklü bir kırpma etkisi yaratmıştır. Figürün pozisyonu ve resmin merkezinden öteye bakışındaki Realist etki nedeniyle resim, çerçevenin ötesindeki gerçekliğin bir parçasıymış gibi görünür. *Yarışlarda Bir At Arabası*'nın en belirgin özelliği, söz konusu kırpma veya parçalama benzeri etkidir. Atlar ve at arabasının tekerlekleri, fotoğraf kazasına uğramış gibi (s. 66), kesilmiş görünür. Böylelikle Degas, pratikte ortaya çıktığından beri natüralizmin yeni standardını belirleyen son teknolojiyi akla getirir. Aracın sol taraftan kesilişi o kadar dikkat çekicidir ki, bunun tesadüfi olması hemen hemen mümkün değildir. Tersine, Japon baskılarındaki (Resim b.) uzak ve yakının karşıtlık yaratmak için yan yana getirildiği, üst üste bindirildiği ve bölümlendirildiği cesur kompozisyonları hatırlatır. Sanat tarihçilerinin de eleştirmenlerin de bu görsel etkilerden ve onların kaynağının ne olduğu tartışmasından dolayı kafaları o kadar karışmıştır ki, çok azı resmin merkezindeki etkileyici janr sahnesinin farkına varmıştır. At arabasının içindeki Madam Valpinçon, sütannesini emdikten sonra uyuklayan bebek Henri'ye dikkatle bakmaktadır. Sütannesinin sallanan göğsü, bir utanç konusu değildir. Bu görevi yapan kadınlara uygun olarak verdikleri hizmetin bir biçimidir, cinsellik değil. Bu, Degas'nın ve Valpinçon'un içinde yaşadıkları sosyal tabakanın, hizmetçi bulundurmayı ne kadar kanıksadığının bir işaretidir. Güneş şemsiyesinin sivri köşesinin sütannenin yüzünü kesmesi, Degas'nın bir başka nahoş, cerrahi etkisidir.



|Resim b.| Utagawa Hiroshige, *Alacakaranlıkta Ryogoku Köprüsü'nde Ay*, yak. 1830.
Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Yarışlarda Bir At Arabası, 1869

Tuval üstüne yağlıboya, 36,5 x 55,9 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Kırbacın, Mösyö Valpinçon'u kesişi daha az çarpıcıdır. Mösyö, sürücü koltuğundaki yetkili konumundan ötürü ihtiyatlı bir şefkatle izler onları. Yanında sahibinin şapkasıyla aynı renkteki tüyleriyle griffon cinsi köpeği vardır. Karısı ile çocuğu korunaklı konforlarını sürerken Mösyö, sosyal dünyada dolaştığının bir işareti olarak, açık hava gezintisinde bile resmi giyimlidir.

Degas'nın açık hava sahneleri, yarış pistlerinin olduğu yerler hariç, azdır. Bunlar da öncelikli olarak manzara resmi sayılmazlar (s. 286). Gerçekten de, açık havada (*plein-air*) resim yapmayı küçümsediği herkes tarafından biliniyordu. "Hiçbir sanat, benimkinden daha az spontane değildir; benim yaptığım büyük ustalar üzerine derin düşünmenin ve çalışmanın bir sonucudur," diyerek çalışmasını açıklar. Dikkatli bir çerçeveleme ile öyküsel ve görsel olayların birleşimi, resmi, ince zekânın yarattığı sessiz bir başyapıt yapar.

Mary Cassatt



|Resim a.| Anonim, *At Arabasında Aile*, yak.1860.

Dizginleri Tutmak

1877'de, ailesiyle Paris'te yaşayan, hiç evlenmemiş Amerikalı Cassatt, Edgar Degas ile tanıştı ve bu dostluk ömür boyu sürdü. Degas, Cassatt'ın erken dönem İspanyol konulu resimlerini Salon'da fark edince, onu İzlenimcilerle tanıştırdı ve Cassatt, onlarla 1879'da sergilere katılmaya başladı. Cassatt, bankerlerden oluşan, kendilerinden daha ünlü çelik üreticileri Carnegie ve Frickler'le aynı sosyal tabakadan olan, Pittsburghlu zengin bir aileden geliyordu. Philadelphia'daki Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Yurttaşı Thomas Eakins'la aynı yılda, 1866'da, Paris'te okumak üzere Birleşik Devletler'den ayrıldı. Cinsiyeti yüzünden École des Beaux-Arts'a (Güzel Sanatlar Fakültesi) kabul edilmeyen Cassat, gerekli ipuçlarını daha bağımsız olan, Édouard Manet gibi ressamlardan aldı. İzlenimcilerle ve Degas ile olan birlikteliği kısa sürede çalışmalarını ve renklendirmesini değiştirse de, her zaman için, dostu Degas'nın çok değer verdiği kompozisyon anlayışını ve titiz çizimini sürdürdü.

At Arabasında Gezinti'de Cassatt, kız kardeşi Lydia'yı, Paris'in batı ucunda, 16. bölgede bulunan büyük Bois de Boulogne parkında araba sürerken betimledi. Bois, revaçta olan, dinlenmek, temiz hava almak için tercih edilen ve o dönemde at arabası almaya gücü yeten burjuva Parisliler için mükemmel bir yerdi. Cassatt'ın ailesi her ikisini de yapabiliyordu çünkü aile işinin yöneticiliğini miras yoluyla alan kardeşi Alexander tarafından kurulan bir vakıf fonuna bağlı olduklarından, bu durumdan yararlanıyorlardı. Paris'e geldiklerinde, kentin revaçta olan açık hava eğlencelerinden tam anlamıyla keyif almak için ilk satın aldıkları şeyler arasında kendi at arabaları vardı.

At Arabasında Gezinti, 1881

Tuval üstüne yağlıboya, 89,7 x 130,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Cassatt kadınları, cesur bir gruptu. Mary, çok az kadının yıllar sonra ulaşabileceklerini elde etti; hiç evlenmemesine ve belki de kendi ev hayatını bu uğurda kurban etmesine rağmen, başarılı ve bağımsız bir kariyeri oldu. Zeki, entelektüel ve meraklı bir kadın olan annesi, kızının tutkularına destek verdi (s. 68). Bu resimde Lydia, dizginleri tutmakta, şoförü arkası dönük şekilde otururken o, arabayı büyük bir dikkatle ileri doğru sürmektedir. Onun ve eşlikçisi Degas'nın yeğeni Odile Fèvre'in yüzü karakterize edilmiş ve karşılaştırılmış. Küçük kız, gergin bir biçimde çamurluğa tutunurken, neredeyse ulaşılmaz gibidir. Degas ile Odil aracılığıyla bağlantı kurması dışında Cassatt'ın resmi, akıl hocasının *Yarışlarda Bir At Arabası*'nı (s. 65) açıkça anımsatır. Cassatt, figürlere odaklanır, atı ve at arabasını keserek resmin dışında tutar. Arka plan ise resmi, gösterişli bir biçimde zekice kurgulanmış kompozisyonuyla Degas'nın zekâsını gösteren at arabası resminden çok, bir portre ve janr sahnesi yapar, tıpkı Degas'nın ve Manet'nin diğer resimlerindeki gibi. Bu açıdan Cassatt'ın resmi Degas'nınkinden çok daha iyi bir şekilde, at arabasındaki ailenin fotoğrafı (Resim a.) ile karşılaştırılabilir. Çünkü çerçevenin kestiği fotoğrafta başlıca ilgi konusu figürlerdir. Ancak Cassatt'ın kompozisyonunun fotoğrafa benzemesi kasti bir öykünmeden ziyade, natüralizmin etkisidir. Son olarak, Cassatt da Degas gibi manzara resmi ile çok az ilgileniyordu. Burada arka plan izlenimci renk karışımı lekeleri ile ustalıkla yapılmış olmasına rağmen, belirli ayrıntıların yorumlanışı açısından üstünkörüdür.

Mary Cassatt

Ciddi Bir Kadın

Cassatt'ın annesi Katherine'nin portresi, İzlenimci yapıtlar içinde, birçok okuyan kadın resminden biridir. Çünkü modern hayatın burjuva kadınlarının betimleri, genellikle boş zamanlarını okuyarak geçiren kültürlü varlıkları temsil eder. Bununla birlikte bu resim bir istisnadır. Flaubert'in *Madam Bovary*'si yayımlandıktan sonra bunun gibi okunacak malzemeyi sıkıcı hayatlarından uzaklaşmak için kullanan dönemin kadınlarına yakıştırılan ve gerçeklerden kaçmalarına olanak sağlayan romanların aksine Madam Cassatt, elinde bir gazete tutar. Geleneksel gazete *Le Figaro*'nun varlığı sadece Cassattların muhafazakâr toplumsal konumunu değil, Madam Cassatt'ın son gelişmeleri takip etme isteğini de ortaya koyar. Gazetenin ilk sayfasını okumakta olan Katherine Cassatt, belki de sanat tarihinde böyle betimlenen ilk kadındır. Bir bakıma, resmin kompozisyonu da muhafazakârdır. Annenin dörtte üç boyu, dörtte üç profili ve aynadaki yansıma, 1867'deki ölümüne kadar Fransa'nın en ünlü ve aranılan portrecisi olan, muhafazakâr ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın birden çok defa kullandığı yöntemleri akla getirir. Ingres'ın başyapıtlarından biri de Madam Moitessier'in portresidir (Resim a.). Fakat burada dikkate değer olan, aynanın kadını başka bir açıdan yansıtmak yerine gazeteyi yansıtmasıdır. Cassatt'ın yumuşak renklerden oluşan paleti bile bir kısıtlama hissi verir ancak resmin sessizliği, olağanüstü düzeyde serbest ve cüretkâr bir yoruma eşlik eder. Resmin geniş fırça vuruşları ile gevşek ve eskiz benzeri ele alınışı, çağdaşlarının İzlenimci resimlerindeki kadar kapsamlıdır; bu konuda Degas'yı kesinlikle geçer. Cassatt'ın sınırlı paletinde kullandığı tonlar bile güç gösterisidir. Ingres'ın kadınları, birkaç istisna ile nispeten tembel, pasif veya ürkek olarak betimlenmişlerdir. Elbette Ingres, figürlerinin ve giysilerinin pırıltılı ve kıvrımlı çizgisel tasvirleri ile tanınıyordu. Cassatt ise bu özelliklerin tamamen ötesine geçti. Ancak ilginç olan şudur ki; Cassatt'ın kadın imgesi, nadiren, Madam Moitessier'nin sfenks benzeri ifadesi, dağınık iç mekân ve baştan çıkartan dikkatsizlik –elbisesi omuzundan kayacak gibi durur– gibi özelliklerle Ingres benzeri stereotiplere yaklaşır. Cassatt'ın annesi bunun tam tersidir; ciddi, odaklanmış ve boynuna kadar elbise ile örtülüdür. Elbisenin sarkması söz konusu bile değildir.



[Resim a.] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madam Moitessier*, 1856. National Gallery, Londra



[Resim b.] Mary Cassatt, *Otoportre*, 1878. Metropolitan Museum of Art, New York

Bilinen iki otoportresinin birinde (Resim b.) Cassatt'ın kendini profesyonel bir sanatçı olarak değil de burjuva bir kadın olarak, fazlasıyla doldurulmuş bir koltuğa yaslanmış ve her an dışarı çıkmaya hazırmış gibi başında bir şapkayla betimlemesi ironiktir. İfadesindeki ciddiyet, bundan daha fazlası olduğunu ima eder. Ancak yine de, tamamen bitirilmediğinden yağlıboyayla değil de daha sıradan olan guvaş ve suluboya tekniğiyle yapıldığından, portrenin kendi ciddiyeti tartışılabilir. Neyse ki, bunlar, eserlerin doğallıklarıyla ilişkilendirdiğimiz canlılıklarına bugün hayran olduğumuz özelliklerdir.

Madam Cassatt "Le Figaro" Okurken, 1878

Tuval üstüne yağlıboya, 104 x 84 cm. Özel Koleksiyon



Paul Cézanne



|Resim a.| Edgar Degas, *Otoportre*, 1855. Musée d'Orsay, Paris



|Resim b.| Vincent van Gogh, *Fötr Şapkalı Otoportre*, 1887-8. Van Gogh Museum, Amsterdam

Kendi İmgeni Biçimlendirmek

Otoportreler, ressamlar arasında, özellikle de kariyerlerinin ilk yıllarında, yaygındır. Öncelikle sanatçının kendisi "masrafsızdır" ve her zaman müsaittir; yapması gereken tek şey aynaya bakmaktır. İkincisi, genç sanatçılar, kariyerleriyle ilgili endişeleri ve topluma kendilerini nasıl sundukları bakımından genellikle düşünceli olurlar. Ne de olsa sanat dünyası, sanatçıların kendilerini ister mali sebeplerden olsun, ister bir çeşit geribildirim almak için bağlandığı sosyal bir dünyadır. Bu türden bir kendini sunum, resimsel üslubun, kökeninin ve özgünlüğünün gösterimidir. Son olarak, otoportre, Cézanne için çoğunlukla olduğu gibi, deneme yapmak için bir fırsat olabilir. Cézanne, diğerlerine oranla, kamuoyu ile daha az ilgiliydi çünkü pozlarından çoğu yüzüne odaklanmaya eğilimliydi. Edgar Degas'nın, Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın bir otoportresini (1804. Musée Condé, Chantilly) örnek alarak yaptığı erken tarihli bir otoportresiyle (Resim a.) karşılaştırılınca, Cézanne daha önce yapılmış modelleri kullanmakla ilgilenmiyordu. Ne de Degas'nın sosyal tabakasının kibri ile sanatçı olmanın yarattığı kendinde bir düşünceliliği birleştiren (ya da ikisi arasında havada duran) karakter çalışmasındaki psikolojik muğlaklıkla kendini sunmuştu. Cézanne'ın resminde, baş kompozisyona hükmeder. Sanatçının omuzları, paltosu ve arka plan, yüzünden çok daha özlü bir eskiz olarak yapılmıştır. Romantik sanatçılar arasında yaygın olan ve Vincent van Gogh ile sürdürülen (Resim b.), çok tanıdık dâhi portreleri mecazı ile gözler odaklanmıştır, ancak gizemli bir içgörüyle değil. Tersine, Cézanne'ın dikkatli incelemesi, muhtemelen çalışırken önünde duran boyanmış imgeye odaklı görünür. Çünkü tekniği ve güçlü ancak görünürde heyecansız icrası, gelişiminde önemli bir adımı örnekler.

Şiddetli ve ağır "taşaklı" (*couillard*) üslubunu (s. 26, s. 48) geride bırakan Cézanne, yine de erken dönem resimlerinin açığa vurduğu amacın ve çabanın yoğunluğunu sürdürdü. Yüzündeki fırça vuruşlarındaki farklılıklar, 1870'lerde sıklıkla gözlenen düzleştirme ve bölümlendirme yerine, o zaman henüz bilinmeyen heykelsi bir etki yaratmak üzere İzlenimci tekniği yönlendirmek üzere çalışılmıştı. Olağandışı düzeyde sınırlı paletteki renklerin hemen göze çarpmayan ilişkisi ve her fırça vuruşunun özgün şekli, sanatçınınkine cevaben, izleyicinin dikkatle bakmasını gerektirir. Bu özellikle de Cézanne'ın çizgileri nasıl gizlemeye çalıştığını fark etmeye değer. Gölgenin bir sonucuymuş gibi görünen burnun dış çizgisi ya da aynı şekilde, ucundan öte bir formun yokluğunun izi gibi belirli şekilde öne çıkan konturların çizilmesi, geleneksel teknik ressamlıktır. Cézanne yine de İzlenimcilerin doğrudan gözlem yöntemine ve renk lekeleriyle resim yapmalarına sadıktır. Ânın geçiciliğinden daha büyük bir etki elde etmek için sakındığı şey, doğaçlama hissidir. Önde gelen meslektaşlarının renkli dekoratif yüzeylerinin aksine geleneksel üç boyutlu modelleme uygulamasının yeni bir versiyonunu yapmak için, yakından ilişkili renkler kullanır.

Otoportre, 1878-80

Tuval üstüne yağlıboya, 61 x 47 cm. Phillips Koleksiyonu, Washington



Paul Cézanne



[Resim a.] Paul Cezanne, *Sarı Koltukta Madam Cézanne*, 1888-9. Özel Koleksiyon

Modeli Hapsetmek

Parlak renklerle yapılmış bu resim, gerek deneysel üslubu gerekse aynı dönemde başka resimlerde de görülen duvar kâğıdı deseni (s. 316) sebebiyle 1870'lerin sonu ile 1880'lerin başına tarihlenir. Cézanne, bir sergiye katılmayacaksa ya da resmi satmayacaksa nadiren resimlerini imzalayıp tarihlendiriyordu. İkisini de oldukça nadir yapıyordu çünkü para kazanmaya karşı kayıtsızdı ve 1886'da babasının ölümünden sonra para kazanması da gerekmiyordu. Birincisi ile üçüncüsü olmak üzere 1874'te ve 1877'de sadece iki tane İzlenimci sergiye katıldı. Bu tarihten sonra, sanat tüccarı Amroise Vollard'ın düzenlediği, tek kişilik retrospektife katılmak üzere davet edildiği 1895'e kadar bir daha sergiye katılmadı. Cézanne, Hortense Fiquet ile 1869'da, onun modellik yaptığı, ucuz ve aynı isimdeki eski bir model tarafından işletilen Académie Suisse'deki atölyesinde tanıştı. Hortense, Cézanne'ın metresi oldu ve 1886'da, babasının itirazlarına rağmen, evlendiler. Cézanne, babasının öldüğü yıl ayrılmalarına, ardından evden taşınıp annesiyle ve kız kardeşiyle birlikte Aix-en-Provence'daki aile mülklerinde, Jas Bouffain'de yaşamaya başlamasına rağmen, karısının yirmi yedi tane portresini yaptı. İlişkileri gergindi, bunun sebebi Cézanne'ın hislerine göre, Hortense'in aşırı istekleriydi. Vasiyetinde ona hiçbir şey bırakmadı, her şeyi kendi ismini verdiği oğluna bıraktı. 1872'de doğan oğlunu ise 1886'ya kadar babasından bir sır olarak sakladı.

Resmin kompozisyonu, duvar kâğıdıyla ve ne olduğu anlaşılamayan zemin kaplamasıyla çerçevelenmiş koltuğun Hortense'in vücut formuyla uyumlu şekilde yan yana getirilmesiyle harikulade bir yapboz oluşturur. İç içe geçen geometrik şekiller, sol üstteki dikdörtgen (pencere?) ile çoğalır. Bu dikdörtgen, ikincil olarak, sol tarafa doğru diyagonal ekseni genişleterek, koltuğun sağ tarafa doğru olan ağırlığını dengeler. Cézanne, kapsamlı bir şekilde bu kadar belirgin bir şekil desenlemesinin peşinde olmazdı. Belki de bunun altında yatan bir cinsiyet ve denetleme sorunu vardı. Bu yönü, Aixli ustaya hayran olan (s. 258 ve 326) Paul Gauguin tarafından kapsamlı ve akıllı bir biçimde çalışılacaktı. Ancak tutarlı bir geometri, başka açılardan, Cézanne için çoğunlukla bir kaygı meselesi olacaktı. Örneğin, koltuğun kıvrımları, omuzlar ve Hortense'in pahalı elbisesi birbirini tekrarlar; elbise fırfırının üstündeki yatay nervür, soldaki süpürgelik ya da silme gibi olan şeyin devamıdır.

Kırmızı Koltukta Madam Cézanne, 1877

Tuval üstüne yağlıboya, 72,5 x 58 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Yaklaşık 1878-80 yıllarında yaptığı *Otoportre*'sine (s. 71) nazaran resimsel araçları daha da azaltarak İzlenimci renkler ve düzleştirme kullanan Cézanne, burada, bir yandan iki ve üç boyutlu geometriden büyülenirken bir yandan da İzlenimci estetik ile yarışabileceğini gösterdi. Yan yana gelmiş kırkyama görüntüsündeki fırça vuruşları, hem sanki çamurla modelleme yapılmışçasına kendi fiziksellliklerine, hem de özellikle elbisenin içinden tuvalin gözüktüğü alanlara dikkati çeker. Ancak elbiseyi düzleştirme eğilimindeki parlak dikey çizgilere ve modelin elbisenin altında zar zor hissedilen dizlerine rağmen, ipek elbise, heybetli bir hacimle çıkıntı yapar. Cézanne daha sonraki çalışmalarında daha da dikkat çekici araçlar kullanır. Örneğin, *Sarı Koltukta Madam Cézanne* resminde (Resim a.) eller, oyulmuş ya da çamur ile biçim verilmiş gibi görünecek kadar şekilsizdir.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, *Monet ve Karısı Atölye Teknesinde*, 1874. Neue Pinakothek, Münih



|Resim b.| Pierre-Auguste Renoir, *Camille Monet ve Oğlu Jean Bahçede*, 1874. National Gallery of Art, Washington

Plein-Air Uygulamaları

Berthe Morisot tarafından açık havada resim yapmaya cesaretlendirildikten sonra ve 1870'lerin başında Claude Monet ile ilerleyen dostluğu aracılığıyla Manet, *plein-air* resmini başlıca uygulaması haline getirdi. Aile malikânesi Seine'in karşı yakasında Gennevilliers'de bulunduğundan, Argenteuil'ü ziyaret etmek onun için hem doğal hem de kolaydı. Monet'nin bu portresinde Manet, arkadaşını ve meslektaşını tuvalin başında değil de çiçeklere bakarken gösterir. Monet'nin bahçeciliğe olan düşkünlüğü, hiç şüphesiz Paris yerine neden banliyöde yaşamış olduğunu açıklar.

Monet'ninkinden çok farklı olmayan bir üslupta, serbest bir biçimde resim yapan Manet, Monet'nin karısı Camille ile oğulları Jean'ı, ressam bahçesini suladığı sırada, dinlenirken gösterir. Monet, sadece *Sainte Adresse'de Bir Teras*'taki (s. 25) gibi bitki resimleri yapmaktan tatmin olmuyordu. Giverny'de sonunda sahip olduğu evdeki olağanüstü bitkilerden de bildiğimiz gibi, çiçek yetiştirmeyi de seviyordu. Gerçekten de açık havada resim yapmak ve bahçecilik, hem doğa sevgisinin hem de doğaya hükmetmenin birleştiği, birbirine benzer etkinlikler sayılabilir. Manet'nin aynı ziyaret sırasında yaptığı resimde Camille'in atölye teknesindeki (Resim a.) varlığının da ortaya koyduğu gibi, Monet için ev hayatı ve



|Resim c.| Pierre-Auguste Renoir, *Monet Argenteuil'deki Bahçesinde Resim Yaparken*, 1873. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford

Monet Ailesi Argenteuil'deki Bahçelerinde, 1874

Tuval üstüne yağlıboya, 61 x 99,7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



resim örtüşüyordu. Bahçe resminde Manet, kimi zaman geçmiş dönem ressamlarının ev, aile ve sadakatin doğa tarafından takdir edilişinin simgesi (s. 230) olarak gördüğü ve bir tür aile oluşturdukları için resimlerinde kullandığı horoz ile beyaz tavuğu sahneye ekler. Manet resmi yaparken, Pierre-Auguste Renoir ziyaret için uğrar. Manet'yi şövalesinin başında gören Renoir, Monet'den kendisi için malzeme ödünç ister. 1924'te Monet olayı şöyle hatırlar: Renoir'ı gözünün ucuyla inceleyen Manet'nin yanına dikilince Manet, tipik alaycı bir üslupta Monet'ye, "Bu çocukta yetenek yok! Sen arkadaşı olduğuna göre söyle ona da, vazgeçsin resim yapmaktan," diye tedbirlice fısıldar. Fazla mütevazı bu şaka, Manet'nin üslubu Monet'nin üslubundan esinlenmişken, Renoir'ın resminin Manet'nin üslubuna çoğunlukla olduğundan daha yakın olmasıyla ilgilidir (Resim b.).
Renoir'ın resminin sadece Camille'e ve oğluna odaklanması, onun erkeklerin etkinliklerinden ziyade kadınlara ve çocuklara olan ilgisini ortaya koyuyor olabilir. Bununla birlikte, bu tarihten bir yıl önce yaptığı, daha çok bilinen resimde (Resim c.) Renoir, Monet'yi çiçeklenmiş çalılarla çevrili bir şekilde yalnız başına şövalesinin başında dururken betimlemişti. Manet'nin yaptığı iki resimden ziyade işte bu resim, Monet'nin *plein-air* uygulamalarının standart betimi olmuştur.

Claude Monet

Bir Ömrün Kışında

Ölüm döşeği sahnesi ne kadar dokunaklı da görünse, Monet'nin kendisi, duygulanmayışını şaşkınlıkla karşıladı. Suçluluk duygusuyla şunları anımsıyor:

> *Onun zavallı alnını izlerken yakaladım kendimi, kaskatı yüzünde ölümün meydana getirdiği renk değişimi silsilesini gözlemlerken; mavi, sarı, gri vesaire... Reflekslerim, beni kendime rağmen, bilinçsizce harekete geçmek için zorladı.*

Ancak Camille'in zayıf yüz hatları, kül rengi yüzü ve Monet'nin sınırlı paleti, değişen renklere verdiği tepkiye rağmen, yine de sevilen birinin ölümü ile ilişkilendirilebilecek hislere neden olurlar. Onun geniş ve açık fırça çalışması ve resmin bitmemiş durumu, onun odağındaki Camille'in bedeni hariç her şeyle nispeten az ilgilendiğine işaret eder. Geceliğiyle örtünmüş, yatağı ile çevrelenmişken Camille zaten kefenine sarılmış gibidir. Monet, Alice Hoschedé ile üç yıl önce tanışmasına rağmen (s. 54), Camille'e bakan ve çiftin iki çocuğuyla ilgilenen Alice olmuştur. Monet'ye gayrimeşru cazibesinden ziyade özverisi ile kendini sevdirmiş olmalıydı. Ne Monet'nin görüşleri ne de resmin kendisinin içtenliği konusunda bir kuşku olabilir. Resim, merhumla ilgili hatıra ve ona saygı işlevi gören kadim bir ölüm döşeği imgelemi ve ölüm maskı geleneği içerisine yerleştirilebilir. İzlenimci ressamlar külliyatı içerisinde özgün bir çalışma olsa da, yine repertuvarlarındaki aile ve arkadaşlarının varlığına tanıklık eder. Monet'nin birçok resminde bulunmasına rağmen Camille, gerçek bir porte olarak adlandırılabilecek bir resmin konusu olmamıştır. Yüz hatları genellikle sadeleştirilmiştir ve belirli bir birey olmaktan ziyade daha çok bir model olmuştur resimlere. Yüz hatlarını daha ayrıntılı hâle getirmesine rağmen, kesinlikle Monet'nin *Kırda Öğle Yemeği* (s. 16) projeleri ve anıtsal *Bahçedeki Kadınlar* (s. 115) için de durum buydu. *Gelincik Tarlası* (Resim a.) gibi resimlerinde ise Camille sadece yoldan geçen biridir, resimde anonim bir şekilde süzülür. Yanında da ancak yakın bir arkadaşın ya da sanat uzmanının çiftin oğulları olarak tanımlayabileceği bir çocuk vardır. Belirsiz bir birey olmasının olası tek istisnası, Camille'i kış vakti evlerinin penceresinden gösteren (Resim b.) etkileyici bir çalışmadır. Üzgün bakışlarıyla gözünü ressam kocasına dikmesi, ya kapıda kalmış ya da yalnız kalmış hissi verir ve sanki işkolik kocasıyla ilişkisindeki fiziksel engeli sembolize eder. Orası soğuk olmalıdır ve sanki kar atıştırıyormuş gibidir. Ancak gerçekte, aksi takdirde sıkıcı ve görece renksiz geçecek bir günde Camille, yeşilliklerle yan yana getirildiğinde pekişen parlak kırmızı şalıyla göz alıcı bir karşıtlık oluşturmak üzere modellik yapmış olabilir. Böyle bir hizmet ile Camille kocasına bağlılığını kanıtlarken, Monet de bundan bir başyapıt yaratır. Dolayısıyla



|Resim a.| Claude Monet, ***Gelincik Tarlası, Gezinti,*** 1873. Musée d'Orsay, Paris



|Resim b.| Claude Monet, ***Kırmızı Şal: Camille'in Portresi,*** 1869-70. Cleveland Museum of Art

Camille Monet Ölüm Döşeğinde, 1879

Tuval üstüne yağlıboya, 90 x 68 cm. Musée d'Orsay, Paris



sanatçının gelişimiyle bu kadar yakından ilişkili birinin vakur ölüm döşeği belgesiyle hatırlanması tamamıyla uygundur. Resim, Monet'nin hayatı boyunca kendi mülkiyeti olarak kalmıştır. (İmza, sanatçının atölyesindeki imzasız resimlerin gerçekliğini ispatlamak üzere, Monet'nin oğlu Michel tarafından yapılan bir damgadır.)

Mary Cassatt



|Resim a.| Edgar Degas, *Prova*, 1878-9. Frick Koleksiyonu, New York

Bir Kızın En İyi Arkadaşı

Üzerindeki üniformadan da anlaşılacağı gibi, okuldaki uzun ve muhtemelen sıkıcı bir günün ardından yedi yaşlarında küçük bir kız ailesine ait gösterişli salonda bulunan rahat koltukta kendini bilmez şekilde oturuyor. Tüm masumiyetiyle, eteğinin yukarı sıyrılmasıyla ortaya çıkan iç pantolonun yarattığı "bir hanımefendiye yakışmayan" durumunu fark etmiyor. Neredeyse bir parça hüzünlü, boş gözlerle sağa doğru bakıyor. Gözleri, izleyicinin, huzurlu bir şekilde yastıklarının üzerinde uyuklar görünen griffon terrieri fark etmesine neden oluyor. Ancak daha dikkatli bakınca, herhangi bir rahatsızlık durumunda, küçük koruyucunun davetsiz bir misafire saniyeler içinde şiddetle meydan okuyacağı görülür. Bu, Edgar Degas'nın bazen kullandığı durumların tersidir (s. 198); onlarda biri(leri) araya girmiştir. Burada ise o(nlar) beklenmektedir. Dolayısıyla, Cassatt akıl hocasını onaylarken bir yandan da kendi taktiklerini onunkilerden ayrı tutuyor. Aile ve çocuk resimleri ustası olan Cassatt, çocukluğun masumiyetini kendi oyuncu –uzamı yukarı doğru eğen ve Japon etkisiyle sıkıştıran– tarzıyla yansıtıyor ve koltuk döşemesinin desenlerini çağdaşlarınınki kadar cesur fırça vuruşlarıyla oluşturuyor. Dördüncü İzlenimci Sergi'de (1879) yer alan diğer ressamların sergilenen yapıtlarındakine benzemeyen ve resme hâkim olan mavi renk nefes kesici. Grubun bir üyesi olarak Cassatt'ın ilk sergisiydi bu; on bir resim ile güçlü bir ilkti. Hâl böyleyken, 1879 tarihli Evrensel Fuar'ın Amerikan bölümüne resmi sunduğunda, resim kabul edilmedi. Cassatt, çocuğun Degas'nın arkadaşlarının kızı olduğunu ve Degas'nın resmi sevmekle kalmayıp bir de ona resmi yapmakta yardım ettiğini –belki de, şüphesiz atölyede kurgulanmış olan dramatik bakış açısını– anımsadı. Bu açıdan adeta Degas'nın yakın zamanda yapılmış olan *Prova* (Resim a)



|Resim b.| Pierre-Auguste Renoir, *Matmazel Romaine Lacaux'nun Portresi*, 1864. Cleveland Museum of Art, Cleveland

Mavi Koltukta Küçük Kız, 1878

Tuval üstüne yağlıboya, 89,5 x 129,8 cm. National Gallery of Art, Washington



resmiyle benzerlik gösterir. Fakat Cassatt kesinlikle Degas'yı taklit etmiyordu, çocukları küçümseyen Degas'nın tam tersi bir tavrı vardı. Buna karşılık, Pierre-Auguste Renoir'ın çocukların kırılganlığını, çocuk saçının ve cildinin narinliğini betimlemedeki yeteneğine çok daha yakındı. Renoir'ın hünerini, kaskatı bir biçimde poz veren ancak yine de elbisenin içinde neredeyse namevcut oluşuyla oyuncak bebek benzeri bir sonuç aldığı *Matmazel Romaine Lacaux'nun Portresi*'yle (Resim b.) karşılaştırın. Gerçekten de kimse bir çocuğun alnındaki saç çizgisinin ve gözlerindeki nemin betimlenmesi açısından Renoir ile karşılaştıralamaz. Bununla birlikte, Renoir ile karşılaştırıldığında, bu olağandışı resmin de gösterdiği gibi, gelenek Cassatt'ın tavrına çok daha az nüfuz etmişti.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, Stéphane Mallarmé için illüstrasyon, *Kuzgun*, 1875.



|Resim b.| Édouard Manet, Stéphane Mallarmé için illüstrasyonlar, *L'Après –midi d'un faune*, 1876.

Puro İçmeye İzin Var

Yakındaki bir lisede İngilizce öğretmeni olarak göreve başlamak üzere 1873'te Paris'e döndüğünde Stéphane Mallarmé, neredeyse her gün Manet'nin atölyesine uğramaya başlar. İkili, edebiyat ve sanat hakkında uzun uzun tartışırlar ve ortak olurlar. 1875'te Manet, Charles Baudelaire'in denemeleri sayesinde Fransa'da popüler olan Edgar Allan Poe'nun *Kuzgun* şiirine Mallarmé'nin yaptığı çeviriye illüstrasyonlarla (Resim a.) katkıda bulunur. 1876'da Manet, Mallarmé'nin *L'Après –midi d'un faune* (Bir Faunun Öğleden Sonrası) şiirinin ilk baskısı için ince ağaçbaskılarla (Resim b.) katkıda bulunur. Aynı yıl Mallarmé, Manet ve İzlenimciler ile ilgili "İzlenimciler ve Édouard Manet" (sadece İngilizce'de yayımlandığı versiyonu ile biliniyor) isimli uzun bir deneme yazdı. Denemede, Manet İzlenimcilerle birlikte hiçbir sergiye katılmamış olmasına rağmen, onu akımın lideri olarak gösterdi. Mallarmé'a göre, İzlenimciler ışığa ve havaya ilişkin karakteristik yaklaşımlarını Manet sayesinde geliştirmişlerdi. Manet'nin 1860'lardaki üslubunu savunmaya odaklanan Émile Zola'nın aksine Mallarmé, ağırlıklı olarak Manet'nin 1870'lerde yaptığı daha İzlenimci resimlerini biliyordu.

Manet'nin arkadaşını betimlediği küçük portre, *plein-air* deneyimleri (s. 74) ile geliştirdiği üslupla yapılmış bir iç mekânı örnekler. Aynı zamanda şairin duyarlılığını ve biçemsel karmaşıklığını boya ile koşut olarak aksettirir. Manet'nin, çok basit ve raslantısal görünümle genelleştirilen dokunuşları, bir iki kısa ve eğri çizgiyle duvar kâğıdını ele alışı özellikle etkilidir. Mallarmé'nin gelişigüzel pozu, samimi bir görünüm hissini verir;

Stéphane Mallarmé, 1876

Tuval üstüne yağlıboya, 27,5 x 36 cm. Musée d'Orsay, Paris



izleyicinin tüketimi için yapılan, resmî şekilde poz verilmiş portrelerden çok bir arkadaş için yapılan türdendir. Şairin dağınık saçları ve uzun bıyıkları, metropolit dandy-bohem fikrini verir. Yumuşak koltuğunda arkasına yaslanmıştır, sol eli paltosunun cebindedir. Bir elyazmasının ya da bir kâğıt yığının üzerinde bulunan sağ elinde, sosyetik erkekler için çok sevilen bir simge, bir puro vardır. Elbette (sigara, puro) içen kişi teması, on yedinci yüzyıl Hollanda janr resminden beri, sanatta uzun bir tarihe sahiptir. O dönemde genellikle başıboş eğlencelerin geçiciliğini ve hayatın hassasiyetini simgeliyordu. Bu durumda puro, bu resimde, ironik olarak kullanılmıştı çünkü bunlar hem ressam hem de şair için son derece verimli yıllardı. Mallarmé, 1928'de Fransız müzeleri tarafından alınıncaya kadar aile içinde kalan bu resme büyük değer veriyordu.

Berthe Morisot



|Resim a.| Berthe Morisot, *Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi*, 1869-70. National Gallery of Art, Washington

Koruyucu Gözaltı

Morisot'nun kız kardeşi Edma, Édouard Manet'nin denizcilik eğitimi günlerinden arkadaşı Adolphe Pontillon ile evlenmişti. Edma, Berthe ile birlikte Jean-Baptiste-Camille Corot'dan eğitim almış ve büyüleyici zariflikte manzara resimleri yapmıştı. Ancak evlenip çocuk yapınca, kariyer sevdasından vazgeçti. Berthe, Edma'yı açık bir pencereden süzülen ışıkta, kabarık yazlık ev elbisesi içinde gösteriyor. Elbise, tıpkı diğer İzlenimcilerde olduğu gibi, sanatçının beyazın incelikli geçişlerindeki becerisini gösteriyor. Morisot'nun birçok resminde olduğu gibi, bu resimde de akıl hocası Corot'nun ona aşıladığı zarif tonal bir uyum vardır. Ancak, bir yıl önce Manet ile tanıştıktan sonra, resmi ele alış şekli büyük ölçüde genişlemiş ve kompozisyon düzenlemeleri cesur bir şekilde natüralist olmuştu. Aynı dönemde yaptığı, annesi ile kız kardeşini bir arada gösteren resimde (Resim a.), Manet aslında yeni öğrencisine resmin belirli alanlarına rötuş yaparak yardım etmek istemişti. Berthe ise çok öfkelendi çünkü Salon'a sunulan resim tamamen o sanatçı tarafından yapılmamışsa sergilenmesi yasaklı.

Pencere önündeki dokunaklı portrede, hoş kız kardeş (Berthe çok daha gösterişsizdi), dalgınca bir Japon yelpazesine sevgiyle dokunur. Hamile olduğunu açıklamış ve saygın hanımefendiler için bir gelenek gereği, şimdi Paris'in 16. bölgesinde bulunan huzurlu Passy mahallesindeki anne evine taşınmıştı. Hareketleri ve ifadesi, böyle bir durumda tahmin edilebileceği üzere, can sıkıntısı izlenimini veriyor olabilir. Bununla birlikte, Edma'nın sanata olan ilgisinin, dolaylı da olsa egzotik nesnenin cazibesi üzerinden devam ettiğinin de belirtisi olabilir. Annelik durumu tedbir gerektiriyordu. Annesinin yanına taşınarak, geçici bir süre kocasının sosyal çevresinden çekildi. Hatta balkona çıkmak yerine, sokağın karşısındaki diğer apartmanların görüş alanı dışında, pencerenin gerisinde oturuyor.

Buna karşın, Manet bir önceki yıl Berthe'yi balkonda ve cesurca dışarı bakarken portrelemişti (s. 223). Resimde, korkulukların diğer yanında duran Berthe, hem görsel bir tüketim hem de gizemli bir zarafet nesnesidir. Morisot'nun kendi resminde, Edma'nın uzaklaşması sınırlanmasına ölçüt olurken, dünya çok daha uzaktır. Pencereden, bir hizmetçinin çiçek suladığı ve bir beyefendinin de ya hizmetçiyi süzdüğü ya da sokağa baktığı görülür. Gustave Caillebotte'un sıradışı bir resmi adamın konumunu hatırlatır; kardeşi Martial Caillebotte'u arkadan, pencereden dışarı, tamamen modern bir apartmanın altındaki yalnız bir kadına gözünü dikip bakarken göstermişti (s. 93). İzlenimci resimlerde bakışa yapılan vurgu birçok etkenin sonucudur. Kalabalık bir şehirde özel ve kamusal alan karşıtlığı sorunu, bunların artan derecede üst üste binmeleri ile netleşir. Bireysel görünüm, gittikçe anonimleşen dünyada göze çarpacak kadar önemli hâle gelir. Görsel gösteriler, sadece eğlencede değil günlük hayatta da, sonuçta bu türden görünümlere dikkat çeken bir iletişim aracı haline gelir. Edma'nın portresinde Morisot, kız kardeşinin durumunun temelinde olan bu gerilimi inceler.

Sanatçının Kız Kardeşi Pencerede, 1869

Tuval üstüne yağlıboya, 54,8 x 46,3 cm. National Gallery of Art, Washington



Berthe Morisot

Neredeyse Yetişkin

Morisot'nun yaptığı bu geç dönem resmi, ressamın Édouard Manet'nin kardeşi Eugène ile yaptığı evlilikten 1878'de doğmuş olan kızları Julie'yi bir ergen olarak gösteriyor. Yoldaşı ise, aile dostları şair Stéphane Mallarmé tarafından verilen bir tazı (s. 80). Köpeğin adı, *Hamlet*'ten bir karakter olan Laertes, Mallarmé'nin İngiliz klasikleri konusundaki bilgisini vurguluyor. Bu, Morisot'nun kızını betimlediği çok sayıda portreden biridir. Julie daha küçükken, onu kocasıyla (yani Julie'nin babasıyla) birlikte (s. 180) resmediyordu. Tamamlanmamış olmasına rağmen bu resim Morisot'nun, 1880'lerin daha serbest çalışılmış resimlerine göre fırça çalışmasının daha pürüzsüz olduğu, geç dönem üslubunda yapılmıştır. Morisot diğer sanatçılarla yakın temastaydı, özellikle de kayınbiraderinin ölümünden sonra Pierre-Auguste Renoir ile yakınlaştı. Devam eden bu tür temaslar, ressamın erken dönemindeki daha az geleneksel ve değişken karmaşık çalışmalarından ziyade öncülük etmeye çalıştığı, formları izleyen ve konturları çizen, daha uzun ve yumuşak fırça vuruşlarına temellenen yaklaşımından uzaklaşmasını açıklar. 1880'li yılların sonunda Jean-Auguste-Dominique Ingres'in resimleriyle ilgilenmeye başlayan Renoir'ın geç dönem çalışmalarındaki gibi; Paul Gauguin, Edvard Munch ve birkaç başka sanatçı gibi Morisot da parçalardan çok basit formlarla ilgilenmeye başlar. 1887'de kendisi ve Eugène, Renoir'ya Julie'nin bir portresini (Resim a.) sipariş ettiklerinde, Renoir "keskin" ya da Ingres benzeri denilen dönemindeydi. Bu dönemde kendini geçmişin büyük ustalarından uzaklaştıran İzlenimciliğin etkilerinden kurtulmaya çalışıyordu. Morisot hiçbir zaman o kadar ileri gitmedi ancak Renoir'ın yuvarlatılmış formlarına olan hayranlığı bu portrede bellidir. Julie'nin pozu, sipariş edilen onca portrede konunun resmî şekilde ele alınışı ve hatta Morisot'nun Julie'yi açık havada betimlediği zamanların haricindeki kendi çalışmaları ile karşılaştırınca hiç de geleneksel değildir. Resimde, Julie, evcil hayvanını sağ eliyle sabit tutmaya çalışır. Laertes'in çenesinin altındaki parmakları, Julie'yi üzerinde oturduğu koltuğa sabitleyen sol elinin parmaklarından daha belirgindir. Hemen yanındaki boş koltuğun da işaret ettiği gibi, bir yıl önce ölen babasının yasını tuttuğundan siyah giyinmiştir. İfadesi hem üzüntüsünü hem de annesi için –yine– poz verecek olmanın yarattığı sıkılmışlığı birleştirir. Morisot'nun kızına olan duyarlılığını, kocasının kafası karışık ve daha az koruyucu tavrı ile bir karşılaştırın. Yine de Eugene, Berthe'nin kariyeri açısından esaslı bir kaynaktı. Sadece hoş görmek, geleneksel bir burjuva erkeğinden beklenenden fazlasıydı. O ise bununla birlikte Berthe'nin çalışmalarının tanıtmak üzere önemli bir görev üstlendi. Berthe düzenli olarak İzlenimcilerle sergilere katılmasına



|Resim a.| Pierre-Auguste Renoir, ***Julie Manet (Kedili Çocuk)***, 1887. Musée d'Orsay, Paris

Julie Manet ve Tazısı Laertes, 1893

Tuval üstüne yağlıboya, 73 x 80 cm. Musée Marmottan Monet, Paris



rağmen daha fazlasını yapmıyordu. Eugène diğer gerekli rolleri üstenerek satışlarla ve mali durumla ilgilendi. Morisot'nun profesyonelliğine dair tek işaret, resim yapmaya devam ediyor oluşuydu. Mesela, Julie'nin arkasındaki büyük Japon baskısı, Morisot'nun kendi çalışmalarını nadiren evine astığını hatırlatır; o daha çok başkalarının, özellikle de dostlarının ve meslektaşlarının resimlerini tercih ediyordu.





Şehir Hayatı ve Şehir Manzaraları

Claude Monet



|Resim a.| Claude Monet, ***Saint-Germaine l'Auxerrois Kilisesi,*** **1867. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin**



|Resim b.| Charles Soulier, ***Louvre Revaklarından Çekilmiş Paris Panoraması,*** **yak. 1865. Bibliothèque nationale de France, Paris**

Revaktan Manzara

1860'lı yıllar boyunca Monet'nin birçok meslektaşı, dünyaca bilinen başyapıtları kopyalamak üzere, şövale ve paletleri ile Louvre'u ziyaret ediyordu. Hiç kimse, Monet'nin galerilerden ziyade, modern şehre bakarak birkaç resim yapmak için malzemelerini oraya getirdiğinden şüphelenmeyecekti. Onun bakış açısı için seçtiği yer, Claude Perrault'un Louvre'un doğu cephesi için on yedinci yüzyılda tasarladığı ve panoramik bir manzara sunan ünlü revaktı. Şehir panoramaları sanatta bir yenilik değildi ama Monet'nin resmi, Paris'in yakın zamanda yenilenen bir bölgesine yer veriyordu. Baron Haussmann (s. 20) tarafından yönetilen şehir yenileme projelerinden önce, Louvre ya da Saint-Germain l'Auxerrois Kilisesi (Resim a.) gibi binalar, çoğunlukla fakir işçiler ile dolu sağlıksız dükkânlarla ve evlerle çevrelenmişti. Saint-Germain l'Auxerrois'nın Monet'nin seçtiği revaktan bakıldığında izlenebilen bu görüntüsü, yeni yapılmış meydanı gösterir. Bu türden yenilemeler, rahat bir araç ve yaya dolaşımının yanı sıra, temiz hava almaya ve toplumsal temizliğe de olanak sağlıyordu. Haussmann, şehir tasarımlarında antik anıtları, Fransız ekonomisine hâlihazırda önemli katkı sağlayan turistler tarafından takdir edilebilsinler diye, onları çevreleyen yapılardan ayırdı. Sokaklar, gezintiler için güçlendirilerek uygun hâle gelen toprak setlerle orantılı olarak genişletildi. Resimde, *Prenses Bahçesi*'nin ufkunda, tepede duran Panthéon'un kubbesi ile birlikte solunda Sainte-Geneviève Kilisesi'ni ve sağ taraflarında ise Val-de-Grâce'ı görürüz.

Prenses Bahçesi denilen yer, aslında 1721 yılında XV. Louis ile nişanlanmak üzere Fransa'ya gelen İspanyol Prensesi için oluşturulan, Louvre'a bitişik özel bir yeşil alandı. Bahçenin düzgün kesilmiş çimleri, düzgün biçim verilmiş çiçek tarhları ve yeni dikilmiş ağaçları vardı. Monet'nin resminde at arabaları ve burjuvazinin tek tip siyah giyimli insan kalabalıklarını görüyoruz. İnsanlar, parçalı bulutlu bir günün güçlü ışığında, resmin sağındaki Fransız bayrağının da gösterdiği gibi batıdan esen rüzgârla, Charles Baudelaire'in *flâneur*'leri gibi boş boş etrafta dolanıyorlar. Ulusal bir gurur kaynağı olan bayrak, modern Fransa'yı göklere çıkartıyor ve Monet'nin, resmettiği modern şehir manzarasının, bu düşüncenin temsiline uygun bir tür olduğuna ilişkin görüşünü imliyor. Saint-Germain l'Auxerrois manzarasına ek olarak, aynı bakış açısından yapılan üçüncü bir resim, geniş alanları ve manzarayı olduğu gibi resme yansıtmak isteyenler için en tipik aşama olan yatay düzenlemede yapılmıştır. Bunu, aynı dönemde Louvre'un revaklarına yakın bir yerden çekilen bir fotoğrafla (Resim b.) karşılaştırabiliriz. Fotoğrafın aksine *Prenses Bahçesi*'nde Monet, pencere manzarasıyla uyuştuğu kadar portrelerle de ilişkilendirilen dikey düzenlemeyi kullanır. Erken dönem fotoğraf makineleri dikey formata ayarlı olduğundan, bu türden şehir fotoğrafları çoktu ve çoğu da esas işi portre fotoğrafçılığı olan atölyelerde çekiliyordu. Monet kasten fotoğrafı mı taklit ediyordu? Görsel kültürde var olan bakış açısıyla bu düzenlemeyi kullandığını ve bunun fotoğrafla

Prenses Bahçesi, Louvre, 1867

Tuval üstüne yağlıboya, 91,8 x 61,9 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio



yaptığı çağrışımdan dolayı natüralizme bir standart getirdiğini söylemek daha doğru olur. Monet, tamamen modernite ile ilişkilendirilen ve modern şehir imgesine uygun formlar kullanıyordu.

Claude Monet



(Resim a.) Hyacinthe-Cesar Delmaet ve Louis-Émile Durandelle, *Opéra Garnier'in İnşaası*, 1860'lar. Musee Carnavalet, Paris

Caddelerde Pis Yalama İzleri

Monet biri dikey, diğeri yatay (*Capucines Bulvarı*, 1873–4. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova) olmak üzere bir grup şehir manzarası daha yapmıştır. İki resim de fotoğrafçı Nadar'ın (Félix Tournachon) Capucines Bulvarı 35 numaradaki atölyesinin penceresinden boyandı. Nadar taşınıyordu ve burayı sergilerini açmaları için İzlenimcilere kiraladı. Monet'nin manzaraları, dikey versiyondaki çıplak ağaçlardan ve yerdeki hafif kar katmanından anlaşılacağı gibi açılıştan hemen önceki kış yapıldı.

Prenses Bahçesi, Louvre (s. 89) ile karşılaştırıldığında, Grands Bulvarları, bir zamanlar Ortaçağ tahkimatları olan ve on yedinci yüzyılda büyük ikamet bulvarlarına dönüştürülen işlek caddeler boyunca, Paris'in ticari kalbini oluşturuyordu. Haussmann'ın emriyle eski yapılar, şimdi tipik Paris binaları olarak addedilen altı-yedi katlı ve sokak hizasında dükkânları olan yapılara yer açmak için yıkılmıştı. Bugünün asansörlü çok katlı binalarından farklı olarak, en iyi daireler ilk ya da ikinci katta bulunuyordu. Atölyeleri genellikle Saint-Lazare İstasyonu, Batignolles ya da Montmartre civarında olan avangard sanatçı meslektaşlarının aksine çoğu fotoğrafçı ziyaretçileri ve işleri için kolay ulaşılabilir olan bu bölgede toplanmıştı.

Monet'nin resminde, bulvarın karşısında yeni inşa edilen Grand Hôtel görülüyor. Bu otel, şirketleri turist getiren demiryolları patronu Péreire kardeşlerindi. Bulvarın sağına doğru, yüksek ağaçların arkasındaki belirsiz bölgede Place de l'Opéra bulunuyor. Burası, genç mimar Charles Garnier'nin tasarladığı, kentin en büyük kamusal projesi olan Paris Operası'nın inşa edildiği yerdi (Resim a.). Yapı, bölgenin kalıcı ticari merkeziyetini ve kültürel önemini kesinleştirecekti.

Resmin sağında, bir dükkânın tentesi üzerindeki dar balkonda duran silindir şapkalı beyefendiler aşağıdaki kalabalığa bakıyorlar. (Böylesi manzaralar Gustave Caillebote'nun en sevdiği konular olacaktı; bkz. s. 92 ve s. 94) Bunlar, Édouard Manet'nin *Tuileries Bahçeleri'nde Müzik* ve Bazille'in *Aile Toplantısı* (s. 63) resimlerindeki (s. 21) otoportreler gibi resmin kenarında duran ve Monet'nin görüşleriyle duygudaş olan hareketsiz sıradan *flâneur*'lerdi. Cadde trafikle, geniş kaldırımlarsa alışveriş yapanlarla ve gezintiye çıkan ailelerle tıkanmış durumda. Resmin merkezine doğru yerleştirilen, turuncu balonlarıyla öne çıkan satıcı ise hem çocukların ilgisine hitap ediyor hem de caddenin bir ticaret, gösteri ve eğlence krallığı olduğunun altını çiziyor.

Monet'nin figürleri eskiz gibi yorumlayışı, renk kaleydoskopu, resme koyduğu dallar ve mimari özellikler, erken dönemine ait şehir manzarası grubundan (s. 88) çok daha devingen bir manzara yaratıyor. Hicivci eleştirmen Louis Leroy, İzlenimci sergide bu resimle karşılaştığında figürleri alaycı bir tiksinmeyle "siyah yalama izleri"ne benzetmişti: "Capucines Bulvarı'nda yürürken ben böyle görünüyorum, öyle mi? Dehşet!" Ancak, o günün fotoğraflarında hareket henüz dondurulamadığından, hareket halindeki formlar bulanık görünüyordu. Dolayısıyla Monet'nin figürleri eskiz benzeri ele alışı, ani "izlenimler'in belirtisini akla getirdiği gibi natüralist etkiler olarak da yorumlanabilir.

Capucines Bulvarı, 1873-4

Tuval üstüne yağlıboya, 80,3 x 60,3 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City



Gustave Caillebotte



|Resim a.| Gustave Caillebotte, *Balkon Korkuluklarından Görünen Manzara*, 1880. Van Gogh Museum, Amsterdam

Uzak Hedef

Caillebotte, Rue de Lisbonne'un köşesindeki Rue de Miromesnil 77 numarada, Claude Monet ve Frédéric Bazille'in de yaşadığı Saint-Lazare Garı civarında annesi ve erkek kardeşleriyle birlikte yaşıyordu. Caillebotte'un başarılı bir tekstil üreticisi olan babası, burayı 1868 yılında almıştı; 1874 yılında öldüğünde ise varislerine bir servet bıraktı. Resimde, evlerinin salonu gibi görünen yerde duran kardeşi René, hemen hemen tenha olan apartmanlara bakıyor. At arabasında oturan (varsa eğer) ancak *görünmeyen* insanlar hariç sokaktaki tek canlı, yalnız bir kadın. Hareketliliği sadece kararlı bir izleyicinin fark etmesine rağmen, biraz daha kalabalık olan Malesherbes Bulvarı'na doğru karşıya geçiyor. Bu etki, daha yakındaki hareketin yokluğuna vurgu yapıyor. Parlak güneş ışığı, güçlü gölgeler, kapalı panjurlar ve açık tenteler yaz sıcağını işaret ediyor. Böyle zamanlarda çoğu Parisli serin kuzey sahillerine ya da yemyeşil kırsal bölgelere kaçar. Mahallenin mimari bütünlüğü, dar balkonlar ve varsa seyrek süslemeler, bunun gibi az çok anonim toplulukların kâr odaklı ekonomisine işaret eder.

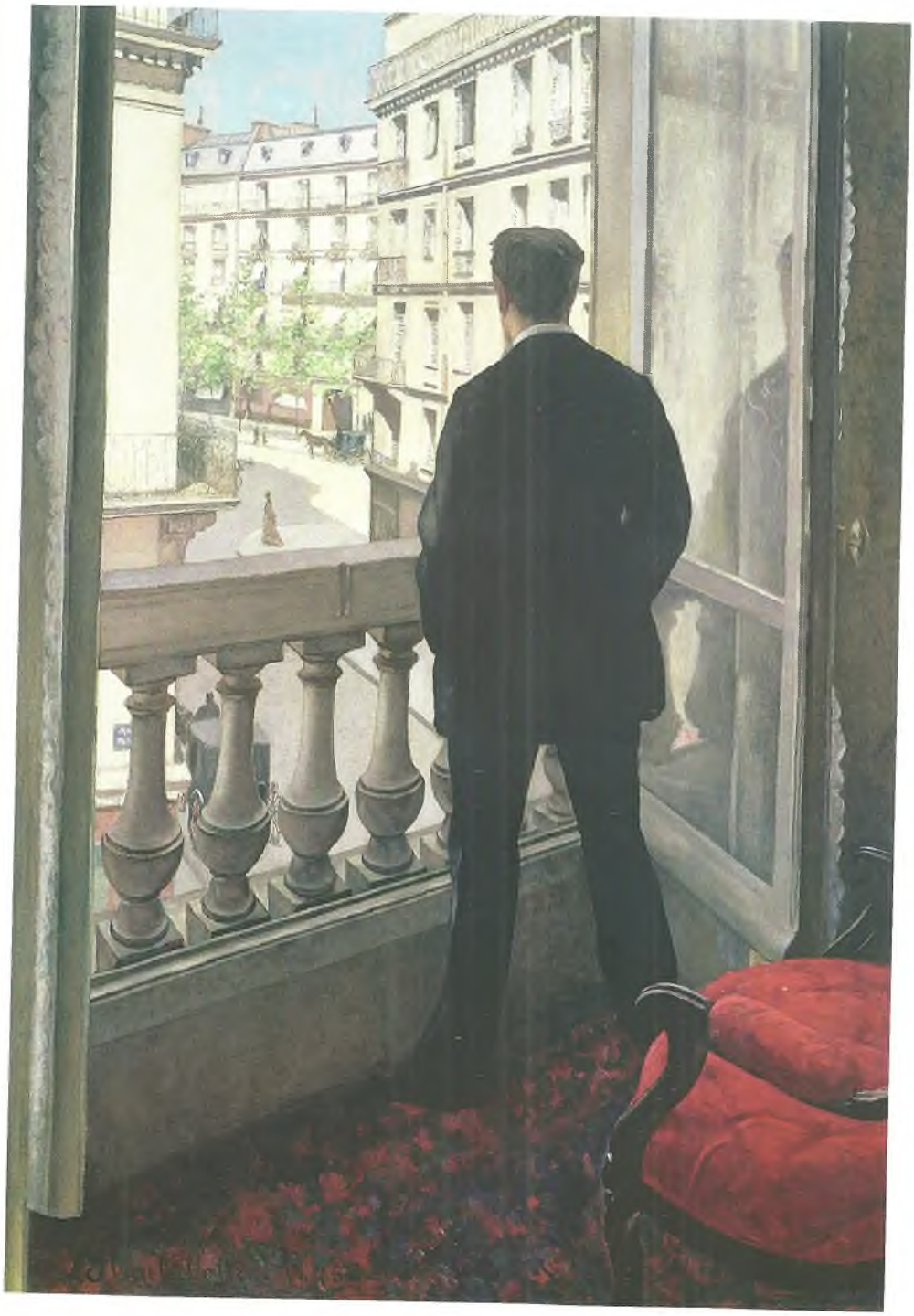
Caillebotte, bu resmi arkadaşı Degas'nın onu katılmak üzere davet ettiği (s. 30) ikinci İzlenimci sergide (1876) sundu. Resim, şehir uzamını, seyrek insan varlığının olduğu durumlarda bile görülecek bir şey olarak yansıtır. Mühendislik eğitimi alan Caillebotte, kesinlikle ihtiyatlı geometriyi takdir ediyordu. Ressamın dramatik bakış açısı, titiz perspektifi ve arkası dönük figürle özdeşleşmeye yönelik doğal eğilimi, onun görme duyusuna yoğunlaştığını ifade eder. Caillebotte'un kompozisyonunu ve izleyicinin bununla ilgili deneyimini hesaplaması gibi içinde bulunduğu ortama hâkimiyeti ve çevresi üzerindeki kontrolü de üslubunun ayırıcı özelliğidir. Bunlar, kusursuz biçimde yapılmış korkuluğun dikey parmaklıklarıyla (s. 236) fallik gücü artırılan iri kardeşi René ile onun bakışının uzaktaki hedefi arasındaki gerilimle aktarılır; ayrıca muhtemelen Caillebotte'un kendine güvensiz erkekliğinin de atribüleridir.

Kadının kamusal alana görünürde tek başına çıkmış olması, onu meraklılar için meşru bir hedef haline getirmiştir. René, belki de onu daha iyi görebilmek için ayağa kalkmıştır. Dolayısıyla bu resimde, Caillebotte'un konuyu hâlâ nispeten muhafazakâr bir şekilde ele alış biçiminden ötürü imgenin kendisi hareketsiz ve sabit de olsa, İzlenimci bir dolaysızlık imasında bulunulur. *Parke Kazıyanlar* resminde (s. 31) ışığın dikkat çekici etkilerine duyulan ilgi, bu resimde çok da belirgin değildir. İçerisi ile dışarısı arasındaki karşıtlık ise aşikârdır, tıpkı René'nin hemen karşısındaki binanın sokağa düşen gölgesi gibi. René'nin sağındaki camda da görüleceği üzere, Caillebotte yansımalarla da ilgileniyordu.

Gustave ile kendinden küçük kardeşi Martial, Haussmann Bulvarı'ndaki daha yüksek bir binaya taşındıklarında, *Balkon Korkuluklarından Görünen Manzara* (Resim a.) örneğindeki gibi, korkulukların içinden (arasından) görünen/kesilen imgelerin yarattığı etkiler onun en yenilikçi temaları haline gelir. Bu geç dönem denemeleri ile *Parke Kazıyanlar*'daki pencere parmaklıklarının keskin sadeliği, bu tür etkilerdeki ilerlemeyi anlamak açısından bir karşılaştırma yapmayı sağlar. *Penceredeki Genç Adam* ise bu gelişmenin orta evresini örneklendirir.

Penceredeki Genç Adam, 1875

Tuval üstüne yağlıboya, 117 x 82 cm. Özel Koleksiyon



Gustave Caillebotte



|Resim a.| Hippolyte Jouvin, Victoires Meydanı, yak. 1865.

Baş Döndüren Varyasyonlar

Kardeşi René'nin 1876'daki ve annesinin 1878'deki ölümlerinin ardından, Gustave ve kendinden küçük kardeşi Martial, mülklerini satıp yeni Opéra'nın arkasında, Haussmann Bulvarı'ndaki bir apartmanın üçüncü katına taşındılar. Sanatçı oldukça değişik ve çoğu kez de cesur şehir manzaralarını, buradan ya da hemen çatının altındaki bir kattan –Paris apartmanlarının çoğunda en üst katta hizmetlilere özel bölümler bulunuyordu– yapmıştı. Bir trafik adasını (dönel kavşağı) betimleyen bu manzara, geometrisinden ötürü oldukça olağandışı olmasının yanı sıra gelişigüzel kesilmiş gibi görünen figürleriyle de izleyiciye fotoğrafı hatırlatır.

Martial, amatör bir fotoğrafçıydı; ağabeyinin yaptığı manzara resimlerinden bazıları da fotoğraf makinesinin kadrajını anımsatıyordu. *Trafik Adası* ile çoğunlukla ressamın ilham kaynaklarından biri olarak zikredilen Hippolyte Jouvin'in çektiği *Victoires Meydanı* fotoğrafı (Resim a.) karşılaştırıldığında, aralarındaki farklılıklar benzerliklerden daha fazla şeyi ortaya çıkartır. Bir kere, Victoires Meydanı, merkezinde bulunan XIV. Louis heykelini teşhir etmek üzere tasarlanmış bir on yedinci yüzyıl şehircilik örneğidir. (Heykel, Devrim sırasında tahrip edilmiş ve yerine on dokuzuncu yüzyılda François-Joseph Bosio'nun atlı bir heykeli konulmuştur.) Bu nedenle Jouvin'in amacı, tarihi bir anıtı ve onun klasik mimari ortamını fotoğraflamaktı. Buna karşın, Caillebotte'un resminin de açıkça gösterdiği gibi, dönel kavşak, taşıtları etrafından dolaşmaya yönlendiren ve yayalar için de refüj görevi gören pratik bir kolaylık sağlar. Bunlar, modern kavramlardır. Son olarak Caillebotte'un resmindeki oldukça radikal tepeden inme görünüm, fotoğrafın nesnellik olarak adlandırılan tarafsızlığından ziyade tuhaflığı akla getirir. Ayrıca, Caillebotte'un gevşekleşen çalışmasının, İzlenimci toplulukla aynı doğrultuya yaklaştığı görülür. Çalışma, renkli bir fotoğrafla karıştırılacak gibi değildir.

Caillebotte'un, *Trafik Adası*'ndan daha radikal olan *Yukarıdan Görünen Bulvar* resmini (Resim b.) fotoğraf makinesinin hareketli vizörü ya da dürbün gibi optik bir aracın yardımı olmadan yapmış olması düşünülemez. Bu resimde, gerek sokağa gerekse akmakta olan trafiğe verilen önem, kaldırıma ve özellikle de nispeten genç ağaçların köklerini koruyan demir ızgaraya verilenden azdır. Yukarıdan



|Resim b.| Gustave Caillebotte, *Yukarıdan Görünen Bulvar*, 1880. Özel Koleksiyon

Trafik Adası, Haussmann Bulvarı, 1880

Tuval üstüne yağlıboya, 81 x 101 cm. Özel Koleksiyon



bakıldığında ızgaranın yuvarlak şekli, dikdörtgen bank ile tamamlanır. Bir de ilginç bir olgu olarak, yayaların kısaltıma uğramış kuşbakışı görüntüleri var. Bu tip kavramlar açısından fotoğraf temel özellik olarak görülse de, ağaç dallarının kompozisyon üzerindeki ileri-geri hareketleri Japon baskılarında bulunur. Bu etki, resmin bir noktasında o kadar yoğundur ki, kaldırım kenarında bekleyen küçük at arabasını gizler.

Caillebotte'un benzer yüksek yerlerden yaptığı başka resimler, bulvarın kendisinin ya da bitişikteki Halévy Sokağı'nın (s. 96) manzaralarıdır. Ressam yine aynı yüksek kattan ancak bu kez apartmanın iç tarafına doğru bakarak, daha alçak oluşlarıyla yenilerinden ayrılan eski binaların çatılarını resmetmiştir.

Pierre-Auguste Renoir

Düşüp Bayılana Kadar Alışveriş

Renoir, askerî görünüşte olduğunu söylediği Haussmann'ın bulvarlarından nefret ediyordu (Resim a.). Buna rağmen, Claude Monet'nin Capucines Bulvarı manzaralarında (s. 91) da görüleceği gibi, alışveriş yapanlar ve turistler buraları oldukça başarılı hâle getirmiştir. Renoir bu resimde arka plandaki binaları bulanık hâle getirerek, –ona özgü– figürlere ve onların aktivitelerine odaklanmıştır.

O zamanlarda –bugün hâlâ olduğu gibi– alışkanlıklar değişse de, alışveriş öncelikle bir kadın uğraşı ve tüketim toplumunun yarattığı yeni bir klişenin parçasıydı. Daha erken dönemlerde kadınlar, ev idaresi görevlerinin bir parçası olarak pazara gidiyorlardı. On dokuzuncu yüzyılda buna ek olarak, Grands Bulvarları boyunca sıralı lüks dükkânların kurumsallaştırdığı yeni bir alışkanlık gelişti. Émile Zola'nın *Kadınların Cenneti* (1883) adlı romanı çok katlı bir mağazada geçiyor. Romanın başlığı kelimesi kelimesine "kadınların zevklerinin olduğu yerde" diye çevrilebilir ve bu şekilde de kadınlarla alışveriş arasındaki ilişki vurgulanmış olur. Popüler bir Paris rehberi olan *Paris illustré*'nin (1867) yazarı, büyük şehirlerin bahçeleriyle, kamusal alanlarıyla ve mesire yerleriyle tanındığını iddia etmiştir. Londra'nın meydanları, St. Petersburg'un güzel manzaraları vardı ancak Paris'in her şeyden önce bulvarları vardı. İkinci Fransa İmparatorluğu zamanında, *Les Grands Magasins du Louvre*, *La Maison de Blanc*, *Aux Trois Quartiers*, *La Maison Alphonse Giroux* ve *Auguste Klein de Vienne* gibi mağazalar olağanüstü çeşitlilikteki ürünlerini sunuyorlardı. Yönetimi 1870 yılında devralan Üçüncü Fransa Cumhuriyeti döneminde Capucines Bulvarı, Italiens Bulvarı ve Rue de la Paix, Altın Üçgen denilen bölgenin parçalarıydı.



[Resim a.] Gustave Caillebotte, *Altıncı Kattan Görülen Rue Halevy*, 1878. Özel Koleksiyon

Anaakım İzlenimcilere özgü harikulade serbestlikle yapılmış olmasına rağmen, Renoir'ın resmi, izleyiciyi büyüleyici bir öykü ile meşgul edebilecek denli ayrıntılıdır. İki taraftaki ağaçlar ve sokak lambaları –Paris, sağdaki ağaç dallarını anımsatan çok kollu lamba ile tanınıyordu– arasında sahnelenen öykü, gelişmiş konforu, devingenliği, genişletilmiş modern caddelerdeki tehlikeleri anlatır. Resmin sol köşesinde, büfenin yanındaki bankta oturan bir adam günlük gazeteyi okumaktadır. Geride, lambanın hemen sağında bir beyefendi iki hanımefendiyle sohbet etmektedir. O dönemde sokaklarda erkekler yalnız dolaşabiliyordu, kadınlar ise yanlarında onlara eşlik eden bir erkek yoksa ikili gruplar halinde ya da aileleriyle seyahat edebiliyorlardı. Charles Baudelaire'in *flâneur*'ünün erkek olduğu varsayılıyorsa

Grands Bulvarları, 1875

Tuval üstüne yağlıboya, 52,1 x 63,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



da, kadınlar çiftler halinde gezinebiliyorlar ve alışverişi bu gezintileri için bahane olarak gösterebiliyorlardı. Resimde, sohbet etmekte olan iki adamın hemen önünde, şık giyimli, iki çocuğu ile karşıdan karşıya geçmek için bekleyen bir hanımefendi görülüyor. Kadının elbisesi kırmızı büyük fiyonkla ve şapkayla güzelleştirilmiş; oğlu gösterişli hasır gemici şapkası ve golf pantolonu giymiş; dış görünüş açısından eğitilmiş kızı, daha küçük olan çocuk ise annesininkini hatırlatan kırmızı fiyonkla süslenmiş beyaz renkli kısa bir tulum giyerek şapka takmıştır. Kadın, bir elinde güneş şemsiyesi diğerinde kızı, dükkânların olduğu karşı kaldırıma geçmek üzere trafiğin biraz kesilmesini beklemektedir. Şık bir çiftin içinde oturduğu at arabası tüm sokağa hâkimdir. At arabasına tehlikeli derecede yakın durmakta olan, üzerindeki dinî kıyafetiyle, statüsüyle şüphesiz ki Tanrı tarafından korunan bir rahibe, İsrailoğullarının Kızıl Deniz'i geçtiği gibi, trafiğin içinden karşıya geçecektir.

Armand Guillaumin

Endüstriyel İzlenimci

Guillaumin, ağır sanayi fabrikalarını resimlerinin başlıca konusu yapan (s.140) ilk avangard ressamlardandır. *Seine Nehri, Yağmurlu Hava*, ilk İzlenimci sergide gösterilmişti. Resim, oldukça büyük boyutu ve özenli şekilde çalışılmış olmasıyla sergide kolayca öne çıktı. Bu resim, İzlenimciliğin boş zamanlar kadar endüstri ve işgücü sahnelerinin de dâhil olduğu bir moderniteye adanmış olduğunu doğrular. Resimde işçiler, bir zamanlar zannedildiği gibi La Rapée Rıhtımı'ndan değil, IV. Henri Rıhtımı'ndan Austerlitz Rıhtımı'na doğru bakıyorlar. Karşıda, sağ tarafa doğru, Guillaumin'in de atölyesinin bulunduğu İle Saint-Louis görülüyor.

İle de la Cité'de bulunan Notre-Dame Katedrali'nin apsisi, arka planın merkezinde yer alıyor. Seine'in sol kıyısında İle Saint-Louis'ye bağlanan ve çöktükten sonra yerine araç trafiğine de açık olan Sully Köprüsü'nün yapıldığı (1876) Constantine Yaya Köprüsü (*Passerelle de Constantine*) görülüyor. Geri plandan buharlı bir römorkör oraya doğru yol alıyor. Sağ tarafına doğru, İle Saint-Louis ile Seine'in sağ kıyısına bağlanan, ahşaptan bir yürüyüş yolu olan Damiette Yaya Köprüsü bulunuyor. Daha sonra burası da Sully Köprüsü'nün ikinci gözü ile genişletilmiş (1878) ve böylece sonunda kalabalık nehir trafiğinin her iki adanın da kuzey tarafına geçmesi sağlanmıştı. Nehrin karşı tarafındaki demirleme yerlerinde, Jussieu yakınlarındaki şarap pazarına şarap taşıyan mavnalar bulunuyor. Fıçılar, mavnaların arkasında kıyıda dizili duruyor. Fıçıları taşımak için iki at tarafından çekilen at arabaları da görülüyor burada. Guillaumin'in yakın arkadaşı olan ve daha sonra onun atölyesinde (s. 186) konuk olarak resim yapan Cézanne, o sıralarda yaşadığı sokağın tam karşısında bulunan pazarı betimlemişti (Resim a.).



[Resim a.] Paul Cezanne, *Jussieu'de Şarap Pazarı*, 1871-2. Portland Art Museum, Portland

Seine Nehri, Yağmurlu Hava, 1871

Tuval üstüne yağlıboya, 126,4 x 181,3 cm. Museum of Fine Arts, Houston



Gemici kıyafetleriyle ve şapkalarıyla, ikili gruplar halinde dört adam korkulukların orada duruyor. Çocuğunun elinden tutmuş bir kadın, belki de kocasını beklerken, korkulukların üzerinden bakıyor. Adamlardan ikisi, yaklaşmakta olan diğer bir kadını süzüyorlar. Burası, kalabalıkların gelişigüzel bir araya geldiği bir yer ya da burjuvanın gezinti yeri değil. Korkuluklara yakın birçok tekne demirlenmiş olmasına rağmen, bunların eğlence teknesi olduğunu gösteren herhangi bir belirti yok. Bulutla kaplanmış gökyüzü ve *Yağmurlu Hava* başlığı, Guillaumin'in güneşli zamanların kaygısız eğlenceleri yerine, sıradan bir çalışma gününün gerçekliği ile ilgilendiği izlenimini uyandırır.

Sanatçı, Austerlitz Rıhtımı arkasındaki Orléans (şimdi Austerlitz) Garı'nı kullanan Orléans demiryolu şirketinde bilet memuru olarak çalıştığından, nehrin karşı kıyısındaki bölgeyi iyi tanıyordu. 1868 yılında, Académie Suisse'de (s. 72) İzlenimcilerle tanıştıktan beş yıl sonra Guillaumin, belediye binasında, Yollar ve Köprüler Bölümü'nde, daha yüksek bir ücret karşılığında, haftanın üç gecesi çalışmaya başladı. Yeni görevi gündüzleri resim yapmasına imkân tanıdığı gibi, Hôtel de Ville Rıhtımı (s. 177) gibi bayındırlık çalışmalarına da erişim sağlıyordu. Cézanne'ın resminin gösterdiği gibi, Guillaumin'in modernitenin endüstri ve iş gücü ile ilgili kısmına duyduğu ilgi, bir süreliğine de olsa, 1870'li yılların başında bir nevi üçlü oluşturduğu Cézanne ve Camille Pissarro tarafından da paylaşılmıştı (s. 149).

Gustave Caillebotte



|Resim a.| Mahallenin sokak planı



|Resim b.| Gustave Caillebotte, *Sokakların Perspektif Çalışması*, 1877. Özel Koleksiyon

Mevsimin Zorlukları

Serin bir Paris gününde, yağmurun ötesine bakıldığında, inşa edilmiş çevrenin özeni ferahlık sağlıyordu. En azından, mühendislik geçmişiyle Caillebotte, durumun böyle olması gerektiğini düşünüyordu. Üçüncü İzlenimci sergide sergilenen bu büyük boyutlu resimde, (s. 72) Caillebotte'un Miromesnil Sokağı'ndaki aile apartmanının yakınlarında, sekiz sokağın birleştiği noktada (Resim a.), kendilerini koruyan büyük şemsiyenin altındaki bu çift, kasvetli havada ilerliyorlar. Bu mahalle, Caillebotte'unkine benziyordu. Orada yaşamayı seçecek olanların güngörmüşlüğünü imâ edecek şekilde, sokakların isimleri yabancı şehirlerin isimlerinden seçilmişti. (1878'e kadar Caillebotte ailesi Lisbonne [Lizbon] Sokağı köşesine yakın bir yerde oturuyordu.) Resimde kesişen sokakların adı St. Pétersbourg (Manet, 1877'de bu sokakta 49 numaralı binada yaşıyordu), Moscou (Moskova), Turin (Torino) ve Bucarest (Bükreş) kentlerinden geliyordu. Resimdeki çift, Moscou Sokağı'nın güneyinde yürüyorlar. Bu sokak, St. Pétersbourg sokağı ile birlikte dik açıyla birbirini kesen iki transit yoldan biridir. Merkez noktası temel alınarak yapılan şehir sokakları, Haussmann'ın şehir planının ilkelerinden biriydi. Bunların en ünlüsü, şimdi adı Charles de Gaulle Meydanı olan ve merkezinde Zafer Takı bulunan, Étoile Meydanı'dır. Buraya çıkan ve en ünlüsü Champs-Élysées olan on iki bulvar, bir tekerleğin parmaklarına benzer. Caillebotte'un modern şehirciliğe duyduğu ilgiyi birçok yapıtında görmek mümkündür (s. 92, s. 94 ve s. 158). Şehrin özenli geometrisine duyduğu hayranlıkla birlikte, büyük ihtimalle fotoğrafın da yardımıyla ürettiği görselleştirmeleri de vardı. *Paris Sokağı* için yapılan bir çalışma (Resim b.), hareketli bir çerçeve gibi, üzerine yerleştirildiği eskizin ötesinde de devam eden bir dikdörtgeni gösterir. Dahası, Caillebotte'un aydınger kâğıdına yaptığı hazırlık çizimlerinden birkaçı, kardeşi Martial'ın (s. 358) kullandığı fotoğraf levhası boyutlarıyla veya başka yaygın fotoğraf formatları ile uyumluydu.

Caillebotte'un fiili fotoğraf kullanımından daha önemli olan, sanatının dayanağı olarak fotoğrafik imgelemi kabul edişi değildir sadece, bir de bunun kendini bilen bir teşhirini yapmasıdır. Yani, resimleri sistemli olarak, teknoloji sayesinde mümkün kılınan bir görme biçimini somutlaştırır ve meşrulaştırır. Dolayısıyla, onun dünya imgelemi kasıtlı şekilde modern olarak damgalanır ve sunulur.

Paris Sokağı, Yağmurlu Bir Gün, 1877

Tuval üstüne yağlıboya, 212,2 x 276,2 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



Paris Sokağı'nın çalışılan diğer optik yönleri, Caillebotte'un hesaplanmış güç gösterisini tamamlar. Sokak lambası direği tam olarak resmi ikiye böler, iki taraf da yaklaşık olarak altın kesit üçgenine (s. 374) tekabül eder. Kötü havada bile ışık, ıslak Arnavut kaldırımından ve bunların çatlakları ile bağlantılarının grafik desenlerinde biriken sudan yansır. Ön plandaki çift, görsel dikkat eylemini vurgulamak istercesine, karşı yönden yaklaşırken sağ tarafa doğru bakıyor. Hemen arkalarındaki başkalarının da gelişigüzel yaptığı gibi karşıya geçmeyi mi düşünüyorlar? (O zamanlar yaya geçidi bulunmuyor.) Yoksa yanlarından geçecek kişinin şemsiyesine yol açmak için kaldırımın kenarına doğru hareket ettikleri sırada oradan hızla geçebilecek olan bir at arabasının onları ıslatmayacağından emin olmak mı istiyorlar? Bu tür gizemler, başyapıtlara her zaman için hayat veriyor ve vermeye de devam edecek.

Pierre-Auguste Renoir

Köprüden Manzara

Sanatlar Köprüsü, I. Napoleon tarafından Fransa'nın en kıymetli iki sanat kurumunu, nehrin sağ kıyısında (sol tarafta) Louvre'u ve École des Beaux-Arts'ı, yaygın bilinen adıyla Akademi'yi birbirine bağlamak üzere yaptırıldı. Bu dökme demir yaya köprüsü, profesörlerin ve öğrencilerin iki önemli eğitim yerine gidiş gelişlerini kolaylaştırıyordu. Ancak Renoir'ın resminde, turistik Paris'in merkezinde olmasına rağmen, her iki kurum da görülmez (Resim a.). Sanki Louvre'daki Claude Monet (s. 88) gibi, o da, *plein-air* resim yapan İzlenimcilerin meydan okuduğu kurumlara sırtını dönmüş gibidir.

Monet'ye karşılık olarak, Renoir'ın resmi Monet'nin bir önceki yıl yaptığı *Bahçedeki Kadınlar* (s. 115) resmini hatırlatacak şekilde koyu bir gölge ile alttan çerçeveliydi. Émile Zola'nın isimlendirdiği gibi (s. 38 ve s. 62), ışığın ve gölgenin güçlü karşıtlıkları yeni "Güncelci" okulun sembolü haline geldi. Dahası, gölgenin biçimi, zeki bir biçimde, şövalesi başında çalışan bir ressam ve omuzunun üzerinden bakan meraklı *flâneur*'ler varmış izlenimini veriyor. Böylece ressam kendi varlığının kaydını tutarken Manet'nin *Tuileries Bahçeleri'nde Müzik* (s. 21) resmindekinden çok daha sıra dışı bir tutum benimsiyor. Ancak yöntemin görünür olmasının, doğrudan gözlemi temel alacak şekilde gerçekçi bir yararı vardır. Gölgeyi, sahnenin detaylarında görülecek kadar yakına yerleştirerek uzamı kısaltma uğratmasına rağmen, hafif yükseltilmiş perspektif, Renoir'ın komşu Carrousel Köprüsü'nün eğiminde çalıştığına işaret eder. Yakın zamanda boşaltılan Malaquais Rıhtımı'ndan, içinde Académie Française'i barındıran on yedinci yüzyılda yapılmış muhteşem Mazarin Sarayı'na ve zarif kubbesine bakılır buradan. Resimde, önplanda, küçük Saints-Pères Limanı'nda turist servisleri (*navette*) vardır. Gökyüzü incelikle detaylandırılmıştır; Monet'nin soyut genellemeleri ile karşılaştırınca oyma baskı illüstrasyonlara benzer. Monet'nin *Prenses Bahçesi*'ndeki (s. 89) gibi Renoir da tanınmış anıtları daha görünür kılmak için gökyüzünü yükseltmiştir. Sol tarafta, birisi Théâtre du Châtelet olan, iki büyük tiyatro binası vardır. Daha ileride, gotik nefi ve klasik on yedinci yüzyıl cephesi ile Saint-Gervais Kilisesi'nin hemen ötesinde, belediye binasının küçük kulesi fark edilir. Merkezdeki ağaçlar, XVI. Louis'nin ve Marie Antoinette'in tutukluyken kaldıkları hantal Conciergerie'nin bulunduğu İle de la Cité'yi işaret eder. Burada, siyasal önemden



[Resim a.] Édouard Baldus, ***Louvre'un Büyük Galerisi'nin Yıkımı***, yak. 1865. Musée d'Orsay, Paris

Pont des Arts, Paris 1867-8

Tuval üstüne yağlıboya, 60,9 x 100,3 cm. Norton Simon Museum, Pasadena



yoksun görünürler. Son olarak, izleyici, üstünde Fransız bayrağı olan yerlerin Palais de Justice'in mahkeme yapıları olduğunu tahmin edebilir. Serbest boyanmış gökyüzü ve önplan, turist imgeleminin parçası olan ayrıntılara sahne oluşturur. Gerçekten de, Renoir, gezi teknelerine binmek üzere bekleyen turistlere özen gösterir. Sosyetik aileler ve hatta oyuncu köpekler orta alanda zaman geçirmektedirler. Suyun kenarındaki korkuluğun sol tarafına doğru bakıldığında aylak aylak oturan mavi işçi tulumlu bir adam ve giriş rampasının kıvrılan duvarının altındaki (dadıdan ziyade) muhtemelen annelerinin seyrettiği iki pejmürde çocuk dışında, alt tabakaya dair fazla bir belirti yoktur.

Alfred Sisley

Paris İçindeki Kanal

Britanya doğumlu Sisley, bir liderden ziyade takipçi olarak ünlüydü ancak İzlenimciliğin ilk yıllarında kesinlikle en ileri olanlardandı. Saint-Martin Kanalı'nı betimlediği grup resimleri, Claude Monet'nin Le Havre limanlarıyla, Camille Pissarro'un Pontoise'daki gazhane ve fabrikalarıyla, Armand Guillaumin'nın Seine boyunca çalışan işçileriyle, Paul Cézanne'ın erken dönem endüstriyel sahneleriyle karşılaştırılabilir. Bu eğilim, 1870'lerin ötesine zar zor geçebilmesine rağmen, İzlenimciliğin geliştiği yıllarda İzlenimci modernizmin ciddi bir bölümünü oluşturuyordu. Bu çalışması ve 1870 tarihli diğer çalışmalarıyla Sisley, akımın ön sıralarındaydı.

Sisley'in en göze çarpan yönü, resimlerindeki yalınlıktır. Paris'te işçi sınıfının yaşadığı Seine'in kuzeyindeki bu bölge, şehirsel açıdan sıradandı. 1825'te açılan kanal boyunca yaşamak şimdilerde moda olsa da, o zaman olduğu gibi hâlâ sıradan. Kanalın amacı, Seine'in kıvrımlarını kestirmeden geçirmekti; böylece on iki kilometre kısalmış oluyordu mesafe. La Vilette'de Saint-Denis Kanalı'na katılıyor, Bastille yakınlarında Arsenal Limanı'na kargo taşıyor ve İle Saint-Louis'nin arkasından Seine'e boşalıyordu. Şimdi kanal deyince ağırkanlı yürüyüşler akla gelse de, geçmişte, Sisley'in zamanında, demiryollarının büyüyen gücüne paralel ve onunla rekabet halinde olan, bozulmamış kırsal yerlerden ve köylerden geçen kanallar, devlet yatırımıyla desteklenen altyapı unsurlarıydı. Saint-Denis Kanalı, yirmi beş metrelik derinliği bulunan dokuz kanal havuzu, beş taş köprüsü, iki yaya üstgeçidi ve yedi döner tablalı köprüsünden dolayı özellikle pahalıydı. Sol tarafındaki küçük bekçi kulübesi ile döner tablalı geçit yayalara geçiş olanağı sağlarken geçici olarak kanal trafiğini kapatıyor. Bu da Sisley'in resmindeki görece az haraketliliği açıklıyor. Bir başka kompozisyonun odağında ise mavnalar var (Resim a.). İşçiler yükü boşaltırken, tedarikçi ve müşteri suyun kenarında iş konuşuyorlar. İlk resimde minik figürler zor görülürken, görülebilen mavnalar ise uzaktadır. Bu durum, Sisley'in soğuk kış ışığına odaklanması imkânını vermişti. Sanatçı doğuda bulutların arasından zar zor görünen ve oldukça alçakta kalan güneş ile güneyde Paris'in merkezine doğru bakar. Resmin paleti,



[Resim a.] Alfred Sisley, *Saint-Martin Kanalı'nda Mavnalar*, 1870. Museum Oskar Reinhart, Winterthur

Saint-Martin Kanalı, 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris



tıpkı kasvetli evler ve yapraksız ağaçlar gibi sınırlıdır.
Guillaumin, mavna trafiğine (*Bercy'de Seine Üzerinde Mavnalar*, yak. 1865. Musée Carnavalet) yoğunlaşan ilk sanatçıydı ancak bunlar Sisley'in en sevdiği temalar olacaktı. Sisley ayrıca Guillaumin'in mıntıkası olan Seine'in karşı kıyısından, Grenelle yakınlarındaki (s. 302) hafif endüstri alanlarının, Seine'in Paris'ten, Rouen, La Havre ve Kanal'a doğru akmak üzere çıkış yaptığı Boulogne-Billancourt'un birçok resmini yaptı. Sisley'in betimlemeyi seçtiği gösterişsiz manzaralar, anti pitoresk olarak adlandırılabilecek yeni bir resim türüydü. Bu, İzlenimcilerin çağdaş çevrelerini de kapsamlı bir şekilde belgeleme kararlılıklarının başka bir unsuruydu.

Edgar Degas



|Resim a.| Edgar Degas, *Pedikür*, 1873. Musée d'Orsay, Paris



|Resim c.| Jean-Baptiste Greuze, *Tembel Mutfak Hizmetçisi*, 1757. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford

Tertemiz ve Kazık Gibi Sert

Sık sık banyo yapabilenler ve şık giyinebilenler için çamaşır yıkamak gündelik bir olguydu. Her apartmanın altında bir *blanchisserie* –beyazlatmak anlamındaki *blanchir* fiilinden türemiştir– bulunuyordu. Kendi yolundan biraz olsun sapmadan yürüdüğünde Degas, dükkânlarının ön kısmında ütü yapan kızlarla kesinlikle karşılaşmıştır. Sanatsal açıdan çok sayıdaki resmi, onları dikkatle çalışırken gösterir. Degas, tek başına ütü yapanları betimlemiş, resimlerinde değişik bakış açıları, farklı araçlar ve teknikler kullanmıştı. Degas'nın temaları, Charles Baudelaire'in *1846 Salonu*'nda "zarif hayatın görünüşü" diye tarif ettiği görsel toplum için giyinen, hazırlanan kadınlar ve erkekler ile (Resim a.), kesinlikle dış görünüşle ilgiliydi. Ancak Degas'nın görmekten hoşlandığı şey, ister balerinler, ister çamaşır yıkayanlar isterse fahişeler (s. 108) olsun çalışan genç kadınlardı. Kadın modeller, genellikle güzellik ideali olarak temsil edildikleri sanat tarihinde geleneksel bir konuydu. Degas, onları doğal hallerinde arıyordu; ideal olsun olmasın onlar gerçeğin güzelliğiydiler. Modellerini böyle betimliyor ancak aynı zamanda onları sanat denilen güzellik nesnelerine dönüştürüyordu. Yani onun manipülasyonları sıradan olanı estetik oranlarla bir araya getirerek imgelerini sade bayağılığın yalnızca birer kopyası olmalarının üstüne çıkartmış bunu yaparken de doğa ve insan konusundaki ustalığını göstermiştir. Kompozisyonun merkezindeki ütülenmesi ve kolalanması tamamlanmış bir yığın gömlek, bir natürmort oluşturur. Bu gömlek yığını, hem bir karakter ortaya koyan hem de insana dair kusurları saklayan centilmence giyim sanatının, sanat gibi, çabanın ve becerinin sonucu olduğuna işaret eder. Sağ taraftaki kız omuzlarını, vücudunun üst kısmını ve iki elini de, inatçı bir manşete şekil vermek üzere, sıcak düz ütüyü bastırmak için kullanıyor. Yaşı daha on altı bile olmayan solundaki refakatçisi, esneyip gerinirken bir yandan da, yaptığı işi kolaylaştırmak üzere elinde bir şarap şişesi tutuyor. Çalıştığı sıcak butikte şart olan derin dekolte gömleği, omuzundan



|Resim b.| Anonim, "Çıplak Memeli Ütücü" fotoğrafı. Musée d'Orsay, Paris

Ütü Yapan İki Kadın ya da Çamaşırcılar, yak. 1884

Tuval üstüne yağlıboya, 81,5 x 76 cm. Norton Simon Museum, Pasadena



düşmenin eşiğindedir. Genç boynunun pürüzsüz derisi, herhangi bir erkeksi bakışı çekecek kadar cazip görünüyor. Gerçekten de görgü kurallarına bağlı toplumda, açıkta kalan kollar bile müstehcen sayılıyordu. O hâlde bu kız belki de alkole alışmıştır ya da toydur. Belki de ilgili bir müşterinin kolunda, çalışma hayatından bir çıkış arıyordur.
Bir sanat tarihçisi, çıplak memeleri ile poz veren bir ütücünün fotoğrafını bulmuştu (Resim b.). Gerçekten o kadar sıcak mıydı yoksa müşteriyi baştan çıkartmaya mı çalışıyordu? Degas'nın erotik potansiyeli olan resmi ile on sekizinci yüzyılda Jean-Baptiste Greuze'ün yaptığı resmi (Resim c.) karşılaştırın. Greuze'ün mutfak hizmetçisi o kadar tembeldir ki kaplar ve tencereler yere düşmektedir, tek ayakkabısı çıkmıştır ve elbisesinin yakası göğüs dekoltesini fazlasıyla ortaya çıkartmıştır. Greuze'ün resmi, başkalarına özensizliğin ne kadar utanç verici olabileceğini göstermeye çalışan bir ahlak dersi miydi yoksa erbabının gözleri bayram etsin diye mi yapılmıştı? Eğer her iki durum da doğruysa, bu ikiyüzlülük müydü? Buna karşın, Degas'nın resminde erotik yük çok daha üstü kapalıdır ve akla getirdiği sorular daha zordur. Ancak bu, şüphesiz gerçekliğin doğasındandır.

Edgar Degas



|Resim a.| Édouard Manet, ***Sanatçı Marcellin Desboutin'in Portresi***, 1875. Museu de Arte de São Paolo, São Paolo

Sabah İçkisi: Bir Performans

Café de la Nouvelle-Athènes'de, gazete okuyormuş gibi göründüğü yerden Degas, önceki gecenin eğlencesinin sarhoşluğunu üzerinden atamamış bir çift farkeder. Yarı uyuklayan bir hanımefendi, Fransa'da yasaklanan tek içecek olabilecek kadar tehlikeli olan, absent dolu bardağına gözünü dikmiştir. Kırışık halinden, kadının o elbiselerle uyuduğuna ya da elbisesini değiştirmediğine hükmedilebilir. Eşlikçisi boş gözlerle sokağa bakarken, masada kahve esanslı büyük bir içki durur. Belki de çift bütün gece uyumamıştır...

Ama bir dakika! Bu kadını tanıdım: Sanatçı arkadaşları için sıkça modellik yapan bir oyuncu o. 1876 yılındaki İzlenimci sergide bu resim gösterildiğinde büyük ihtimalle birçok izleyici için tanıdık olan Ellen Andrée. Yanındaki adam da İzlenimcilerin dostu, baskı sanatçısı Marcellin Desboutin değil mi? Édouard Manet, onu *Sanatçı* (Resim a.) adlı portrede, kolunun altında bastonu olduğu hâlde elindeki tütün kesesini açarken betimlemişti. Köpeği su içmek üzere eğilmişti, sanki yürüyüşten henüz gelmiş gibiydiler. Eğer Desboutin *flâneur* olarak sanatçıyı tanımlıyorsa, o, kafe penceresinin gerisindeki korunaklı yerinden, bu erken saatte muhtemelen işine gitmekte olanları izleyen *Absent*'teki hareketsiz olandır.

Degas bu resimde en iyi performanslarından birini çıkartmıştır. Modern bohem hayatının ve yabancılaşma gerçeğinin temsili olan yapıtta, iki karakter de bulundukları sosyal ortama rağmen kendi düşünceleri içinde kaybolmuşturlar ve yalnızlardır. Kafedeki boş masalar, onların yalnızlığını ve yalıtılmışlığını ortaya koyar. Gazeteler, sadece sabah saatlerini değil, fotoğrafı referans alan açılı bir kompozisyonla pekiştirilerek Degas'nın belgeselci yaklaşımını da imler. Aynı zamanda, Degas'nın eskiz çizgileri ile renk parçalarını birleştiren belirgin üslubu, ustalığının altını çizer.

Pigalle Meydanı 9 numaradaki La Nouvelle-Athènes, Café Guerbois'ı çok karanlık, kalabalık ve kalitesiz bulan Degas ile Manet'nin öncülüğünde, İzlenimcilerin en sevdiği uğrak mekânıydı. Jean-Louis Forain'in Manet'nin biçemini çağrıştıran tarzda yaptığı bir baskısı (Resim b.), kafenin yüksek tavanını, parlak lambalarını ve büyük aynalarını gösterir. Adını birçok sanatçının ve bohemin taşındığı mahalleden alan kafe, kalabalık ve popüler Clichy Bulvarı'na bakıyordu. Degas'nın pastelle yaptığı *Akşam Vakti Café Teras'ta Kadınlar*'da (s. 364) görüldüğü gibi, sıradan kadınların toplandığı köhnemsi bir havası da vardı. Mavili kadının kaba tepkisinin de sezdirdiği gibi, oradan geçmekte olan bir erkek onları görmezden gelmiş olmalı. Yolun karşısındaki kalabalık ve parlak ışıklarla donatılmış teras, Paris'in göz kamaştıran gece hayatını belgeler. Sanatçının İrlandalı roman yazarı arkadaşı George Moore'un *Absent*'i ilk gördüğünde tepkisi ise şöyle olmuştur: "Bu nasıl bir fahişe!"



|Resim b.| Jean-Louis Forain, ***Le Café de la Nouvelle-Athènes***, yak. 1877. National Gallery of Canada, Ottawa

Absent, 1875-6

Tuval üstüne yağlıboya, 92 x 68,5 cm. Musée d'Orsay, Paris



Édouard Manet

Yapacak mı Yapmayacak mı?

Kafeler, barlar, restoranlar, bunu sağlayan burjuvazi ve sanatçılar için gündelik sosyalleşme mekânıydı. Manet, Père Lathuille'yi Hennequin'in sanat malzemeleri satan dükkânına olan yakınlığı sayesinde keşfetmişti. Dükkân, İzlenimciler'in daha önceleri toplandığı Café Guerbois'ya yakındı. Clichy Meydanı civarında Pigalle'den inen bulvarın aşağısında olmasına rağmen, Paris'in yapılaşması onu yutmadan önce bölgenin banliyö olduğu günlerden kalan, etrafı çevrili bahçesiyle müşterileri çekmeye devam ediyordu. Burası, Manet'ye normalde iç mekânda yer alacak figürlerin de olduğu büyüleyici bir olayın geçtiği açık havada (*plein-air*) bulunan bir ortam sağlıyordu. Parlak renkleri güneş ışığı için uygundu ve serbest ele alınışı İzlenimci ana akımın doğaçlamacılığını ortaya koyuyordu.

Hayal gücüne bırakılmış ufak tefek unsurlarıyla Degas'nın *Absent*'i (s. 109) ile karşılaştırıldığında, Manet, izleyicinin tamamlaması gereken bir hikâye anlatır. Yalnız başına öğle yemeği yiyebilecek kadar bağımsız, şık bir hanımefendi, yemeğini bir kadeh şampanya ile tamamlıyor. Kolunu kadının sandalyesinin arkasına dayayacak, eline de onun kadehini alacak kadar cüretkâr, genç ve yakışıklı bir adam ona yaklaşıyor. Onun kolundan sakınmak üzere öne yanaşan kadın, adamın yüzüne yaklaşmak zorunda kalıyor. Büyük kısmını göremediğimiz ifadesi, zevk, temkin ya da utangaçlık olabilir. Manet'nin ortaya koyduğu sorun kendi zamanı için oldukça aşikârdı; adamın daha düşük sosyal statüsü bıyığı, favorileri ve gündelik, şapkasız kıyafeti ile belirtilmişti. Yine de, dinlence ve eğlence yerleri çok farklı insanlarca, bir o kadar farklı niyetlerle ziyaret ediliyordu. Genç adam, ne tesadüftür ki, Père Lathuille'in oğluydu. Sadece Manet'ye modellik mi yapıyordu, yoksa kendini mi oynuyordu? Hanımefendiye ise, *Absent*'teki perişan kadını oynayan Ellen Andrée modellik ediyordu. Bununla birlikte, tümüyle tanınabilir değildi çünkü Manet için rolünü bırakmış ve yerine başka biri bulunmak zorunda kalınmıştı.

Restoranın öğle servisi tamamlanmıştı. Nitekim resimde, arka planda bir hizmetçi kız ortalığı temizliyor. Sağ taraftaki garson, elinde sıcak kahve dolu sürahisi, kendisine ihtiyaç olup olmadığını görmek için



|Resim 8.| Édouard Manet, *Erik Konyağı*, yak. 1877. National Gallery of Art, Washington

Père Lathuille'in Restoranında Öğle Yemeği

Tuval üstüne yağlıboya, 92 x 112 cm. Musée des Beaux-Arts, Tournai



duruyor ancak neler olduğunu sorar gibi izleyiciye bakıyor. Gerçekten de, olayın kendisinin değil de ortaya çıkacak sonucun açıklamaya ihtiyacı var. Bu genç, kendinden büyük bu hanımefendiden bir randevu kopartabilecek mi? Kadın bunu değerlendirebilecek kadar özgür mü düşünüyor? Manet'nin sevdiği buna benzer bir muamma da, aynı zamanlarda yaptığı *Erik* (Resim a.) resmindedir. Resimde, tezgâhtar gibi giyinmiş genç bir kadın, yalnız başına bir birahanede oturmaktadır. Önünde duran, henüz dokunulmamış konyağın içinde bekletilen bir erik vardır. Ayakta geçirdiği uzun bir günün ardından yorgun ve sıkılmış bir şekilde oturmuştur. Elinde, geleneksel terbiyeye karşı ciddi bir meydan okuma olan, toplumca imlenen modern özgürlüğün bir zevki, yakılmamış bir sigara tutmaktadır. Bu kadın, birinin gelip sigarasını yakmasını mı beklemektedir? (Fransızca'da da İngilizce'de de bu, bir cinsellik iması içerir.) Bunu değerlendirmenin tek yolu, kişinin kendisinin ne yapacağını hayal etmesi olur. Benzer biçimde, Père Lathuille'in restoranındaki sonuç da izleyici tarafından her ikisinin de önyargılarına ve alışkanlıklarına başvurarak hayal edilecektir.





Moda ve Eğlence

Claude Monet



|Resim a.| Claude Monet, *Saksağan*, 1868-9. Musée d'Orsay, Paris

Mutluluk Bir Elbisedir

Paris'in güneybatısında bulunan Sèvres'de kiraladığı evin bahçesinde Monet, tamamıyla dışarıda yapacağı Salon boyutlarında bir resim için 2,5 metrelik bir tuval kurdu. Édouard Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* (s. 23) resmine ilk tepkisi, gözleme dayanan (s. 16) kendi kompozisyonunun bir eskizini hazırlamak olmuştu. Ancak, hiç bitirmediği son versiyonuna başlamış ve atölyesinde onu parçalara ayırmıştı. *Bahçedeki Kadınlar* ile bu süreç tamamıyla açık havada ve olay yerinde yer alacaktı. Tuval, ressamın üst kısımlara kolaylıkla ulaşamayacağı kadar yüksekti. Böyle durumlarda sanatçılar genellikle, hareket kısıtlamalarına da neden olan merdivenler ya da yapı iskeleleri kullanırlardı. Monet'nin çözümü, atölye içerisinde yapılması imkânsız olan bir şeydi; bir hendek kazıp makara ile tuvalin alçaltarak resmin üst kısmını geri kalanı gibi spontane bir şekilde boyamaktı. Düzensiz ve hızlı fırça vuruşlarının izleri bu yüzden tüm yapıtta görülebilir. Buna ek olarak, önplandaki gölge şeridi ve gökyüzünün Camille'in elbisesinden çenesine kadar ulaşan mavimsi yansıması, Monet'nin güneş ışığının etkilerini anladığını açık şekilde ilan eder. 1860'lı yılların bazı karlı sahnelerinde böylesi doğal olayları öyle bir kesinlikle yapmıştır ki, bu betimleri soyutlamanın eşiğindedir (Resim a.). Oturan figür hariç, kadınların yüzü kimlikleri gizli kalacak şekilde saklanmıştı. Oturan kadının yüzü bile yalınlaştırılmıştı ancak Monet'nin kız arkadaşı ve gelecekteki karısı Camille Doncieux, tanınabilir kalmıştı. Aslında Camille her dört kadın için de modellik etmiş, Monet ise her figürün saçını farklı renklerle boyamıştı. Burjuva rahatlığına alışmış bir genç adamken görece fakir bir çift olarak yaşadıkları dönemde, gösterişli kıyafetleri güçlükle alabilecek durumdaydılar. Monet'nin mektupları, parasal konularda şikâyet ettiğini gösterir. Ancak, kesin bir çağdaşlık işareti olarak, Monet'nin daha erken dönemde yaptığı tek figürlü *Yeşil Elbiseli Kadın* (s. 48) ve *Madam Gaudibert* (1868. Musée d'Orsay) resimlerinde olduğu gibi, son modayı resmetmek önemliydi. Bunun çözümü, moda resimlerini (Resim b.) kopya etmekti. Ancak bunu yapmak sadece uygulanabilir bir mesele değildi. Bu türden illüstrasyonlar yakın zamanda, Charles Baudelaire'in ünlü denemesi *Modern Hayatın Ressamı*'nın (1863) "Güzellik, Moda ve Mutluluk" başlıklı ilk bölümüne göre, sadece beğenilerin değişim göstergesi olarak değil ulusal değerler sisteminin manifestosu, kendi dönemlerinin "ahlakı ve estetiği" olarak felsefi önem kazanmışlardı. Baudelaire, güzelliğin hem ebedi hem de değişken –yani geleneksel ve çağdaş– bileşenleri olduğunu düşünüyordu. Klasisistlerin



|Resim b.| Adèle Anaïs Toudouze, *Le Follet*, Mayıs 1869. New York Halk Kütüphanesi, New York

Bahçedeki Kadınlar, yak. 1866

Tuval üstüne yağlıboya, 255 x 205 cm. Musée d'Orsay, Paris



düşündüğü gibi tek bir ideal yoktu ancak klasik güzelliğin kendisi, zamanının modern güzelliğiydi. Baudelaire'in metafizik ve pozitivizm kombinasyonu, güzelliği, belirli bir zamanda ve yerde en büyük hazzı sağlayan estetik nitelik olarak tanımlıyordu. Bu yüzden bunu, on dokuzuncu yüzyıl faydacılığının ve daha sonra psikanalizin güdüleyici bir etkisi olarak arzu ile ilişkilendiriyordu.

Monet, bir filozof değildi ancak güncel eğilimleri nasıl benimseyeceğini biliyordu. Salon'un resmî jürisinin o kadar ilerisindeydi ki, resim iki yıl arka arkaya reddedildi. Yine de Monet'nin arkadaşları ve meslektaşları arasında ün kazanmıştı; çoğu, Manet de dâhil, resmi Monet'nin atölyesinde görebiliyordu.

Édouard Manet

Ayna Ayna Söyle Bana, En Güzel Kim Bu Dünyada?

Modern Paris, Külkedisi masalını tersine çevirdi. Kadın makyaj ile sihirli bir şekilde dönüştürülüyor ve gece yarısından sonra da en iyi durumda oluyordu. Sonucu görmeden önce, sadece bir giriş niteliği taşımanın ötesinde, baştan çıkartmanın ayrılmaz bir parçası olan makyaj ritüeline sabırla katlanan prensiyle, Nana için böyle söylenebilirdi.



[Resim a.] Édouard Manet, *Aynanın Önünde*, 1876. Solomon R. Guggenheim Museum, New York



[Resim b.] Édouard Manet, Madam Jules Guillemet'e Resimli Mektup, 1880. Louvre Müzesi, Cabinet des Dessins, Paris

Nana, Manet'nin resmi yaptığı yıldan bir önceki yıl Émile Zola'nın romanı *Meyhane*'den bir karakterdi ve okurları, işçi sınıfının hayatının sefaletine çeken ilk karakterdi. Nana'nın annesi, romanın kahramanı Gervaise, Nana'nın babası tarafından terk edilerek çamaşırcı olarak (s. 106) yeniden işe başlamak zorunda kalmış ve alkole başlamıştı. Manet, Zola'nın kahramanıyla aynı adı taşıyan 1880 tarihli romanında Nana'yı başarılı bir sosyete fahişesi yapacağını bilmiş olmalıydı. Yıllar önce Manet, arkadaşı Champfleury'nin kedilerle ilgili romanı için taşbaskı bir tanıtım posteri yapmıştı. Bu terim daha kullanılmaya başlamadan önce (*avant la lettre*), yağlıboya ile yapılmış bir ön tanıtım denilebilirdi buna. Ancak kimin için; Zola mı yoksa Manet'nin kendisi için mi?

Daha önce yapılmış ve tam anlamıyla tamamlanmamış resimde (Resim a.) Manet, geleneksel bir tema olan kadının süslenmesini (*toilette*), kendi zamanına taşımıştı. *Nana*'da, kılık değiştirmek ve baştan çıkartmak teması üstünde duruyor, bunu da erken dönem çalışmalarındaki gibi karmaşık bakışma oyunuyla yapıyor. Nana, cazibesini imgelem ve arzu nesnesi olarak süslüyor ve yaşlıca talibine (romandaki Kont Muffat) bakmak yerine, performansını kabullenircesine izleyiciye bakıyor. İç eteği, paçalı iç çamaşırına kadar zarif çoraplı bacağını gösterecek derecede şeffaftır (Resim b. Çizim, Manet'nin kadın bacağına olan düşkünlüğünü gösterir.) Muhteşem parlaklığıyla resim, Nana'nın kadınsı cazibesi ile paralel estetik deneyimler sergiler. Zarif gövdesi, büyük cazip yastık ile çerçevelenmişken vücudunun alt kısmı daha koyu arka planın üstünde parlar ve Rokoko stilindeki mobilya kıvrımlarını tekrarlar. Omuzlardan yukarısı, yeni sürülmüş ruj ile güzelleşen portre, tesadüfen, Manet'nin atölyesinin egzotik bir kuşu gösteren duvar kâğıtları ile çevrilidir. Kuşun türü –*grue* (turna)–, Fransızca argoda "fahişe" anlamına gelir. Diğer görsel etkiler ve kelime oyunları, resmin hazlarını artırır.

Zavallı kont sağ taraftan kesilmiştir. Sıktığı dişleri ve güçlü bir şekilde kavradığı bastonu, bize, onun hayal kırıklığına uğradığını hissettirir. Sol ayağı, kadına tekme atmaya hazır gibidir –yoksa bu, son zamanlardaki argo ifadeyle "hevesini almak" (cinsel anlamı da dâhil) anlamındaki *prendre son pied*'e bir gönderme midir? Aynanın ayağının antropomorfik (insan biçiminde) ancak kocaman görüntüsü, görme eylemini vurgular. İki yana açılmış kollarındaki yanmayan mumlar, tutkunun eksik olduğu bir ilişkiyi ima eder.

Nana için, genç "bulvar tiyatrosu" oyuncusu ve Orange Prensi'nin (Hollanda Prensi William) herkesçe bilinen metresi Henriette Hauser

Nana, 1877

Tuval üstüne yağlıboya, 150 x 116 cm. Hamburger Kunsthalle



modellik yapmıştı. Takma adıyla "Citron", Zola'nın romanı *Nana* için modellik yapmasıyla da ünlüydü. Hem sosyete fahişesi hem de gerçek hayatta oyuncu olarak, işi izleyicisini baştan çıkartmaktı.

Bu sebepten de, iç çamaşırları içindeki ölçüsüz görünüşü kadar Hauser'in gerçek hayattaki ünü de resmin Salon tarafından reddedilmesini açıklayabilir. Bu yüzden Manet, Capucines Bulvarı'nda şık bir dükkânın vitrininde sergiledi resmi ve orada da sansasyona sebep oldu: Kalabalıklar toplandı ve iş arttı. Kötü bir haber kadar merak uyandıran, ün getiren ve cezbeden bir şey yoktur.

Pierre-Auguste Renoir



|Resim a.| Eugène Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834. Louvre Müzesi, Paris

Egzotik Pozlar

Napoleon'un Kuzey Afrika'yı istilası ve Fas ile Cezayir'in Fransız kolonisi haline gelmesiyle Fransa'nın başkentinde Arap kültürü ve motifleri cazip moda nesneleri haline gelmiştir. Lise Tréhot'un modellik ettiği Renoir'ın resmi, şimdi Oryantalizm denilen (Yani Doğu'nun kültürlerine karşı bir takım tutumlar) şeyin iki yönünü açığa çıkartıyor: Bu durumda Uzak Doğu'ya (başka bir deyişle Japonya) karşı olarak Orta Doğu'nun Arap ve Osmanlı bölgeleri. Kuzey Afrika Fransa'nın güneyindeydi, İslam kültürünün merkezleri ise doğuda; Batılı sanatçıların ilk ziyaret ettikleri yerler arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti Konstantinopolis (şimdi İstanbul) vardı.

Lise'in sırt üstü yatar haldeki pozu, Arap kadınının miskinliğini ve cinsel teslimiyetçiliğini akla getirir. Arap kadınları, ne de olsa, efendileri için –onun zenginliğiyle bağlantılı olarak– haremlerde hazır bekletiliyorlardı. Şeffaf gömleği, yarı açık bacakları ve şehvetli bakışıyla tam anlamıyla bir baştan çıkartma simgesiydi. Yoksa bu, modelin sıkılgan bakışı mıdır? Renoir, en az onun kadar belki de ondan daha fazla Oryantalizm'in diğer yönüyle ilgiliydi –boyanmış devekuşu tüyünden altın sikkelerden yapılma taçlara, ipek şalvarlardan çiçek bezeli terliklere, Doğu'nun yerel renk kullanımı, süslemeleri, modası onu büyülüyordu. Bir terzinin oğlu olarak Renoir, evinde çeşitli kumaşları ve modaları deneyimlemişti. Bir seferinde şöyle demişti: "Güzel malzemeleri, zengin brokarları, ışıkta parlayan elmasları seviyorum [ve] biblolar ile pamuk kumaşları hemen boyarım." Tuval, neredeyse Lise'in yalnızca destek verdiği bir natürmort gibidir; sanatçının görsel olarak yarattığı havai fişekler için bir yüzey gibi görünür. Renoir sonunda Cezayir'i ziyaret etti ancak resmi, varsayımlara ve on dokuzuncu yüzyıl ortasının karşıt ressamları Eugène Delacroix ile Jean-Auguste-Dominique Ingres'in resimleri gibi önceki imgeleme dayanıyordu. Kariyerinin erken döneminde,



|Resim b.| Henri Regnault, *Salomé*, 1870. Metropolitan Museum of Art, New York

Cezayirli Kadın, 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 69 x 123 cm. National Gallery of Art, Washington



birçok meslektaşı gibi Renoir da Delacroix'nın *Cezayirli Kadınları*'ndaki (Resim a.) gibi renk kullanımına hayrandı. Lise'in pozunun, Delacroix'nın resminde solda yer alan melankolik kadınınkinin tam tersi olup olmadığı merak edilebilir. Diğer yandan, Ingres'ın odalıkları, klasik dönem nülerini Doğu'ya (*Orient*) (s. 196) aktarmayı başarmıştı. Renoir, kariyerinin ilerleyen döneminde benzer konuları ele alacaktı ancak Ingres ile ortak düşkünlüğü Doğu'ya özgü kişisel eşyalardı.

Delacroix'nın resmi, Arap ev sahibinin ona bahşettiği bir ayrıcalıkla, harem kapısındaki bir pencereden içeriye bakarken yaptığı eskizlere dayanıyordu. Ingres'ın sahneleri ise, bunun tam tersine hayal gücünden çizilmişti. Genç ve çok yetenekli akademik ressam Henri Regnault'nun 1870'te yaptığı *Salomé* (Resim b.) başlıklı resmi, Renoir'ın ruhuna en yakın olandır. Gür siyah saçlı, baş döndüren İtalyan model, egzotik, dekolte elbisesi ile poz veriyor; baştan çıkarıcı bir şekilde izleyiciye bakıyor. Renoir'ın resmindeki gibi, egzotik modanın ve resimsel becerinin neden olduğu *Salomé*'nin görsel ayartma olduğuna şüphe yok.

Édouard Manet

Özgürlük Ateşini Yelpazelemek

Sanat tarihinin, her zaman için popüler olan uzanmış kadın temasının en göz kamaştırıcı temsillerinden biri olan Manet'nin bu resmi, Paris'in en bilinen bağımsız kadını Nina de Callias'ı dinlenir şekilde ve kendinden emin bir pozda gösterir. Anne-Marie Gaillard olarak dünyaya gelen Nina de Villard, 1864 yılında henüz yirmi bir yaşındayken çok yönlü, sosyetik gazeteci Hector de Callias ile evlendi. Gerçi, Manet'nin portreyi yaptığı zaman Nina onu boşamıştı. Oyuncu, şair ve yetenekli bir piyanist olarak kendisi ve annesi 1862'den itibaren edebi toplantılar düzenliyordu. Bu toplantılara sosyal ve ekonomik durumlarını gözetmeksizin ressamları, şairleri ve müzisyenleri davet ediyorlardı. Gençliğinden beri cinsel yönden bağımsız biri olarak, ilk sevgililerinden biri, ilk Manet biyografisini yazan Edmond Bazire'di.

Nina'nın pozu, Manet'nin daha önce *Olympia*'da (s. 219) parodisini yaptığı uzanmış Venüs'ün başka bir türüdür. Bu poz, kadınların giyinik dahi olsa bacaklarını ve kalçalarını göstermesinin cüret istediği bir zamanda, fotoğrafçı Nadar'ın metresini İspanyol matador pantalonuyla (Resim a.) betimlediği resimde de kullanılmıştı. Bu erken dönem resmi, Francisco Goya'nın *Giyinik Maya*'sının (Resim b.) başka bir varyasyonudur. *Giyinik Maya*, her ne kadar bugün, Goya'nın daha önce yaptığı, muhtemelen ilk kez resimde cinsel organ tüylerinin göründüğü, tartışmalı çıplak versiyonundan daha az popüler olsa da bir sosyete fahişesinin gerçekçi temsilinde önemli bir dönüm noktasıdır. *Yelpazeli Kadın*'da, ayağının ucunda kendine eşlik eden sevimli egzotik Pekinez cinsi köpeğiyle ve omzunda parlak renklerle boyanmış çiçek buketiyle Nina, halinden memnun görünür. Yoksa Nina'nın üzerinde asılı olan Japon işi triptiğin parçası olan buket, Japonya'da dahi bulunmayan bir üretim miydi? Manet'nin Émile Zola'nın metresi Nana'yı (s. 117) betimlediği resimden bile önce yaptığı bu resmin içinde, sırları açığa çıkaran turna (*grue*), fahişeliği ima eder. Ne gariptir ki,



|Resim a.| Édouard Manet, *İspanyol Kostümüyle Uzanan Kadın*, 1862-3. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven



|Resim b.| Francisco de Goya, *Giyinik Maya*, 1807-8. Museo del Prado, Madrid

Yelpazeli Kadın: Nina de Callias'ın Portresi

Tuval üstüne yağlıboya, 113,5 x 166,5 cm. Musée d'Orsay, Paris



Olympia'daki ve *İspanyol Kostümüyle Uzanan Kadın*'daki kedinin hilekâr hafifmeşrefliğine karşılık, köpek genellikle sadakatin sembolüdür. Bu resimde Nina'nın köpeği, "hanımefendiler için küçük köpekler" (*petits chiens de dames*) diye bilinen kucak köpeği cinsindendi. İronik şekilde ya da sadece sevimli diye resme eklenen köpeğin varlığı bu kadının yalnız kalmak gibi bir sıkıntı yaşamayacağı fikrini güçlendirir.

Renoir'ın *Loca*'sı (s. 125) ve dönemin çok sayıda başka resmi gibi, Manet'nin İzlenimci çalışması da yakın zamanda Goncourt kardeşlerin denemelerini bir araya getirdikleri *Art of the Eighteenth Century* (On Sekizinci Yüzyıl Sanatı) isimli kitapta göklere çıkarttıkları, on sekizinci yüzyılda yeniden canlanan popülerliği ile Rokoko üslubuna uyar. Yazarlar şaşılacak biçimde fırça çalışması mucizesinin, adeta çaba harcanmaksızın gerçekliğin yanılsamalarını ortaya çıkarttığından bahsediyorlardı. François Boucher gibi Rokoko ressamları, üst tabakanın konforuyla ve ince zevkle ilişkilendiriliyordu. Sanayileşme ve sermaye fazlasının birikiminden yararlandığı bir zamanda Fransız toplumunun büyüyen kesimi, yani on dokuzuncu yüzyılın müreffeh burjuva yaşam biçimi buna özeniyordu.

Berthe Morisot



[Resim a.] Pierre-Auguste Renoir, *Matmazel Sicot*, 1865. National Gallery of Art, Washington



[Resim b.] Mary Cassatt, *Locada Genç Hanımefendiler*, 1882. National Gallery of Art, Washington

Başı Bağlanmaya Uygun

Morisot, on sekiz yaşındaki Albertie-Marguerite Carrè'yi kendi evinde canlı modelden resmetmişti. Carrè yakında bir dük (Ferdinand-Henri Himmes) ile evlenecekti. Nitekim yastığın üstünde duran sol elindeki nişan yüzüğü belirgin şekilde ışıldıyor. İngilizce'de aşk koltuğu olarak bilinen iki kişilik bir kanepede oturuyor. Sanki nişanlısının koltuğu resmî bir şekilde paylaşacağı günü bekler gibi görünüyor. Hemen arkasında pahalı bir Japon vazosu, gelecekteki eşinin ona aldığı kırmızı güllerle dolu. Onun hemen yanında, artık kur yaparken kullanılması gerekmeyen şık bir Japon yelpazesi var. Yelpaze işlevini yerine getirmiştir artık. Dolayısıyla, bir tür kutsal emanet (rölik) natürmortu ya da koleksiyon nesnesi olarak sergilenebilir.

Resim, Morisot'nun 1868'den beri tanıdığı Édouard Manet'nin biçemsel büyüsü altında ancak akıl hocasınınkinden daha parlak, daha klişe kadınsı renklerle ve daha narin dokunuşlarla tamamlanmıştı. Hep kadınların giydiği çok şık elbise "portreleri" arasında sadece bir örnek olsa da, özellikle bu güzel elbise tüm şartları zorluyor. Tamamıyla pembe olan rengi, göze hiç soluk aldırmadan, örneğin, sol altta rastgele kırmızı dokunuşlarla ve yaka ile kalıp halindeki manşetlerinin beyazıyla tüm alanı kaplıyor. Sadece boyun hattındaki mütevazı kolye ucunun asılı olduğu siyah gerdanlık araya giriyor. Bu tür boyun takıları, Manet'nin *Olympia*'sından (s. 219) Pierre-Auguste Renoir'ın erken dönem portresi *Matmazel Sicot*'ta (Resim a.) yarattığı karşıtlığa kadar birçok resimde görüldüğü gibi, o zamanlar modaydı. Renoir ile bir karşılaştırma yapmaya değer: Bayan Sicot'nun elbisesi Bayan Carrè'ninkine göre renk açısından çok daha koyu olmasına rağmen, Bayan Carrè'nin elbisesinin çetrefilliliği ressam için daha büyük bir meydan okumadır. Büyük bir ustalıkla Morisot, her fiyongu ve fırfırı boya ile yeniden yaratır. Fırça vuruşları sadece onların şeklini tekrar etmez, görünüşlerinin ortaya koyduğu elle tutulur hazzı izleyiciye sunar gibidir. Modelinin genç yüzündeki ifade mesafeli ve vakur, geleceğini düşünür hâldeyken, Morisot'nun betimi, sosyal dünyanın onun kaderiyle ilgili öngördüğü mutluluğu barındıracak şekilde coşkun ve şenliklidir. Resmi, hemcinsi İzlenimci Mary Cassatt'ın,

Pembe Elbise, yak. 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 54,6 x 67,3 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



iki genç arkadaşın ilk resmî opera gezisini (Resim b.) betimlediği resim ile karşılaştırın. Gerek Geneviève Mallarmé'nin pastelimsi zarafetle ve incelikle boyanmış düşük omuzlu elbisesi gerekse Mary Ellison'un, boyanmış çiçeklerle Geneviève'in buketindekileri karşılaştırmak üzere açılmış yelpazesi ile moda, burada da en öndedir. Yine de Cassatt'ın kontürleri Morisot'nunkilerden daha titizdir. Bu da onun geleneksel eğitimine ve Edgar Degas'nın yöntemlerine duyduğu ilgiye işaret eder. Bunlar, önlerindeki gösteri karşısında Geneviève'in sert resmiyetini ve Mary'nin ürkeklikle birleşen şaşkınlığını özellikle de gençlerin yüzlerinin üstünde durarak kaydederken, psikolojiye Morisot'nun portresinden daha çok duyarlıdır. Ancak her iki resim de, Charles Baudelaire'in "moda gösterisi" dediği şeyi örneklemektedir.

Pierre-Auguste Renoir



|Resim a.| Edgar Degas, *Dürbünlü Kadın*, yak. 1875-6. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Pastanın Üzerindeki Şekerli Krema

İzlenimciliğin en büyüleyici resimlerinden olan *Loca*, ilk İzlenimci sergide gösterilmişti. Kadın ve kadın modasının temsili için Renoir'ın harika hediyesinin bir gösterisi olarak düşünülmüştü. *Bir Bahçenin İçinde Alfred Sisley ve Lise Trehot* (s. 47) gibi, model Nini Lopez ve Renoir'ın kardeşinin poz verdiği bu resim de sipariş üzerine yapılmış bir portre değildi. İzlenimci bir çalışmada betimlenen herhangi bir genç kadın kadar şatafatlı giyinmiş olan model, görsel haz için yapılmış şekerleme olarak değerlendirilir. Ustaca ele alınmış çizgili elbise, beyaz eldivenler, altın bilezik, çiçekler ve cömertçe kullanılmış, haddinden fazla inci sıraları, görsel iştaha doğrudan hitap eden pasta süslemesine benzer. Nini'nin yüzündeki kremamsı makyaj, neredeyse boğazına ve göğüslerine de uygulanmış gibi görünürken biraz daha açık beyaz renkteki kolye ile pembemsi kırmızı çiçeğin yan yana getirilişi, kolyenin üzerindeki zarif gölgeye dikkati çeker. Sonuç, Renoir'ın idolü Eugène Delacroix'nın bir zamanlar sanatın olması gerektiğini söylediği gibi "göz ziyafeti"dir. Niki'nin boynunu ve göğsünü çevreleyen elbisesinin siyah, kalın ve yumuşak yakası, resmin erotik iştahı cezbedişini de artırır. Geleneksel olarak kadın; cinsellik, bardaki içkiler, butikteki kıyafetler ve bu durumda da resimler dışındaki ürünler için çok da bilinçdışı sattırıcı özelliğe sahip değildi. Zira yapıtın baştan çıkarıcı resimsel özellikleri ile resmin konusu birbirine koşuttur. Göndergesi kadar o da (resim de) lüks bir nesnedir: Resme duyulan arzu, kadına duyulan arzuyla birleşir.

Opera ve tiyatro, saygın burjuva kadınlara ve ailelerine uygun (s. 122), sosyete fahişeleriyle ve görmüş geçirmiş adamlarla da dirsek temasında bulunma ihtimalleri olan, herkese açık az sayıdaki mekânlardandı. Giyinip süslenmek, sadece kadınlar için değil eşlerinin de statüleriyle ve servetleriyle gösteriş yapabilecekleri ritüelin bir parçasıydı. Dürbününü yükseklere doğrultmasının da gösterdiği gibi, Renoir'ın kardeşi aşağıda bulunan daha lüks localardan birinde oturabilecek şekilde ödeme yapmıştı. Opera locasının dışından sanki havadan çekilmiş gibi görünen bakış açısı, resmin ustalığının işaretidir. Ancak belki de, Bayan Lopez'in elindeki dürbünün –Edgar Degas'nın yarışlardaki kadın eskizinde de görüldüğü gibi (Resim a.) hipodroma götürülen türden– görüş alanı, erkek eşlikçinin büyük ve daha güçlü olan dürbününün görüş alanıyla örtüşür. Kompozisyonun açısı, resmi, uçup giden bir görüntü gibi, teklifsiz ve hazırlıksız gibi gösterir. Bununla birlikte iki optik aletin belirlediği eksen etrafında akıllıca düzenlenen kompozisyon, böylece, ister açık hava sporları ister iç mekân eğlencesi olsun gösteriye odaklanmış modern imgelemin işaretleriyle

Loca, 1874

Tuval üstüne yağlıboya, 80 x 63,5 cm. Courtauld Gallery, Londra



çerçevelenir. Gerçekten de Nini'nin eşlikçisi, durmadan arayış içinde olan, testosteronun yönlendirdiği Parisli eril cinsel bakışın altını çizer; locadaki kadını elde etmiştir ve yeni zorlu bir görevin arayışındadır. Burada, Renoir'ın kardeşinin bakışı, kendisininkinin bir yansımasıdır.

Mary Cassatt



|Resim a.| Edgar Degas, *Opera Locasından Bale*, yak. 1884. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Bayan Casus

Cassatt'ın opera dürbünü ile tiyatronun diğer tarafına bakan siyah giysili kadın resmi, onun, çalışmalarının bütününün karakterine neredeyse aykırı, en olağandışı resimlerindendir. Modellerinden çoğu biliniyordu. Resimler ya ressamın arkadaşları tarafından sipariş ediliyordu ya da onlar için yapılıyordu ancak bu kişinin kim olduğu bilinmiyor. Bu arada, muhtemelen bir dul olan siyahlara bürünmüş bu kadının bir arzu nesnesi olduğu yanılgısına düşülmez. Resimdeki bakılan olma durumu, bakma eyleminden daha az önemlidir. Casusluk yapmak için lazım olan alet ile donanmış hanımefendi, gerçekten de, özel locadaki konumuyla yetkili kişidir.

İronik olarak, arka planda, kadınla aynı seviyede bulunan ve üç loca ilerideki biri de olan bitenle en az onun kadar ilgili. Bu sefer bir erkek, kadını tanımıyorsa eğer, onu taklit etmek için dikkati çeken bir biçimde en kenara dayanmış. Bu patavatsız bakışmaların etkileşimi daha çok Édouard Manet ve Edgar Degas'ya özgüdür ancak burada Cassatt, voyörün (gözetleyenin) aletini hemcinsine vererek, üstün gelmenin peşinde koşuyor. Yelpaze, neredeyse bir baton ya da sopa gibi, kadını flörtleşmeden ya da nezaketten ziyade erkek kararlılığını akla getiren bir şekilde kapalı ve kullanılmıyor.

İnsan, Degas'nın *Opera Locasından Bale* (Resim a.) resminin, Cassatt'ın 1878 tarihli kompozisyonuna bir yanıt olup olmadığını merak ediyor doğrusu. Degas, bir kadını yandan, vücudunun geriliminin ve dansçıları en iyi şekilde görebilmek üzere sağ tarafa dönmüş başının da işaret ettiği gibi, pratikte sahnenin üstündeki bir köşe locada betimliyor. Kadife korkuluğun üstünde, belirgin bir biçimde tuttuğu opera dürbünü ne işe yarıyor? Genç bayanlarla bu kadar çok mu ilgileniyor yoksa Cassatt'ın resmindeki gibi sosyal casusluk için mi kullanıyor? Onun durumunda, sahnenin bir bölümünü gizleyecek şekilde yelpazesi açık. Kimin bakışını başka yöne çeviriyor? Cassatt'ın betimlediği kadının dürbününü balerinlerin çok üzerinden bir yere yönlendirdiğini göz önüne alacak olursak, onun gibi birinden sakınıyor olmasın? Degas, parlak renklerle, sarsıcı bakış noktasıyla, yelpazeyle dansçıların tütüleri arasındaki benzerliği güçlendiriyor ve cesur pastel tekniğiyle de görme eylemine dikkati çekiyor. Buna karşın, resmin merkezindeki opera dürbünü atıl, gölgede ve nispeten donuk boyanmış. Cassatt'ın ilgisi daha öyküleyici ve özgül ancak resmetme yöntemi eşit ölçüde muhteşem. Canlılık ve ustalıkla eskizi yapılmış arka planın genelleştirmesi, onun kadın kahramanını vurguluyor. Ancak, aynı zamanda, karşı taraftaki görsel muhattabının formunun izini sürerken, onu can evinden vuruyor. Yani, Cassatt, kariyeri üzerindeki en etkili role sahip sanatçı olmasına rağmen hem kadın bakış açısını hem de üslubunu Degas'nınkinden ayrı tutarak kendi kişiliğini ve kadın bakış açısını ortaya koyuyor. Gerçekten de, Cassatt'ın Birleşik Devletler'de gösterilen ilk çalışması olan bu resim, orada da "çarpıcı" ve erkeklerin çalışmaları kadar iyi bulunmuştu.

Locada, 1878

Tuval üstüne yağlıboya, 81,3 x 66 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Edgar Degas



|Resim a.| Edgar Degas, *Sahnede Bale Provası*, 1874. Musée d'Orsay, Paris



|Resim b.| Edgar Degas, *Orkestradaki Müzisyenler*, yak. 1870. Städel Museum, Frankfurt

İcracı Olarak Sanatçı

Degas, kompozisyonlarını, oldukça iyi bir orkestrasyon olarak görüyordu. Bu yüzden elinde batonuyla dans hocasını betimleyişi bir tür otoportre metaforudur. Degas'nın birçok resmi görme kavramı üzerine odaklanırken 1870'lerde yaptığı bale sahneleri daha geniş anlamıyla sanatsal süreçle (sanatçıların uzamsal etkileri nasıl sahneye koyduklarıyla, manzaralı ortamları nasıl ürettikleriyle ve bunu dolduracak formları nasıl manipüle ettikleriyle) ilgilidir. Bu sahnenin deneysel versiyonları, sahneye figürleri yerleştirişini, yerinden çıkartışını gösteriyor; tıpkı baledeki insan "piyonları" gibi. Örneğin Musée d'Orsay'da bu karmaşık kompozisyonun daha basit, yarı monokrom, yağlıboya ile yapılmış bir versiyonu (Resim a.) vardır. İkisini karşılaştırınca önplanda, çifte kontrbas kıvrımları ve bale hocası dâhil olmak üzere birkaç değişiklik olduğu göze çarpar. Yağlıboyada daha çok dansçı vardır ve provayı izleyen beyefendilerden biri silinip çıkartılmıştır.

Degas'nın bale resimleri, Garnier'nin Opera Meydanı'ndaki ünlü binası tamamlanmadan önce, Peletier Caddesi'ndeki eski opera binasında yapılmıştı. Provalara ve dans derslerine giriş izni ayrıcalıklı jokey kulübü üyeleriyle sınırlıydı. Dolayısıyla Degas'nın çalışmaları onun sosyal statüsünü işaret eder ve bale sahneleri ile hipodromun neden en sık kullandığı temalar olduğunu açıklar. Balerinler işçi sınıfından geldiklerinden yüksek tabakadan erkeklerin eğlence için olduğu kadar cinsel sebeplerle de onlarla ilgilenmiş olabilecekleri iyi şekilde belgelenmiştir. Bazı anneler sosyeteye arka kapıdan da olsa giriş sağlamak için bu türden hırsları kızlarıyla paylaşıyordu. Degas'nın çocukluk arkadaşı Ludovic Halévy, böylesi maceralarla ilgili *La Famille Cardinal* (1883) başlıklı öyküler yazmıştı. Degas'nın genelevlerdeki varlığı, onun da doğrudan deneyimi olmuş olabileceği fikrini verir (s. 364). İzlenimciliğin sembolü, tabiri caizse, süprüntüden altın yaratmaktı. Dansçılar her zaman hoş değillerdir; ancak yetenekleri, vücutlarını sıradanlıktan çıkarıp birer sanatsal araca dönüştürür. Birçok kişi Degas'nın kadın düşmanı olduğunu söylüyordu. Bununla birlikte

Sahnede Bale Provası, yak. 1874

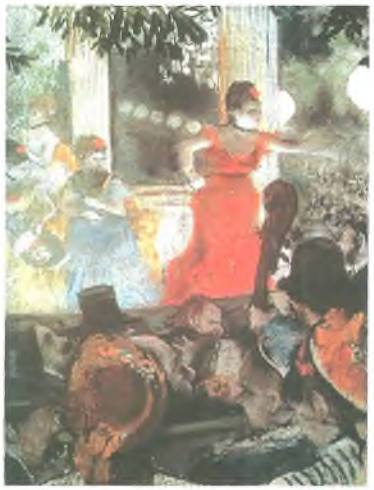
Tuval üstüne yağlıboya, 54 x 73 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



her şekilde bir züppeydi ve ırkçıydı, böylesi tavırlarla görsel gerçekliğin birleşimi, pek çok dansçısının neden çirkin olduğunu açıklıyor (s. 130 ve s. 352). Bu kompozisyonda kızlar ön planda doğal halleriyle –esnerken, ayakkabısını bağlarken ve sırtını kaşırken– gözükürler. Onları, dans hocasının kendisine ve izleyicinin dikkatine yönlendirdiği, daha uzaktaki belirli ve ardışık pozlar verenlerle karşılaştırın. En öndeki, bale ayakkabısının ucunda duruyor.

Onların ardındaki dekor katları tiyatro anatomisinin iskeleti gibidir. Gerçekten de, Degas'nın amacı tam da böyle görünür: Dans ortamının sanatını ve iç işleyişini ortaya koyduğu gibi aynı şekilde kendi teknik ve kompozisyon yeteneğinin altında yatan mükemmelliğin gösterişini yapar. Ressam, *Orkestradaki Müzisyenler* resminde (Resim b.) daha da ileri gider. Resimde, müzisyenler çalmayı bitirmiştir ve baş balerin karakterinden sıyrılarak şiddetli yer ışıklarının karşısına geçmiş, seyirciyi selamlamak üzere öne gelmiştir. Onun performansı, Degas'nın görsel performanslarının yarattığıyla karşılaştırılabilecek, güzel bir yanılsama yaratır.

Edgar Degas



|Resim a.| Edgar Degas, *Les Ambassadeurs'de Cafe Konseri*, 1876-7. Musee des Beaux-Arts, Lyon



|Resim b.| Edgar Degas, *Köpeğin Şarkısı* için defter sayfasında eskizler, yak. 1877. Özel Koleksiyon

Köpeğin Yükselişi

Müzikli eğlencelerden baleye kadar açılan sosyal yelpazenin diğer ucunda, Champs-Élysées boyunca *Alcazar d'Ete* ve *Les Ambassadeurs* (Resim a.) gibi yeşil alanlarda, açık hava kabare oyunları vardı. İzleyicisi daha çeşitliydi ve eğlencesi de, Degas'nın *Cafe Konseri*'nde önplanda betimlediği orta tabaka izleyici ile ortaya koyduğu gibi, operadan daha az entelektüeldi. Ancak operadaki gibi gösteri sadece sahnede sergilenmiyordu –sol uçtaki adamın yeşil şapkalı kadına bakışına dikkat edin, kadın da sanki ona başını sallıyor gibidir, bunun sebebini sadece tahmin edebiliriz. Tıpkı operadaki gibi, seyircinin ilgisini canlı tutmak için prodüksiyonun savurgan, performansın da şaşırtıcı olması gerekiyordu.

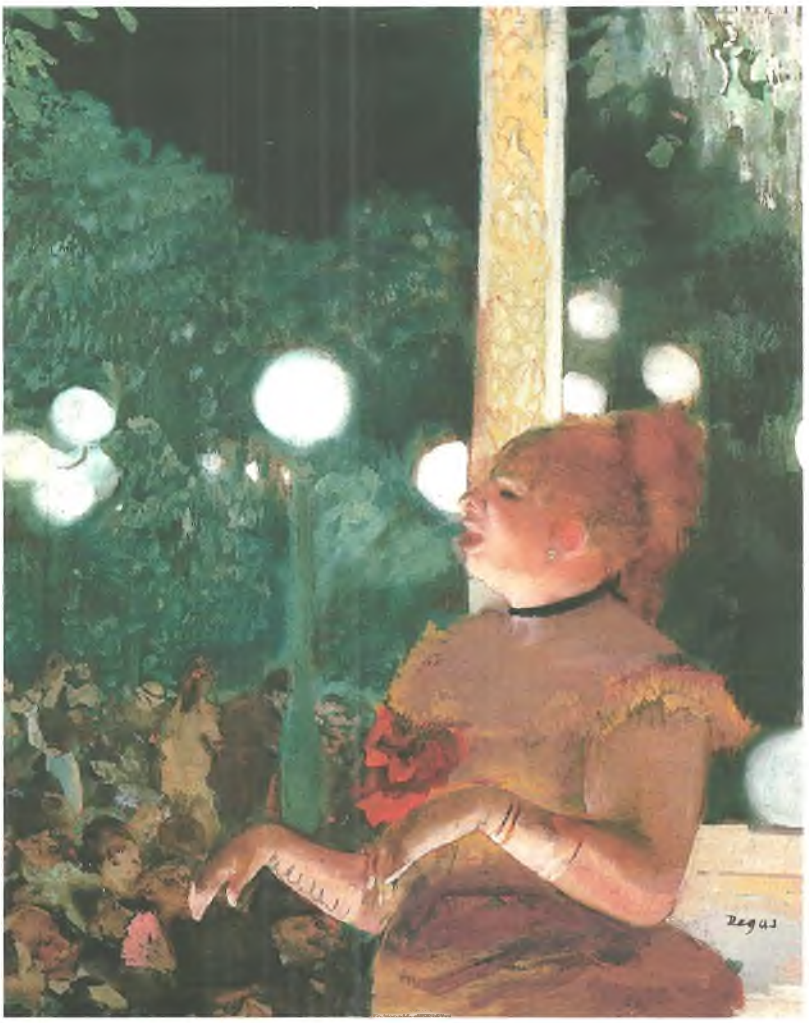
Köpeğin Şarkısı'nda Degas, şarkıcının üstün durumda göründüğü bir anı gösterir. Resimdeki kişinin, Emma Valladon'un (Resim c.), Père Lachaise mezarlığındaki mezar taşında yazdığına göre, sahne adıyla şarkıcı Thérésa olduğu belirlenmiştir. Resimde Thérésa, Les Ambassadeurs'ün yakın rakiplerinden olan Alcazar d'Été'de ünlü şarkılarından birini icra etmektedir. Gösterisi taşlamalı sözler ve çarpıcı taklitler içerir. *Köpeğin Şarkısı* için kollarıyla, kemik için yalvaran köpeğin ön patilerini taklit eder. Degas gibi hem elitist ve hem de keskin gözlemci olarak bilinen bir ressamın defterlerinin birinde, Thérésa'yı hayvani sıfatlarla (Resim b.) betimleyen çalışmalar bulmak şaşırtıcıdır. Arkadaşı Edmond Duranty ile birlikte Degas, insan psikolojisiyle ve ifadesiyle ilgili bilimsel çalışmalarla ilgileniyordu. Leonardo da Vinci ve Fransa'da Charles Le Brun, insan yüzünü çeşitli hayvan yüzleriyle karşılaştıran çizimler ve gravürler yapmıştı. Charles Darwin'in evrimle ilgili kuramları (*Türlerin Kökeni*, 1859 ve *İnsanın Türeyişi*, 1871) Degas'nın zamanında herkesçe biliniyordu ancak bir bakıma sanatçıların zaten gözlemlediği şeyi açıklayan bir kuram geliştirdi. Daha 1843 yılında, karikatürist J.J. Grandville, bir ağaçbaskı illüstrasyon olan *Hayvanlaşan İnsan*'la (s. 348) bu tür kavramların parodisini yaptı. Thérésa, alt tabakadan insanlarla özdeşleştiriliyordu. Bir hayranı ironik şekilde onun mütevazı proleter şıklığa (*un petit chic canaille*) sahip olduğunu söylemişti. On dokuzuncu yüzyılda bilimde evrim kuramı olarak kabul edilen ne ise, bu hem ırksal hem

Köpeğin Şarkısı, yak. 1878

Kâğıt üstüne guvaş ve pastel, 51,8 x 42,6 cm. Özel Koleksiyon



Anonim. Emma Valladon'un fotoğrafı, [illegible]'in farklı yaşlarında, yak. 1880.



de sosyal farklılıkları açıklamak üzere insan türüne uygulanabilirdi. Her iki merdivenin de alt basamaklarında fizyonomiler daha hayvaniydi. Ondan dolayı, tabii, bu ırkçılık için kolay bir adımdı ancak Degas muhtemelen gözlemlerini sadece daha açık yaptığına inanıyordu. Her hâlükârda, Thérèsa'nın çok iyi bir tasvirini yapmakla kalmamış, onun heybetli orta yaşlı gövdesine set çeken, ihtiyatlı, dik açılı geometrisi ve ağaçlar arasında neşeli bir şekilde asılı olan yuvarlak gaz lambalarının deseni ile büyüleyici bir modern sanat çalışması yaratmıştır. Dahası, kompozisyonu serbest çalışıldığı kadar sıkı bir şekilde tasarlanmıştır.

Edgar Degas



|Resim a.| Pierre-Auguste Renoir, *Fernando Sirki'nde Akrobatlar*, 1879. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



|Resim b.| Georges Seurat, *Sirk*, 1891. Musée d'Orsay, Paris

Kıl Payı

On dokuzuncu yüzyılda Paris'te gerçekleşen büyüleyici eğlenceler arasında, bazılarının şehir içinde sabit yeri de olan sirkler bulunuyordu. Fernando Sirki, Montmartre'daydı; sanatçıların vakit geçirdiği kafelerden ve atölyelerden uzak değildi. Kendi çalışma alanı içinde, Degas'nın *Bayan La La*'daki bakış açısı ve renklendirmesi, akrobatın çalışma alanı içindeki akrobatik uçuşundan daha cesurcaydı, çünkü o uçuşu defalarca çalışıp sergilediği için akrobatın başarısız olma ihtimali azdı. Buna karşın, Degas'nın resmi ondan bile bir sürpriz olarak gelir ve türlü çalışmaları arasında benzersizdir. Gerçekten de balenin atlama görüntülerine alışmış olanlar için, tavana doğru bakmak üzere boynu çevirmek şaşırtıcıdır. Sirkler bu kadar popülerken, İzlenimcilerin bu temayla ilgili resimleri oldukça azdır. Ancak bunu deneyen sanatçıların sonuçları birer başyapıt olmuştur. Pierre-Auguste Renoir'ın resmini (Resim a.), Degas'nın aynı yıl ve aynı sirkte yaptığı *Bayan La La*'sı ile karşılaştırmak eğlencelidir. Akrobatlar da yakın plan yapılmıştır, muhtemelen opera dürbünü yardımıyla yapılmış ya da o etki taklit edilmiştir. Aynı şey kesinlikle Degas için de geçerlidir. Gerçi o kadar çarpıcı değildir ve daha da az kendisi için yapılmıştır. Resimdeki kızların Francisca ve Angelina Wartenberg olduğu belirlenmiştir. Yaşları, sırasıyla on yedi ve on dörttür. Almanya'dan gelen gezgin bir akrobat topluluğunun üyesidirler. *Bayan La La* resmiyle paylaştıkları nadir şeylerden biri, Renoir'ın Degas'dan daha ayrıntılı çalıştığı ve daha yumuşak yansımalarla içerinin aydınlatmasından kaynaklanan parlaklıktan daha az etkilenen ayakkabıları ve kostümleridir. Sadece beyaz pamuklu çorapları *Bayan La La*'nınkinden farklıdır. Onunkiler, belki de bir düşme durumuna karşı daha koyu renkli ve kalındır. Renoir, kızlarını gösterileri sonrasında betimler, dolayısıyla seyirciler arasındaki çocukların hediye olarak sahneye attıkları portakalları alırkenki duruşları doğaldır. Degas ise akrobasiye odaklanır: Bayan La La'nın saçları uçuşmaktadır ve sabit durabilmek için çabalayan vücudu gergindir. Renoir daha öykücüdür ve baştan çıkarıcıdır. Kız kardeşler büyüleyicidir ve portakallar da bir natürmort için imkân sağlar.

Renoir'ın mimari ortamı, oranın neresi olduğunu belirtmeye yetecek kadardır ancak kızların arkasında daha çok, saçılmış birkaç meyve dışında boş olan yer görülür. Bununla birlikte, Degas'nın resminde yapı, karşıt renklerle ve dekoratif oymalarla vurgulanmıştır; bu, geometrik düzenlemenin ana özelliğidir. Georges Seurat'nın, daha sonra Yeni İzlenimci üslupta yaptığı *Sirk*'inde (Resim b.) de mimari önemli bir role sahiptir. Ancak mimari onun kompozisyonunu soyutlamaya vardıracak şekilde düzleştirip, popüler beğeniyi yakalamak üzere tasarlanmış reklam posterlerini taklit eder. Karikatür benzeri figürleri ve at sırtında, tek ayak üstünde durabilen insanları ya da onun arkasındaki cambazın becerilerini seyretmenin çocuksu mutluluğunu ifade eden palyaçonun yarıdan kesilmiş bedeni eğlencelidir. Resimdeki çizim sadeleştirmeleri, Degas ile parodi ruhunu, Renoir ile de çocukluğun büyüleyiciliğini paylaşır. Ancak Seurat'nın noktacılığı, performansın

Fernando Sirki'nde Bayan La La, 1879

Tuval üstüne yağlıboya, 117 x 77 cm. National Gallery, Londra



kişiliksiz bir kaydını tutuyormuş gibi yaparken, Degas'nın konuyu ele alışının tam tersi bir etki uyandırır. Degas'nın resmi sadece Bayan La La'nınkine değil kesinlikle kendi performansına da dikkati çeker.

Pierre-Auguste Renoir



|Resim a.| Vincent van Gogh, *Le Moulin de la Galette*, 1886. Neue Nationalgalerie, Berlin



|Resim b.| Antoine Watteau, *Bir Balonun Yaşattığı Zevkler*, yak. 1715-7. Dulwich Picture Gallery, Londra

Güzel Zaman Geçirmek

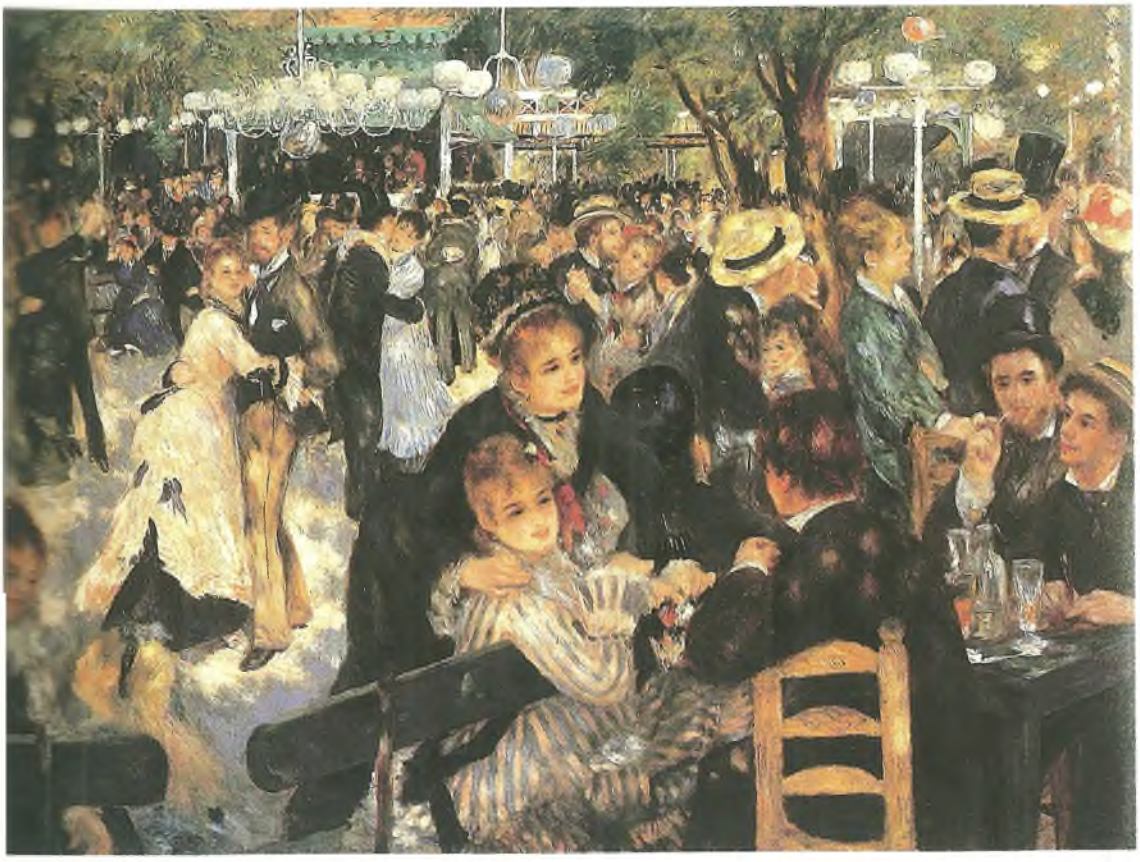
Renoir, atölyesini Montmartre tepesine taşıyan ilk sanatçılardandı. Orada mekânlar daha ucuzdu ve canlı bir işçi sınıfı faaliyeti vardı. Moulin de la Galette, kelimenin tam anlamıyla "kek değirmeni", daha önce kek unu yapan bir yel değirmeniydi. Özellikle de havanın sıcak olduğu, bölge halkının giyinip süslenip, dönüştürülen değirmenin arkasında, açık havada kurulan masalarda ve dans sahasında eğlenmeye gittiği pazar günlerinde, içki içilen ve dans edilen bir yer haline geldi. Resmin arka planında yeşille boyanmış yer, üstü kapatılmış dans pistidir. Hava iyi olunca, orkestra dışarıya taşınıyordu. Renoir, işçi sınıfı kadınlarını çok seviyordu çünkü model olarak profesyonellerden daha doğal olduklarını iddia ediyordu. Kendisi de zanaatçı bir geçmişten gelen –babası terziydi, annesi de kadın terzisiydi– Renoir, son modaya uygun dikilmiş kıyafetler giyen hanımefendilerden ziyade, kendini dikişçilerin yanında iyi hissediyordu.

O tarihe kadarki en tutkulu resimsel çabası olan *Le Moulin de la Galette'de Dans*, üçüncü İzlenimci sergide gösterildi ve burada yayıncı Georges Charpentier'in (s. 56) dikkatini çekti. Resimde Renoir, birkaç arkadaşını bir araya getirdi. Böylesi bir topluluğun görünüşte spontane olan bir araya gelişine tek emsal, Édouard Manet'nin yıllar önce yaptığı *Tuileries Bahçeleri'nde Müzik*'ti (s. 21). Manet, bu resimde üst tabakadan burjuva mensuplarını ve Parisli entelektüel kesimi, işçi kızların ve bohem erkeklerin uygunsuz görünecekleri, muhtemelen şüphe çekecekleri bir yerde bir araya getirmişti.

Renoir'ınki çok farklı bir kalabalıktı: Yazar arkadaşı Georges Rivière, resmin sağ tarafında pipo içiyor. O da ressam Norbert Goeneutte'in yanında oturduğunu anımsıyor. Onun karşısında da arkası dönük ressam ve illüstratör Pierre Franc-Lamy var. İkisi de Renoir'dan gençti ve daha çok janr resmine yönelmişlerdi. İkisi de İzlenimci gruba dâhil olmamıştı ve o kadar itibar elde etmemişlerdi. Resimde, ikisi de, Renoir'a modellik eden dikişçi Jeanne ile sohbet ederken, grenadin içiyorlar. Jeanne, kendinden küçük olan kız kardeşinin üzerinden eğiliyor. Diğer isimlerin bilinmesine rağmen, onları belirli figürlerle ilişkilendirmek zordur. Pistin merkezindeki çift, Paul Lhote ve Suzanne Valadon olabilir.

Le Moulin de la Galette'de Dans, 1876

Tuval üstüne yağlıboya, 131 x 176 cm. Musée d'Orsay, Paris



Dans eden çift olarak daha sonra tam boy portreleri (s. 292) yapılacaktır. Renoir'ın hikâye sevgisine dayanarak, onların soluna doğru, daha geride banka yerleştirdiği çiftteki genç kadın, ya dans etmekten ya da talibinden yorgun düşmüş görünüyor.

Van Gogh'un Moulin'in sabah erken bir saatte tuvale aktardığı imgesinde (Resim a.) sıkıcı ve terk edilmiş bir mahalledeki bakımsız gibi görünen o yer, Renoir'ın tekniği sayesinde, ağaçlardan, çardaktan, asılı lambalardan süzülüp gelen güneş ışını parçalarından ve hareketli figürlerden oluşan kalabalık ile şenlik enerjisine sahip, cazibeli flörtleşmelerin ve zarif modanın hâkim olduğu bir masal ülkesine dönüşür. Resmin keyifli dünyası, narin resimsel etkileriyle ünlenen Antoine Watteau'nun parklarda ya da aristokrat kır evlerinin bahçelerinde (Resim b.) gerçekleşen toplantılardan ibaret seçkin eserlerini hatırlatır. Bu, Manet'ninkilere ve Degas'nınkilere nazaran daha kentsel ve daha proleter bir sahneyken, gerek pazar günü şıklığı gerekse Renoir'ın her şeyi güzelleştirme eğilimi, söz konusu iki ressamın sıkça yaptığı sosyal ayrımcılığı ortadan kaldırır. Renoir'ınki bu türden kaygıların unutulduğu ideal bir dünyadır, özgürlüğün ve önyargısız aşkın ütopik bir fantezisidir.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar için çalışma*, 1881. Özel Koleksiyon



|Resim b.| Gustave Caillebotte, *Kafede*. 1880. Musée des Beaux-Arts, Rouen

Göz Zevkini Yansıtmak

Sanatta ayna, çoğunlukla sanatın doğayı ve etrafındaki dünyayı yansıtmasını simgeler. Manet, bu resmi bitirdiğinde zaten hastaydı. En son büyük çalışması olan resim, bir nevi vasiyet olmasının yanı sıra kafe sahnelerinin zirvesiydi. Folies-Bergère, dönüştürülmüş bir alışveriş merkezinde bulunan popüler bir kabareydi. Yani kelimenin tam anlamıyla bir hazlar ticarethanesiydi. Giriş katında büyük bir sahne, barlar, masalar ve çok sayıdaki balkonu boyunca gezinme yerleri vardı. Işıl ışıl aydınlatılmış resimde, dikkat çekici eğlencenin ve ona uygun fırça çalışmasının oluşturduğu arka planın önüne, tam merkeze, bir kadın barmen yerleştirilmiştir. Ancak onun sırtının ve müşterisinin profilinin yansımasını fark ettiğimizde belirsizlik hissi gölge gibi belirir. Beyefendi büyük olasılıkla, normalde izleyicinin duracağı şekilde, tam kadının karşısında durmaktadır. Bu yüzden onun yansıması kadının vücudu tarafından engellenmiş olmalıdır aslında. Ancak her iki yansıma da açıkça görülür. Sanki gözün yeri, sağa doğru değiştirilmiş gibidir. Bu, Manet'nin karakteristik kopukluğunun değişmez bir örneğidir.

Resmin eskizi, tıpkı Gustave Caillebotte'un kompozisyonunda dışarı bakan adamın kafe aynasının önünde duruşu gibi (Resim b.) düzdür (Resim a.). Bu yüzden, Manet'nin optik bozukluğu, her şeyin sanatçının kontrolünde olduğunu hatırlatırcasına, kastidir. Ancak, bu bardaki gibi sosyal tabakaların karıştığı ve eğlencelerin yalnızlık ile yabancılaşma duygularıyla eşleştiği yerlerde yaşam, modern deneyimle aynı doğrultudaki insanın sağlam dayanağı için de bir meydan okumadır. Manet'nin atölyesinde barmaid için modellik yapan Suzon adındaki garson kız sanki ruhsuz gibidir. Kendisi bir tüketim nesnesi olabilir mi, tıpkı Edgar Degas'nın koreografiden fazlası için uygun olan balerinleri gibi? Utanmış bir müşteriyi betimleyen bir karikatür (Resim c.) bu izlenimi uyandırıyor olabilir. Yoksa o, altarın arkasındaki modern alaycı Meryem Ana gibi, ironik bir ibadet nesnesi midir? İfadesinin ketum bir ulaşılabilirliği mi yoksa çalışan bir kadının bitmek bilmeyen gününün bezginliğini mi işaret ettiği karar verilmez bir gizemdir.

Resmin sol tarafına doğru bakıldığında bir bira şişesinin üstünde görülen Manet ismi, ressamın kariyerindeki en göz kamaştırıcı natürmortu işaret eder. Diğer resimlerde sıklıkla

Folies-Bergère'de Bir Bar, 1881-2

Tuval üstüne yağlıboya, 96 x 130 cm. Courtauld Gallery, Londra





c. Georges Lafosse, *Folies-Bergère'de*,

imzalarla oynamıştır. Burada ise resmin kendisinin; aperatiflerin, şampanyanın, likörün ve çeşitli içkilerin teşhiri gibi şeylerin, "göz zevkini" beslediğini ima eder. Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın tarif ettiği şekliyle "kapsamlı bakış"ta nesnelere duyulan arzu, erotik dürtüyle birleşir. Pierre-Auguste Renoir'ın *Loca* (s. 125), Édouard Manet'nin *Nana* (s. 117) ve *Yelpazeli Kadın* (s. 121) gibi resimlerde olduğu gibi, Manet'nin bu kombinasyondan oluşturduğu kendi versiyonu, gözü, çağdaş temaların ve yeteneğinin cesur teşhirinin paralel stratejisi aracılığıyla, resme bakanı baştan çıkarır. Suzon'un omuz hizasının soluna doğru bakıldığında bir kadının opera dürbününden baktığı görülür. Bu da Degas'nın ve Cassatt'nın (s. 126) resimlerinde görülen gözetleyici bakış kavramına dikkati çeker. Onun solunda, Manet'nin arkadaşı Jeanne de Marsy bir yelpaze tutarken görülür, garson kızın solunda ise ona eşlik eden ve eşlikçisine doğru bakan Méry Laurent bulunur. Hanımefendinin eldivenleri, Suzon'un bulaşık yıkamaktan kızarmış olan elleri ile karşıtlık oluşturur. Son olarak da, sol üst köşede bacakları yarıdan kesilmiş olan bir trapezci vardır ki bu da Manet'nin görsel akrobatik sevgisini paylaştığı Degas'ya karşı bir saygı duruşu anlamını taşır.





Endüstri ve Teknoloji

Armand Guillaumin

Modernitenin Gerçek Manzarası

İzlenimcilik, burjuva boş zamanların sanatı olarak o kadar çok nitelendirilmektedir ki, İzlenimci repertuvar içindeki endüstriyel manzaraların önemli rolü çoğunlukla gözden kaçırılıyor. Bununla birlikte, üslubun gelişim yılları olan 1860'ların sonunda ve 1870'lerde, grubun birkaç üyesi endüstriyel manzaralar yapmışlardı. Claude Monet'nin Le Havre'daki ticari limanı konu alan manzaraları (s. 24) bunlar arasındaydı. Ancak, hiçbir sanatçı fabrikaların ve diğer işgücü odaklı aktivitelerin betimine Guillaumin kadar istikrarlı sadık kalmamıştı. *Ivry'de Günbatımı*, ressamın birinci İzlenimci sergide (s. 98) sergilediği ve Seine kıyısını betimlediği iki endüstriyel manzaradan biridir. Ivry, ağır endüstrileşmenin olduğu, Marne nehrinin Seine ile birleşip Paris'e doğru aktığı bir banliyödü. Aşağıdaki tanım bir Paris rehberinden alınmıştır:



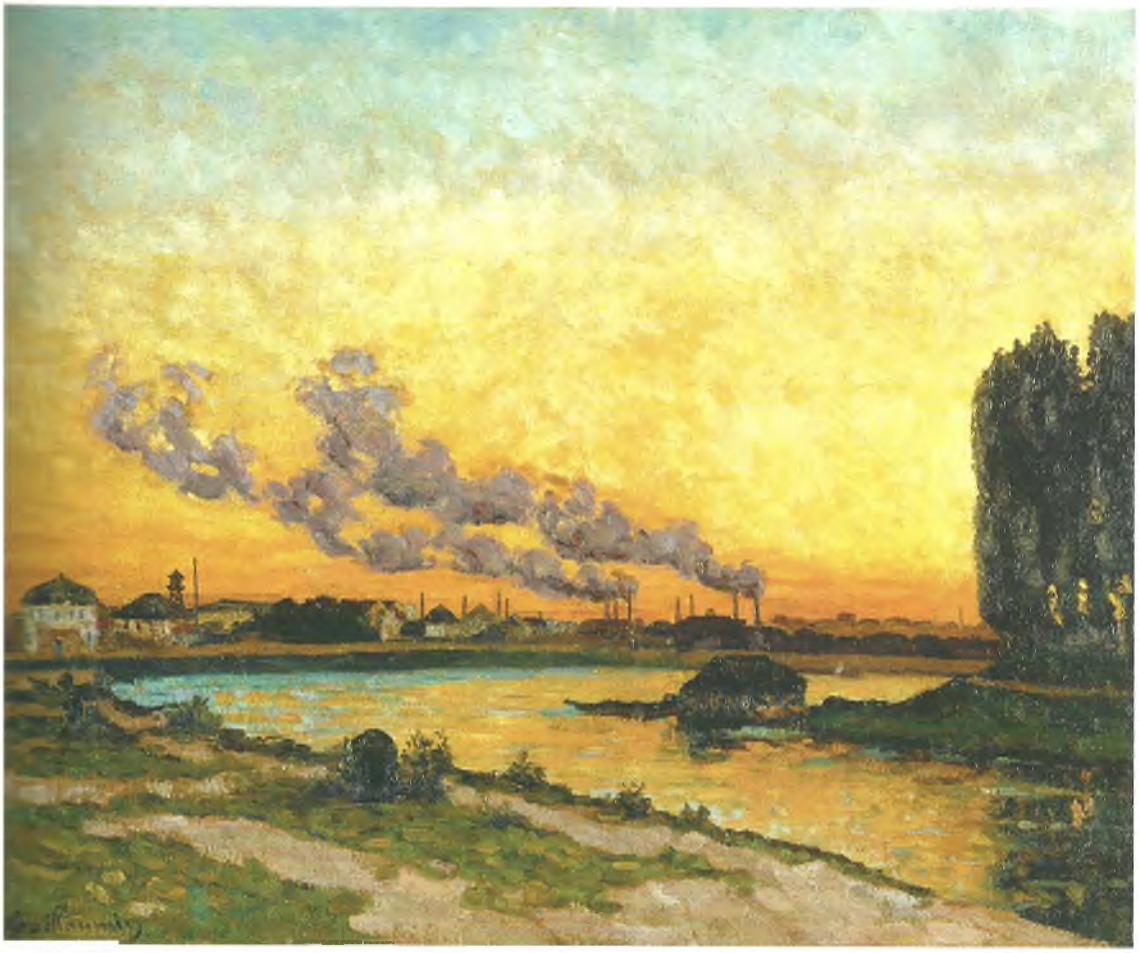
[Resim a.] Arman Guillaumin, *Ivry de Seine Nehri*, 1869. Musée du Petit Palais, Cenevre

Yaklaşık otuz yıl boyunca, aralıksız olarak, Paris ekonomisinin bölge ekonomisinin gelişimindeki kötü etkisi sonucu Ivry fabrikalarla dolmuştur. Tüm banliyöler içerisinde daha üretken bir belde yoktu. Burada, pigment ve cila, gübre, sıvı yağ, yağ, tutkal, jelatin, albümin, mum, parafinli kâğıt, kimyasallar, madeni eşya ve benzerini üreten fabrikalar bulunuyor (...) Bazıları boğucu kokular çıkartıyorlar neyse ki bölgenin canlı ve sağlıklı havasıyla uzaklara taşınıp, hafifliyor (...) Buranın belediyesi müreffeh (...)

Guillaumin'nın resmi, Barbizon manzaralarında (s. 14) bulunan türden günbatımı *etkilerini* modern bağlama taşıyor. Batıya doğru olan bakış açısı, Guillaumin'nın daha önce çok sayıda manzara resmini yaptığı, Charenton'un karşısında, Marne'ın Seine ile kesiştiği yerdendi. Bu komposizyon, şüphesiz, uzun bir sürede planlanmıştı. Ressamın çalışmaları arasında bu konuda çizimler, tamamlayıcı manzaralar ve yağlıboya ile yapılmış bir eskiz (Resim a.) de bulunuyor. Eskiz, Monet'nin *İzlenim, Gündoğumu* (s. 33) ile rekabet halindedir. Bununla birlikte, Monet'ninkinin aksine Guillaumin'nın eskizi, aynı kompozisyonun başka bir versiyonu için yapılan hazırlıktı. Eskizin varlığı, konunun ressam için yeterince önemli olduğunu ve ressamın konuya üstünkörü yaklaşmadığını kanıtlıyordu. Aslında, görünüşlerine rağmen, az sayıda İzlenimci resim gerçekten spontane şekilde yapılıyordu. Monet bile Saint-Lazare tren garını (s. 154-5) betimlediği serisi için yaptığı bir defter dolusu eskiz bırakmıştı ardında. 1860'lı yılların genç sanatçılarıyla ilişkilendirilen birkaç eleştirmen, yeni gelişen

Ivry'de Günbatımı, 1873

Tuval üstüne yağlıboya, 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris



"modern hayat resmi" ekolünde endüstrinin de temsil edilmesine yönelik çağrıda bulunuyordu. Bunlardan biri Gustave Courbet'nin radikal saldırgan Realizmini de savunan, politik açıdan liberal olan avukat Jules-Antoine Castagnary'ydi. Daha 1863'te. sanatın, zamanının toplumunu belgelemesi gerektiğini ve bunu da yapabilmek için hem endüstriyi hem de kırsal hayatı buna dâhil etmesi gerektiğini iddia ediyor, bu görüşü savunuyordu. Kırsal hayat betimi, geleneksel olarak, sanatın, gündelik hayatın getirdikleri karşısında bir tür ruhsal rahatlama olduğunu düşünen ressamlar tarafından daha çok tercih ediliyordu. Barbizon Okulu'nun popülerliğinin temelinde de bu genel görüş yatıyordu. Ancak, yeni nesil için, özgün sanat, sanatçının varolan dünyayı kendi bakış açısından gözlemlemesine dayanmalıydı. 1868'de Émile Zola, artık modern konuların önemini kimsenin yadsıyamayacağını yazmıştı.

Paul Cézanne



|Resim a.| Paul Cézanne, *Estaque'da Tren ve Fabrikalar*, 1869. Musée Granet, Aix-en-Provence

Demiryolu Geçince!

Cézanne'ın en bilinen erken dönem manzaralarından olan Demiryolu Yarığı, çizimler ve hazırlık eskizleri yaptığı büyük boyutlu bir resimdir. Resim, Aix-en-Provence'dan batıya giden bir hat için Provence'daki bir dağ eteğinde açılan çarpıcı yarığı gösteriyor. Bu hat, Sainte-Victoire Dağı'nın (s. 382) daha iyi bilinen manzaralarında ön planda görülür. Dağ burada arka planda görülüyor. Bu yer, Cézanne'ın aile konutu Jas de Bouffan'nın güney sınırında bulunuyordu. Demiryolu arazisinin ani bir şekilde acımasızca kestiği tepecik, modernleşmenin insafsızlığını ortaya koyarken modern seyyahın, eşi görülmemiş bir hızla son sürat içinden geçtiği topoğrafyaya ne kadar kayıtsız ve ondan ne kadar yalıtılmış olduğunu hissettiriyor. Aynı zamanda bu özellikler, Cézanne'ın bu türden duyguları şiddet ve/veya erotik içerikle şekillendirdiği diğer erken dönem resimleriyle de ilişkilidir. Bu sebepten, bu resim Cézanne'ın İzlenimciliğin modern temaları yönünde dürtülerine yeniden yön verme çabasının erken bir adımı olarak görülebilir.

Modern konuları en şiddetli şekilde savunanlardan biri de Cézanne'ın çocukluk arkadaşı Émile Zola'ydı. Cézanne'ın Zola'nın karısı için yaptığı, Akdeniz limanı Estaque'da, dik arazisinde bulunan bir tren ile fabrikaların suluboya ve tebeşir çiziminden oluşan yapıtı, en radikal endüstriyel kompozisyonlarından biridir (Resim a.). O zamanlar Marsilya'nın hemen dışında, şimdilerde ise içeride kalan bir banliyö olan Estaque, Cézanne'ın Fransa-Prusya Savaşı sırasında askere alınmamak üzere saklandığı yerdi. Zola, Cézanne'ı burada ziyaret etti. Cézanne'ın bu kompozisyonu Bayan Zola'nın dikiş kutusunun üstünü bezemek üzere yaptığı söyleniyor, belki de bir tür şaka olarak. Trenin vagonları bir duvarın ardında saklı ancak lokomotifin bacası, fabrika dumanının da açığa çıkarttığı hâkim rüzgâra karşı lokomotifin hızını hissettiren, gammaz buhar sayesinde görülebiliyor. İzlenimcilikte iki tür demiryolu resmi bulunuyor. Biri trenlere ve yolculara odaklanırken, diğeriyse onların manzara ile olan etkileşimlerini betimliyor. *Demiryolu Yarığı* ikincisini

Demiryolu Yarığı, 1869-70

Tuval üstüne yağlıboya, 80 x 129 cm. Neue Pinakothek, Münih



örneklerken, en erken tarihli iki İzlenimci demiryolu manzarasından biri olma şerefini paylaşmasına rağmen, Monet'nin *Sayfiyedeki Tren* (s.153) resmi ile keskin bir karşıtlık oluşturuyor. Monet'nin resmi, Cézanne'ın sert geometrik odağının reddettiği doyurucu bir ahengi aksettiriyor. Cézanne'ın resmindeki yokluğuna rağmen trenin (makinenin) doğadaki varlığı, demiryolu arazisi, demiryolu hattı, sahipsiz hayvanları uzak tutmak için çevrilen çitler, sinyal direği ve yarığın gölgesinde karşı vurgulanmış olan kompozisyonun merkezindeki küçük bir hizmet kulübesi türünden hizmetli binaları gibi topoğrafik özelliklerle işaretleniyor. Yani resim, Monet'nin resmindeki lütufkâr birarada varolma durumundan ziyade, manzaradaki insan müdahalesine odaklanıyor. Her iki yaklaşım da demiryolu devriminin yalnızca insanların hayatı ve çevre üstündeki farklı etkilerini değil, onlara karşı bir dizi farklı tutumu da ölçmeye yardım ediyor. Trenler manzarada ya da toplum bilincinde ne kadar sıradan da olsalar, varlıkları nadiren kayıtsız kalınan bir konuydu.

Alfred Sisley



[Resim a.] Armand Guillaumin, *Issy'de Clamart'a Giden Yol*, 1873-5. Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham

Geleceğin Yolları

Sisley, sıklıkla, Louveciennes ve Seine'deki küçük bir limandan iç kısımlara doğru bulunan, büyük pompaya –Marly'nin harikulade makinesi (Sisley, *Marly'deki Makine*, 1873. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag)– olan yakınlığı ile tanınan Marly civarında resim yaptı. Mekanizma, XIV. Louis tarafından Marly tepelerinde bulunan şatosu Château de Marly'ye su sağlamak için yaptırılmıştı. Liman, Marly'nin alçı madeni ve ürettiği kireç (blanc de Marly) için olduğu kadar, yakınlardaki ormanlarda kesilen kereste için de bir sevk yeriydi. Yakın dönemde yolun genişletilerek modernleştirilmesi, hem ekonomik hem de turistik işlevini ideal bir şekilde birleştiriyordu.

Jean-Baptiste-Corot'nun daha pitoresk *Sèvres'e Giden Yol*'u (s. 13) ile karşılaştırıldığında, yapıt, yeni geçiş yolunun modernliğini vurguluyor. Corot'nun resmindeki yol boyunca bulunan rüstik çit ve köylüler, şehir dışında hayatın çok da değişmediği izlenimini veriyor. Resimde şehir, arka planda ancak sisle kaplanmış hâlde görülüyor. Corot'nun eşek üstündeki figürü, modern ulaşım biçimlerini pek de örneklemiyor. Buna karşın Sisley'in resmindeki anayol, geometrisine canlılık getiren yeni döşenmiş bordür taşlarıyla, düzlüğüyle ve genişliğiyle Corot'nun düzensiz, doğal bordürünün aksine göze çarpıyor. İster yepyeni ister onarımdan geçmiş olsun, Sisley'in ferah geçidi, süratli faytonlara ve hatırı sayılır trafiğe olanak sağlayan görünürdeki boşluğuyla vurgulanıyor. Corot'nun taşra halkına nostaljik bir yaklaşımla odaklanmasından farklı olarak, Sisley'in figürleri yeni dikilmiş ağaçlar arasında çok da fark edilmiyor. Ağaçların dikey çizgileri, tıpkı demiryolu traversleri gibi, standartlaşmayı ve verimliliği vurguluyor.

Arman Guillaumin'nin dönemeçli *Issy'de Clamart'a Giden Yol*'u (Resim a.) ise modern olanın özgüllüğüne sahiptir. Dikkatle kademelendirilmiş S kıvrımları, kenardaki eşit aralıklı fidanlara uydurulmuştur. Guillaumin, bu resimde, zaman zaman Paul Cézanne ile birlikte resim yaptığı Issy-les-Moulineaux yakınlarından kuzeydoğuya bakar. Uzaklarda, henüz tam olarak gelişmemiş, Les Invalides'nin kubbesinden tanıyabileceğimiz batı Paris görülür.

Makineye Giden Yol, Louveciennes, 1873

Tuval üstüne yağlıboya, 54 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris



Corot'nun *Sèvres'e Giden Yol*'daki manzarasının aksine, Guillaumin'ninki modernitenin belirli unsurlarını içerir. Merkezde yeni bir ev ve onun hemen arkasında orta uzaklıkta Orléans hattı üzerinde Montparnasse İstasyonu rotasında soldan sağa geçen bir tren vardır. Bu yol görüntüleri, bir önceki neslin, tenha ormanlıklarda yer alan en ilkel ve rüstik patikalarından başka her şeye uzak manzaraları ile önemli derecede tezattır. Daha önceki neslin ressamları için, eğer bulunuyorsa, yol, uzaklardaki bir köyün, kırsal bir malikânenin ya da ilginç bir jeolojik oluşumun pitoresk deneyimi yanında ikincil öneme sahipti. İzlenimcilikte, gerek banliyö yolları gerekse şehirdeki caddelerin kendisi anlamlı etkinliklerin olduğu yerlerdi. Buraları bugün bize sıradan görünse de, on dokuzuncu yüzyıl izleyicisi için moderniteyi simgeliyordu. Boş olduğunda bile yollar, modern ekonominin temelinde bulunan hareketliliği ve erişim potansiyelini işaret eder. Tren gibi yollar da seyahati ve kişinin varoluş sınırlarını genişletme özgürlüğünü ifade eder. Manzaradaki insan yapımı unsurlara odaklanmak aynı zamanda ulusal altyapının oluşumu aracılığıyla insanın doğa üzerindeki kontrolünün uzantılarını işaret eder.

Alfred Sisley

Yalın Güzel

Mavi parlak suyu, kabarık bulutları, aydınlık kum yığınları ile Sisley'in en hoş resimlerinden birisi, hayal edebileceğimizden bile daha sıradan bir konuyu betimler: nehrin dibinden ince kum çıkartan işçiler. Resmin solunda, çimento yapmak üzere oldukça düzgün temel oluşturacak kum için taşları elemek amacıyla elinde elek olan bir adam bulunuyor. Fransa-Prusya Savaşı'nın ve Paris Komünü'nün neden olduğu bina, köprü ve yol tahribatlarının ardından Üçüncü Fransa Cumhuriyeti'nde yaşanan inşaat artışıyla hammaddeye yüksek talep vardı. Nehir yatağını tarayıp kum çıkartmak, yolculuk için kanalların da açık kalmasına yardım ediyordu. Seine nehri, alçak tabanı ile kötü bir şöhrete sahipti. Paris'in üstünde kurulduğu, nehrin ortasındaki La Grande Jatte gibi adalar, kumların birikmesi sonucu oluşmuştu.

On dokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreğinin en önemli projesi "Paris Deniz Limanı", Normandiya sahillerinden nakliyatı Seine nehrinden yukarı, şehrin içine getirmeyi amaçlıyordu. Nihayetinde, demiryollarının verimliliğinden ötürü kullanışsız olsa da, Saint-Denis Kanalı'nın Saint-Martin Kanalı aracılığıyla Paris'in içine giren uzantısı bu amaçla bağlantılıydı. Sisley, Armand Guillaumin de dâhil, belki de tüm ressamlardan çok suyolu trafiği ile ilgileniyordu. Claude Monet, Sisley'den daha çok Seine resimleri ile özdeşleştirilse de onun yönelimi, birkaç kayda değer istisna dışında (s. 156), daha çok yelkencilik ve eğlence gemilerineydi. Guillaumin (*Bercy'de Seine*, 1874. Hamburger Kunsthalle, Hamburg) ve Sisley daha ziyade bir üretkenlik ve emek yeri olarak nehirle ilgileniyorlardı. Ancak Sisley'in 1870'lerdeki üslubu Monet'ninki ile yakından ilişkiliydi. Sadece fırça çalışması ve ışık kullanımı değil aynı zamanda ön planın bir tarafındaki kum yığınlarının anıtsal varlığı gibi kompozisyon araçları da Monet'ninkilerle karşılaştırılabilirdi. Formların kesilmesi ve eksiltilmesi hem realist hem de Japonist özelliklerdir. Manzarada işçiler görülüyor. Figürlerin küçüklüğüne rağmen işlevleri dikkatlice belirlenmiştir. İki teknede de, eşlikçisi tarama



[Resim a.] Pierre-Auguste Renoir, *Seine Boyunca Mavnalar*, 1869. Musée d'Orsay, Paris

Marly'de Seine Kıyısında Kum Yığınları, 1875

Tuval üstüne yağlıboya, 54,5 x 73,7 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



görevini yerine getirirken ya da soldaki teknede kum dolu bir torbayı teknenin içine boşaltırken, tekneyi sabitleyen birer kürekçi bulunuyor.

Pierre-Auguste Renoir'ın endüstriyel nehir trafiğini (Resim a.) betimleyen nadir resimlerinden biri, aydınlatıcı bir karşılaştırma imkânı sunuyor. Parlak bir şekilde aydınlatılmasına ve aşağı yukarı egemen üsluba göre boyanmış olmasına rağmen Renoir'ın yukarıdan ve dizili mavnalara nazır manzarası, Guillaumin ve Sisley'inkilerden farklı olarak ayrıntıları konusunda az bilgi verir. Kompozisyonun merkezinde nehir kenarına çok daha yakın bir yerde şık bir hanımefendi okumaya dalmış ve onları görmezden geliyormuş gibi görünür. Sanki Renoir, bu sahneyi seçerken ona bir mazeret olarak ihtiyaç duymuştur. Kadın için çevresi pastoraldir. Sisley'in kariyerinin erken dönemlerinde yaptığı sıradan manzaraları kasıtlı olarak yalındır ancak yalınlığın da bir güzelliği vardır.

Camille Pissarro



[Resim a.] Gustave Caillebotte, *Argenteuil'de Fabrikalar*, 1878. Özel Koleksiyon



[Resim b.] John Constable, *Lower Marsh Close'dan Salisbury Katedrali*, 1820. National Gallery of Art, Washington

Modernitenin Katedralleri

Claude Monet'nin Le Havre limanını ve Armand Guillaumin'ın Ivry civarındaki fabrikaları betimlediği resimleri gibi, Pissarro da 1870'lerin başında, o sıralarda yaşadığı Pontois yakınlarındaki fabrika binalarının resmini yaparak endüstriyel konuların peşine düşmüştü. Pissarro, İzlenimciler'in Paris'teki yerlerinden ve hatta Monet'nin banliyö yerleşimlerinden çok, daha kırsal çevreleri tercih ediyordu. Pontoise, Paris'in kuzeybatısında Oise nehrine nazır, Seine nehri ile birleştiği yerden çok da uzak olmayan bir pazar kasabasıydı. Paris'e demiryolu ile bağlı, havagazı ve boya fabrikaları olan, Chalon and Co. adlı bir şirketin dış mahallelerinde nişasta tesis grubu kurduğu bir yerdi.

Guillaumin'ın Ivry (s.141) ve Gustave Caillebotte'un Argenteuil'deki (Resim a.) fabrikalarının betiminden farklı olarak, Pissarro'nun Chalon and Co. binaları, henüz şehirleşmemiş bölgededir ve orayı neredeyse park gibi gösteren çimenlerle çevrilidir. Binaların doğayla uyumlu bütünleşmesi, en uzun bacadan sağdaki ağaç tepelerine devam eden eksenle belirtilmiştir. Daha uzaktan yapılan başka bir manzarada ise (*Pontoise Yakınlarında Oise Nehri*, 187[illegible]. Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown) bu etki çok daha büyüktür. Her ikisinde de fabrika dumanı sanki doğal bir şekilde gökyüzündeki bulutlarla kaynaşır. Caillebotte'un resmi gerçekten de, sanki çevresi önemsizmişçesine, Argenteuil fabrika tesisi Jo[illegible] Demir Fabrikası'na odaklanır. Monet'nin resimlerinde Argenteuil'ün banliyösü öncelikli olarak yelkencilik ve gezinti yapılan, bahçeleri olan bir yerdi (s. 282). Ancak endüstri nehir kenarına, daha önce bulunduğu yelkencilik yapılan kısımdan daha yukarılara, 1851'de açılan demiryoluna yakın bir yere taşınmıştı. Monet'nin orada yaşarken yaptığı sayısız Argenteuil betiminin aksine, Caillebotte'un orayı betimleyen tek resmi, boş zaman aktivitesinden ziyade endüstrisine ağırlık verir. Caillebotte'un aksine Pissarro tümünden bir bütünlük oluşturur. Ancak şayet fabrikaları betimlemişse onları uzak arka planda betimleyen Monet'nin tersine, Pissarro'nun Pontoise'da yaşarken yaptığı çalışmaları daha kapsa-

Pontoise Yakınlarındaki Fabrika, 1873

Tuval üstüne yağlıboya, 46 x 55 cm. Museum of Fine Arts, Springfield



yıcıydı. Pissarro için çok açık bir şekilde, Argenteuil ya da Paris'ten daha kırsal bölgelerde modernite hem kabul edilebilir hem de en kötü ihtimalle yararlıydı. Çağdaş yazılarda, birden çok kez, tren istasyonlarının ya da fabrikaların "modernitenin katedralleri" olduğu okunabilirdi. Pissarro'nun resmiyle John Constable'ın Salisbury Katedrali'nin (Resim b.) karşılaştırılması, Pissarro'nun bu yorumu kelimenin tam anlamıyla ele alıp almadığını düşündürüyordu. Pissarro, Fransa-Prusya Savaşı sırasında Londra'nın bir banliyösüne sığınmıştı. Monet ile birlikte J.M.W. Turner'ın resimlerini gördüğü gibi, kesinlikle Constable'ın çalışmalarını da görmüştü. Öte yandan Pissarro'nun moderniteye olan inancının, onu endüstriyel manzaralar yapmaya yönlendirdiğini göstermek için bu doğrudan etki gerekli değildir. Bu manzaralar içerisinde Pontoise'daki fabrika binaları grubunu gösteren resmi ilklerdendir.

Claude Monet

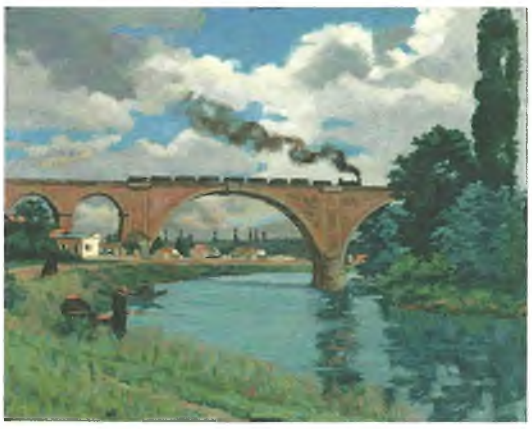
Durgun Suların Üzerindeki Köprü

Seine üzerinde Argenteuil'den Gennevilliers'ye geçen demiryolu köprüsünün nispeten yalın bu resminde Monet, Paris'i çevreleyen birçok köy gibi, Argenteuil'ün kuşkonmaz ve üzüm yetiştirilen soylu bir köyününün endüstriyel bir banliyöye dönüşümü üzerinden modern hayat çizgisini betimliyor. Tren, Monet'nin arkadaşlarını ziyaret ettiği, sanat tüccarlarını gördüğü ve malzeme aldığı günlerdeki gibi, Paris'e gidip gelen banliyö sakinlerini taşıyordu. Özellikle de tatil günlerinde Parislileri ters yönde taşıyordu. Nehir, çok önce yelkenciliğe uygun bir yer olarak oluşturulan bir havza şeklinde genişliyordu. Haftasonları gelenler ile birlikte tekne kiralamak kârlı bir iş olmuştu. Monet'nin resminde iki tane yelkenli, sanki yapısıyla sporun bir parçası olan köprünün sütunları arasında seyrediyor.

Köprünün kendisi de Fransa-Prusya Savaşı sonrasında yeniden yapıldığından, yepyeniydi. Ana hatları düzgün ve aerodinamik biçimlidir, güçlü dayanak yerlerinin basit geometrisi ise klasik mimarlığın sütun ve lento yapı öğelerini neredeyse hiç çağrıştırmaz. Silindir şekilleri ne bezenmiştir ne de genişlikleri arasında fark vardır ve işlevsel başlıkları antik düzen göndermesiyle gizlenmemiştir. Güneşli bir gün ve parlak ışık sadece suda yansımalardan bir desen yapmakla kalmıyor, desenleri köprünün sütunlarına yansıtarak mavi gökyüzünü aksettiriyor. İki adam manzaraya bakıyorlar, birinin üstünde mavi bir takım elbise ve hasır bir şapka, diğerinin üstünde muhtemelen işçi elbisesi olan daha işe yönelik bir kıyafet var. Bu iki adam köprünün estetiğine dair farklı fikirleri ortaya koyuyor olabilirler mi? Bir gazete, Argenteuil'deki Joly Demir Fabrikası (s.252) tarafından yapılmış yerel bir gurur nesnesi olan bu yapıyı ekonomi ve mühendislik başarısı olduğu için göklere çıkartırken, bir diğeri onu doğaya vahşice müdahale ederek açık manzarayı kapatan bir nesne olarak görüyordu.



|Resim a.| Claude Monet, *Argenteuil'deki Demiryolu Köprüsü*, 1874. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



|Resim b.| Armand Guillaumin, *Nogent-sur-Marne'daki Demiryolu Köprüsü*, 1871. Metropolitan Museum of Art, New York

Bu resim, İzlenimcilikte, demiryolunun çevresi üzerine olan etkileri göstermesi açısından en az muğlak olanlardan biridir. Yine Monet'nin yaptığı bir başka versiyonda (Resim a.) daha geniş bir açıyla gösterilen köprünün, kompozisyon üzerindeki etkisi azaltılır. Daha yakındaki

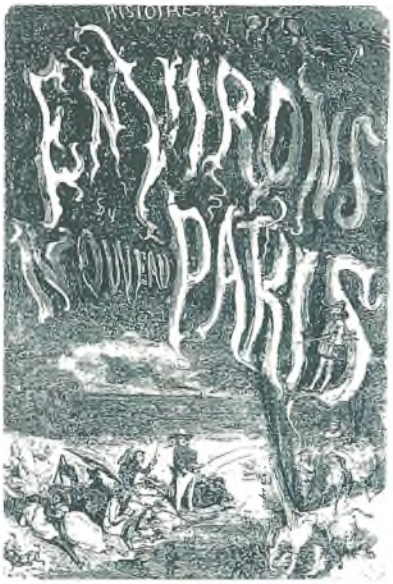
Argenteuil'deki Demiryolu Köprüsü, 1873

Tuval üstüne yağlıboya, 60 x 98,4 cm. Nahmad Gallery, New York



ucu bitki örtüsüyle gizlenen köprünün bir nevi etkisi yumuşatılmıştır. Bir yelkenli miskin miskin süzülürken bir yük treni gümbürdeyerek demir iskeletli köprüden geçiyor. Arman Guillaumin'in yaptığı, o zamana kadar yapılmış en uzun viyadük bütününü betimleyen resim, (Resim b.) yeni yapılmış bir köprünün daha dolambaçsız bir övgüsüdür. Ancak, antik Roma öncellerini taklit eden tuğla kemerler, daha geleneksel bir üslupla inşa etme çabalarını örnekler. Demiryolu köprülerinin betimlendiği neredeyse tüm resimlerde İzlenimciler, çoğunlukla saatte bir kereden fazla olmamasına rağmen, köprünün üzerinden geçen bir treni de eklemişlerdi. Sadece yapının kendisi değil, ona bir kimlik ve amaç katan tren de ilgi çekiciydi. Resme, Monet'nin yakın dik açılı aşağı yönde yapılmış resmindeki gibi, iki tren dâhil etmek daha da olağandışıydı. Burada tartışılan her üç resimde de lokomotiften çıkan buhar, sanki gökyüzüne hoş ve masum bir katkı sağlarcasına bulutlarla doğal bir biçimde birleşiyor.

Claude Monet



[Resim a.] Gustave Doré, *Émile de la Bedolliere'in Histoire des environs du nouveau Paris* (Yeni Paris Çevresi Tarihi) için başlık sayfası, 1861.

Tren ve Kırsal

Paul Cézanne'ın *Demiryolu Yarığı* (s.143) ile birlikte Monet'nin demiryolunu ele alan modern teması İzlenimcilikte ilkler arasındaydı. Paris'ten Saint-Germain-en-Laye'ye giden Fransa'daki ilk yolcu hattı 1837'de açıldı. 1840'ta 400 km olan demiryolu 1880'de 23.600 km'ye çıkmıştı. Aynı anda her yerde bulunmasına rağmen trenleri resimlemeye olan ciddi ilgi, İzlenimcilerin moderniteye olan bağlılıklarıyla ortaya çıkmıştır. Monet'nin Argenteuil'deyken fabrikaları uzakta tutmasına rağmen –en gerçek endüstriyel sahneleri her zaman başka yerlerde betimlenmiştir– trenler için böyle yapmaması kayda değerdir. Trenler, sürekli seyahat ettiğinden, onun doğrudan deneyimlediği bir şeydi ve onlar şehirlerle kırsal bölgeler doğrudan birbirine bağlayarak burjuvaziye hizmet ediyordu. Gustave Doré'nin illüstrasyonu (Resim a.) açıkça bu ilişkiyi tespit ederken bunun taşra halkına yaşattığı karmaşayı mizah yoluyla ortaya koyar. Monet'nin resminde Saint-Germain hattının iki katlı küçük vagonları Chatou'da Seine üzerindeki köprüde oyuncak gibi gidip geliyor. Ön planda, ellerinde güneş şemsiyeleriyle kadınlar parlak yeşil çayırda geziniyorlar. Resmin başlığına rağmen, trenden ziyade onlar resmin odağını oluştururlar. Ağaçlarla kısmen örtülmüş ve ağaç sıralarıyla karışmış demiryolu ve yapısı, yemyeşil ve güneşle yıkanmış bu banliyö cennetinde varlığı yararlı ve neredeyse tesadüfi görünür. Ancak gerçek şu ki tren bu türden insanlar için kırsal bölgelere erişim sağlıyordu; onların orada olabilmesi için şarttı ve modernitenin imleyicisiydi. Doré'nin karikatüründen daha üstü kapalı bir şekilde Monet, ikinci sınıf yolcular için olan kapalı kompartımanın üstündeki açık üçüncü sınıf katında görülen yolcuları resmederek, tatilcilerle tren arasında bir bağa işaret ediyordu. Ne Monet ne de diğer ressamlar başka çalışmalarda bunu yapma zahmetine girdiler. Bu resim ve Monet'nin bir diğer öncü tren resmi *Kargo Konvoyu* (Resim b.) arasında nasıl da fark var! Rouen'in endüstriyel banliyösü Déville'in tepelerindeki –içlerinde kardeşinin de bir tanesini işlettiği– bir fabrika ormanının bulunduğu arka plana karşılık, bir yük treni manzaranın içinden hızla geçiyor. Püskürttüğü devasa dumanlar, sağındaki ve solundaki fabrikaların yarattığı kirliliğe ekleniyor. Güneş şemsiyeleriyle işaret edildiği gibi, kadınlar, hemen aşağılarında bulunan nehir kıyısında temiz hava almaya çıkan burjuvalardır. Manzaraya durup gözlerini dikiyorlar, tıpkı dağ manzaralarındaki ya da deniz kenarındaki küçük figürler gibi doğanın görkemine huşu ile bakıyorlar (s. 318). *Kargo Konvoyu*'nda Monet, bu



[Resim b.] Claude Monet, *Kargo Konvoyu*, 1872. Pola Museum of Art, Mt. Hakone, Japonya

Sayfiyedeki Tren, yak. 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris



mecazı, insan yapımı bir gösteri için, "endüstriyel yücelik" diye tanımlanabilecek şeye uyguluyor. *Kargo Konvoyu*'nun *Sayfiyedeki Tren* ile paylaştığı, sadece trenin manzaradaki varlığı değil, trenin varlığı ve doğrudan ya da dolaylı olarak ondan yararlananlar arasındaki ilişkinin eklemlenmesidir. Rouen müreffeh bir demiryolu kesişme noktası ve Le Havre ile yarışında bile önemli bir nakliyat (s. 162) yeriydi. Bilerek ya da bilmeyerek, bu iki tren resmi modern toplumda endüstri devrimi ve boş zaman arasındaki ilişkiyi örnekliyor.

Claude Monet



|Resim a.| Claude Monet, *Argenteuil İstasyonunda Demiryolu Manevra Sahası*, yak. 1875. Château de la Motte, Luzarches



|Resim b.| Claude Monet, *Sainte-Lazare'da Tren Sinyalleri ve Rayları*, 1877. Landesgalerie, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover

Buharlı Canavarlar

Saint-Lazare tren istasyonu, mühendis Eugène Flachat tarafından dökme demir yöntemiyle tasarlanmıştı. 1837'de yeniden inşa edilen özgün yapı 1853'te açıldı. O dönemde Parisli yolcu trafiğinin yaklaşık yüzde 40'lık bir kısmını idare ediyordu. Burası, Monet'nin Argenteuil'den ya da Normandiya'dan gelip de vardığı yerdi. 1877'de Gustave Caillebotte'un yardımıyla Monet, istasyonun karşısında bir daire kiraladı. Bir önceki yıl, Caillebotte, istasyonun arkasındaki manevra sahasının üstündeki sıradışı *Europe Köprüsü* (s.159) resmini yaptı.

Monet hâlihazırda, o dönemde diğer ressamlardan daha fazla tren resmi yapmıştı. Onları farklı mevsimlerde, değişik bakış açılarından ama her zaman Argenteuil'de –kardeşini Rouen'de ziyaret ederken yaptığı *Kargo Konvoyu* hariç (s. 152)– resmetmişti. Bir tanesi özellikle de eskiz gibidir (Resim a.), bir nevi *İzlenim, Gündoğumu*'nun demiryolu manevra sahasında yapılan karşılığı gibi. Dolayısıyla, Paris'teki Saint-Lazare istasyonunu resmetme kararı bir öngörüydü; hatta daha onları göstermeden bazı resimlerini satmıştı.

İçeride resim yapabilmek için izin alana kadar, Monet defterine serbest el tekniğiyle bazı eskizler yaptı (Musée Marmottan Monet, Paris). Ocak ayında kabul edilir edilmez nisan ayında açılacak Üçüncü İzlenimci sergi için yoğun bir biçimde çalıştı. Değişik tren düzenlemeleriyle ya da çeşitli bakış açılarından (Resim b.) on bir tane resim üretti. İstasyonu betimlediği resimde, buranın ön kısmından bir trenin geldiği görülüyor. Bacasından hâlâ buhar çıkarken, ön planda bir işçi onu bekliyor. Sol taraftaki yolcular, gidecek olan vagonlara binmek üzereler. Lokomotifin çıkarttığı buhar, demirden ve camdan yapıyı belirsizleştirirken, artakalan duman, arkadaki heybetli apartmanları eriyormuş gibi gösterir.

Pierre-Auguste Renoir'ın arkadaşı ve kısa bir yayın hayatı olan *L'Impressionniste* dergisinin –bir nevi kurum içi yayın organı– yayıncısı Georges Rivière, bu resimle ilgili bugün de en taze ve en özgün olan bir açıklama yazmıştı:

> *(...) lokomotif yola çıkmak üzere. Çok öfkeli ve sabırsız bir hayvan gibi, getirdiği uzun yükle yorulmaktan ziyade güç kazanmış, dumandan yelesini sallıyor (...)*

Saint Lazare Garı: Trenin Varışı, 1877

Tuval üstüne yağlıboya, 75 x 104 cm. Harvard Art Museums, Cambridge



Canavarın etrafında, hat boyunca bir devin ayakları dibindeki pigmeler gibi hızla koşuyorlar. (...) İşçilerin bağrışmaları, uzaktan daha uyarılarını yapan lokomotiflerin keskin düdük sesleri, demirin demir üstündeki daimi sesi ve buharın ürkütücü, soluk kesici solunumu duyulur (...) Tekerleklerin her dönüşünde, yerini titrettiği istasyonun debdebeli ve çılgın hareketleri görülür. (...)

Hem Monet'nin resmedişinde hem de resmettiği şeyde drama vardır. İzlenimciliğin özü olan bu durum, bir sanat yapıtının, görsel form ve tema arasında birlik oluşturarak eş zamanlı biçimde konusunu sahnelemesi ve tanımlamasıdır. İzleyici, sanatçının, zamanının ötesine geçen fırçasıyla ortaya çıkan soyutlamaya yakın buhar imgesinde, Monet'in endüstriyel ve estetik üretkenliğinin unutulup giden birleşimini –zamanının ruhunun inandırıcı bir performansını– bulur.

Claude Monet



|Resim a.| Claude Monet, *Asnières'de Mavnalar*, 1875. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Endüstriyel Bale

İzlenimcilikte, 1880'lerde aktif çalışan yeni nesil ressamlara kadar, endüstri çalışanlarını betimleyen resimler azdır, ancak bu resim oldukça cesur bir istisnadır. Saint-Lazare Garı'nın resimlerinde bile insan emeğinin üstünde lokomotiflerden daha az durulur. Bu resimde, Seine üzerinde Argenteuil'e göre Paris'e bir kıvrım daha yakın olan, iç kısımdaki Clicy banliyösünde yer alan fabrikalardan oluşan bir arka plan vardır. İşçiler, mavnalardan arkadaki fabrikalara enerji sağlayacak olan kömürleri boşaltmaktadırlar. Kompozisyon çarpıcı bir biçimde, Clichy'den Asnières'ye geçen köprü ile çerçevelenmiştir. Asnières, önde gelen kişileriyle ve boş zaman geçirilecek bir yer olmasıyla revaçtaydı; yüzme ve kayıkla gezme popüler etkinlikler arasındaydı. *Asnières'de Mavnalar* isimli ve aynı yıl boyanmış resimde mavnaların arka planını, konutların olduğu bir mahalle oluşturuyordu (Resim a.). Ancak resmin başlığı yanıltıcıydı. Çünkü mavnalar aslında Clichy tarafındaki rıhtıma yanaşmıştı ve kömürün boşaltıldığını gösteren resimdeki gibi tümü kömürle doluydu.

Monet'nin sönük renkleri ve işçilerin özelliklerini genelleştirmesi, onları hizmet eden robotlarmışçasına anonim ve tek tip adamlara dönüştürme eğilimi gösterir. Buna rağmen, Monet'nin onları yerleştirme biçimi sayesinde, endüstriyel bir bale gibi ritimli ve aksak ritimli görünen faaliyetleriyle canlanmışlardır. Resimdeki gölgeli ışık etkisi, bulutlu bir günün erken saatlerinden ve dumanlı gökyüzünden olduğu kadar, görgü tanıklarına göre orayı kaplayan kömür külünden de kaynaklanıyor. La Bédollière isimli bir yazar, Clichy'nin endüstriyel tesisini keyiften ziyade "iş şehri" olarak anar:

> *Binalar (...) Seine kıyısı boyunca görkemli bir şekilde yayılmıştır. İki hektarlık (yaklaşık beş İngiliz dönümü) alanda 130 beygir gücündeki üç lokomotif görev yapıyor. Fabrikanın her bölümüne, güçlü hidrolik presler sevk ediyor ve dikkate değer bir uyumla dağıtımını yapıyorlar, kusursuz düzenlenmiş bir faaliyet (...)*

Fransa'nın Büyük Fabrikaları isimli, kalın, çok yıllık ve çok ciltlik bir yayın Clichy'deki



|Resim b.| H. Linton, *Asnieres'den Clichy'de Mum Fabrikası Manzarası*, 1860.

Kömür Boşaltan Adamlar, yak. 1875

Tuval üstüne yağlıboya, 54 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris



de dâhil olmak üzere (Resim b.), illüstrasyonlarla doluydu. Ancak başka bir tanık orayı, Asnières'in "neşeli, kaygısız, miskin ve yeşil oluşuna karşılık, karşı komşularının kurak, sıkıcı, kasvetli ve zahmetli" oluşunu, "kurumuş nehir kenarı, mavnaları boşaltan işçilerin yaydığı kömür külü ile dolu, kurum ile kaplı fabrikalarla çevrili" diyerek kötüler. *Kömür Boşaltan Adamlar*'da işgücü, zamana yayılan bir emek performansı olarak hissedilirken performansın kendisi daha ziyade yıpratıcı bir işten çok törensel bir alay gibi görünüyor. Kalaslar aralıklıdır ve Monet, kömür taşıyıcılarını kontrpuan gibi, tüten bacaların olduğu bir fonun üzerinde faaliyetten yoksun piyonlar gibi görünecek şekilde kademelendirir. En azından, o yakıtı kullanan fabrikalarla yan yana yerleştirilmeleri, emeklerine görünürde yenilikçi bir amaç bahşediyor.

Gustave Caillebotte



|Resim a.| Auguste Lamy, *Paris, Europe Meydanı'ndaki Köprü*, 1868. Musée Carnavalet, Paris



|Resim b.| Édouard Manet, *Demiryolu*, 1873. National Gallery of Art, Washington

Yeni Avrupa'da Tesadüfi Karşılaşma

Paris Sokağı, Yağmurlu Bir Gün (s. 101) ile birlikte bu büyük resim, modern mühendisliği ve şehir hayatına giren yeni yolları övmesiyle, Caillebotte'un geometri ve anekdot başyapıtıdır. Tamamlanışından sonra yapılan bir illüstrasyonun (Resim a.) gösterdiği gibi Europe Köprüsü, Saint-Lazare Garı'nın çukurdaki manevra sahasının (Resim b.) iki yanındaki yeni mahalleleri bağlamak üzere tasarlanmış cüretkâr bir projeydi. Haussmann benzeri planlamaya özgü yıldız biçimindeki düzenlemesinde, altı yarım ayak açıklığı merkezde buluşuyordu. Öngörülü konsept, sadece iki tarafı birleştirmek değil, yeni Europe Meydanı kavşağını merkez noktası yapmaktı.

Resmin güneşli bir gündeki göz kamaştıran ışığı, hem dökme demir iskele işi ve hem de bu iskeleyi karşılayan sokaklarla vurgulanan acımasız geometrik katılık hissini artırır. Perspektifin ani bir kısaltımla verilmiş olması izleyiciyi içeri doğru çekerek, eskiz benzeri fırça vuruşlarından ziyade uzamsal dinamizm yoluyla modern hayatın telaşını ve hareketini ortaya koyar. Arka planda, o mahalleye özgü, ressamın, annesinin ve kardeşlerinin yaşadığına benzer (s. 92) heybetli yeni apartmanlar bulunur. Kırmızı pantalonundan tanınabilecek bir asker, sol arka planda, geçmekte olan iki arabanın arasından yolun karşısına geçiyor. Resmin âniden derinleşmesi onu hemen bir cüceye dönüştürüyor. Caillebotte'un inşa edilmiş çevresinin temsili, mühendislik tasarımının ve kitlesel inşaatın kalın çizgilerini somutlaştırırken onların insanlıktan uzaklaştıran etkisini de ima eder.

Manzara, demiryolu manevra sahasını yukarıdan görür. İş elbisesi giymiş bir adam hem kendi bakışını hem de bizim bakışımızı sağ tarafa doğru, resmin kenar çizgisi dışında kalan istasyona yöneltir. Arkasında boş duran bir lokomotifin olduğu bir hangara bakıyormuş gibi görünür. Uzakta, hemen kenarda, adamın göz hizasına yakın yerde, küçük bir lokomotif yola çıkar. Kirişler arasından, köprünün doğu tarafının güney açıklığı görülür. Alttaki sahadan, yukarıdaki binayı gizleyen ve doğal atmosferik olanla karıştırılamayacak bir buhar bulutu yükselir.

İzleyiciye doğru yürüyen adam bir otoportredir. Sanatçı, Miromesnil Sokağı'ndaki (s. 92) evine gidiyor olmalıdır ancak resim dolambaçlı yoldan gittiğini gösterir. Köşesinde yaşadı-

Europe Köprüsü, 1876

Tuval üstüne yağlıboya, 125 x 180 cm. Musée du Petit Palais, Cenevre



ğı Lisbonne Sokağı'ndan (köprünün orta açıklığında) doğrudan gitmek yerine, köprünün güney açıklığında bulunan Vienne Sokağı'nı kullanmaktadır. İzleyiciye, köpeğini gezdiren *flâneur* rolü verilmiştir. Caillebotte, henüz yanından geçtiği bir kadına dönüp bakmaktadır, onun daha yavaş yürüdüğünü göstermek istermiş gibidir. Belki de kadın, yalnız ve süslü kıyafetler içinde olduğuna göre, sokakta müşteri arıyordur. Yerleşim bölgesi ve istasyon sınırındaki bu yerde, iş kıyafetleri içindeki işçiler, melon şapkalı memurlar ve görmüş geçirmiş kadınlar da dâhil olmak üzere değişik bireylerle karşılaşır. Buraya nazır yakındaki binaların doğrudan gözetiminden uzak Europe Meydanı, komşulara rahatsızlık vermeden tercih edilebilecek bir buluşma yeri olabilir. Avlanma içgüdüsüyle bir köpek, bizi resmin içinde adeta yönlendirir.

Armand Guillaumin

Çizgiyi Geçmek

Guillaumin ve arkadaşı Paul Cézanne (s. 98 ve s. 186), Paris'in güney banliyölerinde birlikte yürüyüşe çıkıp eskizler ve resimler yapıyordu. Cézanne'ın, Guillaumin'inkine benzer bir bakış açısından yaptığı bir çizim (Resim a.), La Vanne Su Kemeri'nin Sceaux demiryolunun üzerinden geçip kuzeye doğru döndüğü o özel noktanın benzersizliğine dikkat çeker. Cézanne'ın hızlı ve insansız eskizi ile karşılaştırıldığında Guillaumin'ın resmi, su kemerinin korunaklığında ilkel bir tren durağında bekleyen yolcuları gösterir. Guillaumin'ın önceki işvereni, Orléans tren hattı tarafından işletilen Sceaux demiryolu, şatosu ve muhteşem parkı ile bilinen sosyetik banlıyöyü Paris ile birbirine bağlıyordu. Orası hâlâ, sosyal konutlar tarafından tamamıyla kaplanmamış cazip bir yerdir.



|Resim a.| Paul Cézanne, *Su Kemeri ve Arcueil'deki Demiryolu*, yak. 1874.

La Vanne Su Kemeri yıllardır kullanılan, ancak yakın zamanlarda Burgonya'daki kaynaklardan Paris'in güney kısmına su getirmek üzere uzatılan, büyük bir projeydi. Büyük ölçeği sebebiyle, illüstrasyonlara ve fotoğraflara konu olmuştu (Resim b.).



|Resim b.| Hippolyte Collard, *Vanne Waters'ın Sapması*, yak. 1867. Musée Carnavalet, Paris

Guillaumin'ın resmi yemyeşil bitki örtüsü ile güneşli gökyüzünün ışığının hâkim olduğu, nispeten sınırlı bir palet ile yapılmıştı. Tek tük renk tonu dokunuşları, gözün –her ne kadar su kemerinin gözlerinin ve paralel rayların yanında ikincil durumda olsalar da– figürleri farketmesini sağlar. Ön planın yakınındaki sinyal direği ve rayların sağına doğru uzanan, bir tanesinden tel olduğu izlenimini veren küçük bir işaretin çıktığı telgraf direkleri, kemerlere doğru birleştirici rol oynayan dikey formlardır.

Guillaumin ve Cézanne sıklıkla Camille Pissarro'ya katılıyor, bu şekilde bir çeşit üçlü oluşturuyorlardı. Homeopatik hekim, amatör ressam ve ayrıca baskı sanatçısı olan Dr. Paul Gachet'nin baskı makinesinde hep birlikte denemeler yapıyorlardı. Gachet, Paris'in kuzeyindeki Auvers'de yaşıyordu. Cézanne ve Claude Monet gibi Pissarro da demiryolu temasını ele alanlar arasındaydı. Bunların en erken örneğini, Fransa-Prusya Savaşı sırasında İngiltere'de, güney Londra'nın bir banliyösü olan Upper Norwood'da akrabalarıyla yaşarken yapmıştı. En ilginçlerinden biri olan bu resim, Lordship Lane istasyonundan hareket eden trenin, Pissarro'nun



|Resim c.| Camille Pissarro, *Lordship Lane İstasyonu, Upper Norwood*, 1871. Courtauld Gallery, Londra

Su Kemeri ve Arcueil'deki Sceaux Demiryolu, 1874

Tuval üstüne yağlıboya, 51,5 x 65 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago



onu gözlemlediği yer olduğu anlaşılan Fox Hill'deki köprüye yaklaşmasını gösteriyor (Resim c.). Bu hat, ziyaretçileri, Büyük Britanya'nın endüstriyel ürünlerini gösterdiği ünlü ilk uluslararası sergiyi düzenlediği, yakınlardaki Crystal Palace'a getirmek üzere döşenmiş bir kör hattı. Pissarro, Britanya'da tasarlanmış olan, Fransız kuzenlerinden daha alçak ve yuvarlak hatlı lokomotifi, bir yamacın kenarına açılmış ve geniş bir hendek içinde çökmüş hafif bir dönemece girerken gösteriyor. Çizgilerin geçişinin önemli olduğu Guillaumin'nın aksine Pissarro'nun bakışı, izleyiciye doğru kedi gibi sokulan lokomotife sabitlenmiş gibi görünüyor.

Camille Pissarro

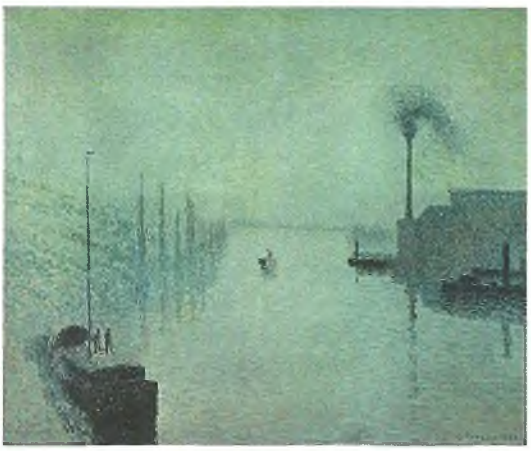
Liman Serisi

Claude Monet gibi Pissarro da büyük oranda Normandiya'da resim yaptı. Buranın başkenti Rouen, gezi rehberleriyle, ulusal anıt incelemeleriyle ve en bilinen haliyle Monet'nin 1894 yılı serisinde (s. 380) betimlenen muhteşem geç Gotik katedralin taçlandırdığı Ortaçağ'dan kalan merkeziyle ünlüdür. Ekonomik önemine rağmen, her nasılsa, Rouen'deki liman İzlenimciliğe kadar fazla ilgi çekememişti. Monet, katedral serisini yapma fikri üzerinde kafa yormadan epey önce, 1872'de kardeşi Léon'u ziyaret ettiğinde (s. 380) yaptığı bir grup çalışmasıyla burayı ciddiye alan ilk kişiydi. Pissarro da şehri çeşitli defalar ziyaret etmişti. 1883'ten başlayarak önce bir grup nehir kıyısı liman manzarası, daha sonra 1890'larda önemli bir seri endüstriyel manzarayla (Resim a.) resimleri doruk noktasına ulaştı. Pissarro Rouen'e, La République Meydanı'nda Seine'e nazır bir otel sahibi olan eski pastacı Eugène Murer tarafından davet edildi. Guillaumin onu İzlenimcilerle tanıştırmış, onların resimlerinin koleksiyoncusu ve arkadaşı olmuştu. Monet'nin 1870'lerdeki ziyaretinden beri okyanusa açılan gemilerin yükünün ve demiryolu rekabetinin artışı nedeniyle Le Havre ile rekabetin teşvik ettiği önemli yatırımlar gerçekleşmişti. Alsace'ın Prusya'nın eline geçerek kaybedilmesinden sonra, Fransa'nın en büyük tekstil ve boyama endüstrisinin olduğu Rouen'de ithal edilen en önemli ürün Kuzey Amerika'dan gelen pamuktu. Yaklaşık elli tane vinç eklenmiş, rıhtımlar yenilenmiş, kanallar derinleştirilmiş ve depolama için antrepolar inşa edilmişti. 1871'den 1880'e kadar tonaj ikiye katlandı. Lafayette Meydanı, şehir merkezinin karşı tarafında nehrin öteki yakasında, Rouen'in endüstriyel bölgesi Saint-Sever'dedir. Pissarro, hemen otelinin dibinde başlayan Pierre Corneille Köprüsü'nü kullanarak karşıya geçerdi. Bakış açısı, sol tarafta resmin kenarı ötesinde kalan, köprünün karaya vardığı kavşaktır. Yakındaki nehir kenarı boyunca, en yakındakinin yükleme vincini kaldırdığı, yelkenli ve buharlı mavnalar demirlidir. At arabaları karşılıklı seferlerle kargo taşımaktadır. Nehrin karşı tarafında, Pierre Corneille Köprüsü'nün ilk açıklığının ikinci açıklık devam etmeden önce değdiği, ağır endüstrileşmiş İle Lacroix bulunur. Uzakta, Côte Sainte-Catherine'e kondurulmuş, 1840'larda yeni Gotik üslupta inşa edilen Notre-Dame de Bon-Secours Kilisesi vardır. 1883'te Pissarro, İle Lacroix'nın çeşitli çizimlerini ve baskılarını yaptı ancak 1886-8'e kadar, yani Yeni İzlenimciler Paul Signac ve Georges Seurat'nın geliştirdiği noktacı üslupla yaptığı resme kadar orayı resmetmedi (Resim b.).

Bununla birlikte, *Lafayette Meydanı*'nda, Pissarro'nun kendisinin küçük ve nispeten kuru fırça vuruşuna vardığı



|Resim a.| Camille Pissarro, *Rouen'daki Boieldieu Köprüsü, Yağmurlu Hava*, 1896. Art Gallery of Ontario, Toronto



|Resim b.| Camille Pissarro, *L'île Lacroix, Rouen (Sisin Etkisi)*, 1888. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Lafayette Meydanı, Rouen, 1883

Tuval üstüne yağlıboya, 46,3 x 55,7 cm. Courtauld Gallery, Londra



görülür. Bu fırça vuruşlarının soluk özelliği, meslektaşları Monet'nin ve Pierre-Auguste Renoir'ın aşırıya kaçan hoşluktaki "romantik" dokunuşları gibi küçümsediği şeyden Pissarro'yu alıkoyuyordu. Fakat gölgelerde kullandığı yoğun maviler daha önce Monet'nin fikriydi ve resim ustalıklı renk geçişleri açısından dikkat çekicidir. Fırça vuruşlarının neden olduğu parçalanma ile birleştirilen tekniğiyle Pissarro, *L'Île Lacroix* resminde, çoğu formu boğarken bir yandan da sahneyi şiirselleştirerek Rouen'in nemli ve sisli tipik havasına karşılık veriyordu.





Politika ve Toplum

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, *İmparator Maximilian'ın İnfazı* için eskiz, 1867. Museum of Fine Arts, Boston



|Resim b.| Francisco de Goya, *3 Mayıs 1808'de Madrid'de Gerçekleşen İnfazlar*, 1814. Museo del Prado, Madrid

Ateş Altında Destek

Benito Juárez önderliğindeki reformcu parti 1861'de Meksika'yı yönetmek üzere seçilince, derhal Avrupa güçlerine borç ödemelerini durdurdu. Kuzey Amerika'da bir üs muhafaza etme endişesindeki III. Napoleon –Louisiana, amcası tarafından Amerika'ya satılmıştı–, borç ödeme acizini askeri müdahale için bahane olarak kullandı. Avrupalı müttefikleriyle Fransa, Avusturya İmparatoru'nun otuz iki yaşındaki kardeşini tahta geçirdi. Bununla birlikte, Fransızların kendilerine aşırı güvenleri ve yurt içi kanaatin isteğiyle Fransız askeri birliğinin nihai çekilmesiyle cesaret bulan Juárez yanlıları, Fransızlara Querétaro'da saldırdı ve onları yendi. İmparator Maximillian ve iki sadık generali, vatan hainliği sebebiyle 19 Haziran 1867'de infaz edildi. Manet, haberleri duyunca önceki çalışmalarından daha açık bir şekilde İkinci Fransa İmparatorluğu'nu küçümseme fırsatı buldu.

Manet, Goya'nın meşhur *3 Mayıs 1808 İnfazları*'ndan (Resim b.) etkilenerek yaptığı ilk tasarımını (Resim a.), idam mangasının çok yere yayılan fotoğrafı (Resim c.) sayesinde hayli dönüştürdü. Yine de, askerlerin üniformalarının belirli özelliklerini Fransızlarınkine biraz daha benzemesi için değiştirdi. Tozlukları ve törensel jandarma kılıçları, arkadaşı Émile Zola'nın şu iğneleyici sözleri sarf etmesine neden oldu: "Nasıl da acımasız bir ironi bu –Fransa Maximillian'ı infaz ediyor!" Gerçekten de mesele buydu: Bir hayatın, özellikle de, iki astsubayının elini tutan ve başında haleye benzeyen sombrerosu ile halkıyla özdeşleşmek ve onlara faydalı olmaktan başka birşey istemeyen toy ve genç bir kuklanın sönmesine neden olan öncelikle Fransız emperyalizmiydi.

Manet'nin kompozisyonu, izleyicinin masumiyeti ve suçluluğu görünüşte gazeteci tarafsızlığıyla değerlendirebilmesine olanak sağlamak için Goya'nın dramatik anlatımını bir yana bırakır. İlk ateşlemeyi sessizlik takip ediyor gibi görünmektedir. Fakat Manet'nin, olan bitenleri duvarın üzerinden izleyen figürleri Goya'nın boğa güreşi eskizinden uyarlaması, durumun ironisinin altını çizer. İzleyenlerin tepkileri dehşet ya da sıkkınlık içerse de, referans noktası, bu politik ritüelin, önceden belirlenmiş bir sonuç olarak esir düşmüş boğa karşısında matadorun kazandığı zaferden çok da farklı olmadığını ortaya koyar. Referans, III. Napoleon'un karısından dolayı çok daha keskin niteliktedir. İmparatorun İspanya doğumlu aristokrat karısı Eugénie de Montejo, kendi etkisine, kocasının dikkatleri baskıcı rejiminden uzaklaştırmak için kamuya açık gösterileri teşvik edişine ve bunun yanı sıra hayvanlara işlenen zulüme de itirazı olanlara rağmen Fransa'ya boğa güreşini tanıtmıştı.

İmparator Maximillian'ın İnfazı, 1868-9

Tuval üstüne yağlıboya, 252 x 302 cm. Kunsthalle Mannheim





[Resim c.] Anonim, İmparator Maximillian'ın idam mangası, 1867.

Askerlerin –Goya'nın dramatik anlatımıyla çelişen– gerçekçi ifadesi, eşit paylaştırılan ışık ve kurbanların şaşkın bakışları, Manet'nin sadece görsel gerçekleri kaydettiğini ima eden duygusuz bir etki yaratır. Zola'nın da işaret ettiği gibi, olayın sonucunu değiştirmemekle ve ahlak dersi vermemekle birlikte Manet, daha yakından incelemek için bilgisi ve zamanı olanlara kendi fikrine göre ipuçları edinme fırsatı sağlamıştı. Resmi halka açık şekilde sergilememesi konusunda uyarıldı ve yaptığı bir taşbaskı versiyonunun dolaşımı yasaklandı. On yıl sonra, ünlü rolü Carmen'i oynamak üzere seyahat eden şarkıcı Emile Ambre aracılığıyla, resmini New York ve Boston'da sergilere yolladı. Manet, resmin sol alt köşesine tarih attı; bu, resmi yaptığı tarih değildi, Maximillian'ın öldüğü günün tarihiydi.

Édouard Manet

Pes Etmiş Bir Hayat

Prusya tarafından yenilgiye uğradıktan ve III. Napoleon'un tahttan çekilmesinden sonra, geriye kalan hükümet barış sağlamak üzere aceleyle Üçüncü Fransa Cumhuriyeti'ni kurdu. Parisli liberaller ve işçiler, sosyalist kuramlardan ilham alarak, parlamentonun Bordeaux'ya sürgününün yarattığı boşluktan ve yerlilerin Prusya kuşatmasını atlatacak şekildeki kaçışından faydalanarak bu durumu gerçek değişimin yaşanabileceği bir fırsat gibi gördüler. Aşikâr bir sembolizmle bilinen Versailles'a taşınan resmî hükümeti, Paris Komünü'nü seçerek ve Marksist bir devlet ilan ederek çok kızdırdılar. Hükümet orduyu kontrol altında tutuyordu ve kralın yandaşı Mareşal Patrice de Mac-Mahon'u kenti geri alması için görevlendirdi. Mareşal Prusyalılar'ın öldürdüklerinden binlerce fazla kurban yaratarak görevini icra etti. Komüncüler ise buna cevaben binaları tahrip edip, kaldırım taşlarını sökerek barikatlar kurdular (s. 170). Bir zamanlar Louvre'u çevreleyen ve krallığın bir başka sembolü olan Tuileries Sarayı'nı yaktılar. Manet, Kanlı Hafta da denilen isyanın son günleri yavaş yavaş göründüğünde geri döndü. Gördükleri karşısında derinden sarsılan ve bunalan Manet, tarihin tekerrür ettiğinin farkındaydı. *İç Savaş* resmi, doğrudan iki ünlü öncelini imliyordu: İlki Eugène Delacroix'nın Temmuz 1830 devriminin temelindeki fikir birliğini göklere çıkartan *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (Resim a.); ikincisi Honoré Daumier'in 1834'te yeni monarşinin askerleri tarafından katledilen masum sivillerin (Resim b.) kederli bir şekilde betimlediği resmidir. İkincisi, ilk resmin iyimser bir şekilde ima etmiş olabileceği ulusal birlik yanılsamasına nokta koydu. Manet'nin resminde kurban, onu Versailles askeri birliğinin acımasız intikamından kurtarmaya yetmeyen beyaz teslim bayrağını sağ elinde sıkıca tutmuş halde öylece yatıyor. Daumier'nin taşbaskısındaki gibi, resimde birbirinden ayrı yatmakta olan bedenler, bunların ötesinde daha sayısız bedenin yattığı hissini veriyor. Daumier'nin örneğini izleyen Manet, Delacroix'nın resminde ön planda yer alan, hayatlarını politik değişim için feda eden ve daha sonra da reddedilen figürleri aksettiriyor. Daumier de Manet de, insanlıktan çıkmış şiddetin kökeninde sınıf mücadelesinin ve hor görmenin olduğunu anlamışlardı. Bedenin yanındaki şarap fıçısı, barikatlar için malzeme oluştururken birçok kişinin inandığı gibi isyancılara cesaret için gerekli olan şeyi sağlıyordu. Alkol bağımlılığı alt tabakalara atfedilen bir nitelikti ve diğer unsurları ciddiye almadan yapılan toplumsal protestoyu tanımlamak için kullanılıyordu.



[Resim a.] Eugène Delacroix, *28 Temmuz: Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1831. Louvre Müzesi, Paris



[Resim b.] Honoré Daumier, *Rue Transnonain*, 15 Nisan 1834, Bibliotheque nationale de France, Departement des Estampes et de la Photographie, Paris

İmparator Maximillian'ın İnfazı (s. 167) gibi Manet'nin *İç Savaş*'ı da sansürlendi. Üç yıl sonra, Mac-Mahon hükümetiyle ilgili hoşnutsuzluk Komün'ün kurbanlarına sempati duyacak kadar artınca eser yayınlandı. Muğlaklığı da buna yardım etmiş olabilir: *Rue Transnonain* ve kendi yaptığı *Maxmillian*'ın aksine, *İç Savaş*, belirli bir tarih

İç Savaş, 1871

Chine Collé üzerine boyalı kalemle taşbaskı, 48,5 x 61,5 cm. New York Halk Kütüphanesi, New York



ya da portre içermediğinden, yöneltilmiş bir suçlama yapmaktan kaçınır. Merkezdeki figür bir işçi de değildir; hızlı bir şekilde yapıldığından ayırt edilemeyen bir askeri şapka ve üniforma vardır üzerinde. Muhtemelen bu adam sivil bir ulusal muhafızdır, tıpkı Delacroix'nın resminin sağ tarafında, ön planda ters şekilde yatan figür gibi (*İç Savaş* bir baskıdır). Milis güçleri çoğu kez, aristokrasi önderliğindeki profesyonel ordu karşısında halktan yana olmuş ve ordu Lorraine'de yenilgiye uğradığında Paris'i Prusyalılara karşı güçlü bir şekilde savunmuştu. Barikatta yattığına göre bu adam, yakınında yatan sivil pantolonlu kurbanın desteğiyle kesinlikle savunmadaydı. Muhafızın cesedi sahipsizdi ve kaderi de anonim bir toplu mezara gömülmek olacaktı.

Claude Monet



|Resim a.| Anonim, Komün'den sonra Rivoli Sokağı'ndaki yıkıntıların fotoğrafı, 1872.



|Resim b.| Anonim, Yıkılmış bir köprü fotoğrafı, 1870.



|Resim c.| Alfred Sisley, *Argenteuil'deki Yaya Köprüsü*, 1872. Musée d'Orsay, Paris

Ekonomik Teşvik Planı

Paris'te yaşanan tahribatın tümü, Paris Komünü'nün tepkilerinin sonucu değildi (Resim a.). Prusyalılar'ın Paris'teki ilerleyişini yavaşlatmak ya da durdurmak için Fransızlar düşmanları engellemek üzere köprüleri bizzat havaya uçurmuştu (Resim b.). Bu çatışmalar sırasında Monet, zamanını Londra'da geçirmişti. 1871'in Aralık ayında Argenteuil'e yerleştiğinde, karşılaştığı ilk sahnelerden biri, yol köprüsünün inşaatı olmalıydı. Ekonomik iyileşme, önemli bir ulusal meşguliyet olduğu kadar, dikkatleri 1870'teki aşağılayıcı bozgundan ve onu takip eden iç savaştan başka yöne çeken bir şeydi. Ayrıca, sanat açısından sonuçları olan önemli bir retorik unsuruydu. Politika kadar sanatta da köklü değişiklikler arıyordu sanatçılar. *Les Merveilles de l'industrie*'de (1873-6) Louis Figuier, Prusyalılar tarafından bozguna uğratılmalarına rağmen, "Endüstrisi büyüyen bir ulus, geleceğin ahlaki olarak onların temize çıkmasına yol açacağını sakin bir şekilde umabilir," diye öngörmüştü. Mühendis Paul Poiré *La France industrielle*'de (1873) şöyle yazmıştı:

"Fransa, bugün hâlâ (Prusyalılar'dan) uğradığı korkunç saldırılardan sarsılmış olsa da, geleceğe çok da endişeli bakmıyorsa (...) ulusunun seçkin zevki ve özgür yaratıcı ruhuyla, gerçek endüstriyel dehaya sahip olmasındandır."

Bu söz, Fransızların sanatsal zevkinin ve yaratıcılıktaki yeteneğinin endüstriye de taşınacağının ima edilişiydi. Monet'nin modern manzaraları –tren, modern altyapı ve hatta rastgele işçi imgeleri– bu retoriğin doğrudan kapsamına girer. Köprünün yeniden inşaası, bir yandan onun yıkımını hatırlatır ancak bir yandan da (özellikle halihazırda uygulanmış ve trafiğe açılmış geçici açıklık (Resim c.) –omnibus şeklinde bir at arabası ve köprüden geçen yayalar–) iyileşmek üzere ileriye bakmayı ima eder. Bu sahnenin özgünlüğü, Argenteuil'i, genel olarak onu niteleyen etkinliklerin süzgecinden değil, tarihin belirli bir noktasında ve izlenimcilerin çağdaş hayatı tekil bir ânı koruyarak belgeleme kararlılıkları ile ilgilidir. Ayrıca, yeniden inşa etme gayreti ve bu gayretin karmaşıklığı, parlak renklerin kullanımıyla yapılmış üzümsüz merasimler olmadan görece nesnel bir yaklaşımı işaret eder.

Argentuil Anayol Köprüsü'nün Yeniden İnşaası, 1872

Tuval üstüne yağlıboya, 54 x 73 cm. Fondation Rau pou le Tiers-Monde, Zürih



Resim, Monet'nin *İzlenim, Gündoğumu* (s. 33) ve *Argenteuil İstasyonunda Demiryolu Manevra Sahası*'na (s. 154) yaklaşan eskiz benzeri bir özgürlükle yapılmıştır. Bir nebze bulutlu bir gündür ve günbatımında uzun gölgeler vardır. Ancak bunlar, zorlu bir deneyimin sonunu ve doğacak yeni günü ima ediyor olabilir. Sakin sular, resmin simetrisini ve dengesini artırıp, iyi bir huzur ve dinginlik hissi yaratan çok güzel bir yansıma sağlar. Bu güven veren ve iyimser imge, daha önceki zamanların travmalarından sonra yeniden tesis edilen normalleşmeyi sabırsızlıkla beklemeyi ifade eder. Sonradan akla gelen tek düşünce, Monet'nin bu felaketler olurken uzakta, Londra'da oluşundan ötürü, onun doğrudan geçmişin deneyimlerinden çalışmamış olması olabilir. Ancak yine de bu dikkate değer bir konu olmaz mı? Yani bir ressam olarak, Édouard Manet'nin kente dönünce şahit olduğu şiddetin kasvetli yükü olmadan doğrudan gözlemlerinden çalıştığından dolayı Monet, geleceğe dair daha iyimser bir imgelem yaratabiliyordu.

Edgar Degas

Kaybolmak

Ludovic Napoléon Lepic, Degas'nın İzlenimcilerle tanıştırdığı, onlarla bir kez sergiye katılmış olan bir suluboya ressamı ve baskı sanatçısıydı. Ayrıca köpek yetiştiricisiydi ve Paris'in en muhteşem kamusal alanında, görünüşte dalgın bir şekilde beraberce dolaştığı iki kızın babasıydı. Resimde, şanlı Champs-Élysées, dünyanın en ünlü bulvarı, izleyicinin arkasında kalıyor. Tuileries Bahçesi ve sol tarafta Rivoli Sokağı girişi resmin arka planını oluşturuyor. Vikont, purosunu kemiriyor ve sol kolunun altında kaygısızca sıkıştırdığı şemsiyesi var. Kızları diğer tarafa bakarken, yan tarafında sarkık duran sağ kolu değerli tazısının kayışını tutuyor olmalı. Degas çocukları sevmezdi ve fizyonomiye olan ilgisi (s. 52 ve s. 130) onların özelliklerini köpeklerinkiyle karşılaştırmasına neden olmuştu. Kompozisyon, figürlerin ayak kısımlarını keser; böylece sanki resimde süzülüyor gibi görünürler. (Aslında alt kısmı daha da kesilmişti ancak ne zaman olduğu bilinmiyor.) Gruba doğru bakan sol taraftaki yoldan geçen kişi, resmin çerçeveleyici unsurudur. Resmin bütünü, yaklaşık aynı zamanlarda yapılan *Yarışlarda Bir At Arabası*'nın (s. 65) kesilme kalıbını tekrar eder. Bu etki, *flâneur*'ün kısa süren bakışını ve fotoğrafın taşınabilir vizöründen kaynaklanan kazaları akla getirir. Bunula birlikte, bu cihazların etkin kullanımının aşikârlığı, onların planlanmış olduğunu açığa çıkartır. Degas'nın, resmin bir suç işleme görevi kadar kurnazlık ve kötülük gerektirdiğini belirterek böbürlendiği söylenir. Bir şeyi dâhil etmeme durumu, cezai bir suç olabilir ancak sanatta eksiklikler bir tercih sonucu olduğundan söz konusu eksiklikler, politik birer eylemdir. Concorde Meydanı, daha önce adıyla anıldığı XV. Louis'yi onurlandırmak üzere yapılmıştı. Kralın heykeli buradan kaldırıldıktan sonra, devrimci politikaların merkezinde, halk şenliklerinin düzenlendiği ve giyotinle yapılan idamların gerçekleştirildiği bir yer oldu. Temmuz Monarşisi sırasında meydan yeniden tasarlandı, Mısır'dan hediye edilen bir obelisk meydanın merkezine yerleştirildi. Bu, kaçınılmaz olarak, Fransa'nın sömürgeci fetihlerini akla getiriyordu. Meydanın tasarımı, tek bir ulus olarak Fransa'nın ana vilayetlerinden oluşan birliğinin anısını, Bretonya için Nantes, Alsace için Strasbourg gibi başkentlerin heykelleri aracılığıyla kutluyordu.



|Resim a.| Anonim, Çelenklerle süslenmiş Strasbourg heykelinin 1870'lerde çekilmiş fotoğrafı.

Vikont Lepic ve Kızları (Concorde Meydanı), 1875

Tuval üstüne yağlıboya, 78,4 x 117,5 cm. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg



Tesadüfe bakın ki, resimde Vikont Lepic'in şapkası Strasbourg heykelini görmemizi engelliyor. Alsace, Lorraine'in bir kısmıyla birlikte Fransız bozgununu takiben Prusyalılara teslim edilmişti. Lepic'in paltosunun göğüs kısmında görülen kırmızı nokta, muhtemelen bir *cocarde* (madalyon), yani yurtsever kurdelesidir. İkinci adı Napoléon olan Lepic, bariz bir Bonapartçı'ydı. Bu resim, Üçüncü Fransa Cumhuriyeti'nin, çoğunun korkakça ve fazlasıyla cömert bulduğu bir antlaşma ile doğu vilayetlerinden feragatini anıştırır. Gizlenmiş, dolayısıyla da bulunmayan heykel, yas ve protesto için olduğu kadar, çiçek ve çelenklerin de konulduğu bir yerdi (Resim a.). Resimde onları, görünüşte masum bir *flâneur* ailesi gibi göstermek çok bariz olacaktı. Degas'nın, hem politik hem de sanatsal oyunu bir kurnazlıktı. Bu resim de söz konusu kurnazlığın nefis bir örneğidir.

Claude Monet

Uzlaşma Bayrakları

Dördüncü İzlenimci serginin (1879) en çarpıcı yapıtları, Monet'nin Cumhuriyet şenliklerini ele aldığı parlak ve vatansever resimleriydi. *Saint-Denis Sokağı* resmine "Vive la France" (Fransa çok yaşa) sözlerini eklemiş, görünmeyen desteklerle de olsa, sokağın bir yanından diğerine asılmış bir pankart gibi göstermişti. Sayısız bayraklar arasında bu ifade, sanki öyküyü kendi anlatmak istercesine öne çıkar. Ön plandaki renk çarpışmalarının kakafonisi ile daha bir bütünleşmiş, izleyicinin en yakınında bulunan büyük bir bayrakta sarı harflerle "Vive la Rep..." yazılıdır. Kırmızı flama zincirleriyle süslenmiş butikler ve üç renkli güneş şemsiyesi, muhtemelen halkın coşkusundan faydalanan işyerlerinin göstergesidir. Siyah burjuva kıyafetli erkeklerle dolu sokak, hareketi ve heyecanı aksettiren bir enerjiyle boyanmıştır. Saint-Denis Sokağı, işçi kesiminin yaşadığı bir mahallenin merkezindeki ticari bir sokaktı. Kucaklayıcı görünme çabası içinde böylesi bölgeleri hedefleyen Üçüncü Fransa Cumhuriyeti için burası önemli olmalıydı. 1876'da Cumhuriyetçiler parlamentoda çoğunluğu elde ettiler. Monarşi yanlılarının, Bonapartçıların ve kilisenin aksine liberal, demokratik ilkeleri temsil ediyorlardı. Yine de kralcı Patrice de Mac-Mahon, cumhurbaşkanlığını sürdürüyordu. 30 Haziran'ın Fête de la Paix (Barış Şenliği) olarak tercih edilmesi, Bastille Baskını'nın ve Devrimin kanlı başlangıcını işaret eden 14 Temmuz'dan sakınmak için tercih edilmiş bir uzlaşmaydı.



|Resim a.| Édouard Manet, *Bayraklarla Donatılmış Mosnier Sokağı*, 1878. J. Paul Getty Museum, Malibu

Tüm sanatçılar, şenlikler konusunda Monet kadar coşkulu değildi. Özellikle Édouard Manet, iflah olmaz bir Cumhuriyetçiydi. Ressam, politikayla doğrudan ilgili avukat kardeşi Gustave aracılığıyla, Bastille Günü'nü savunan Cumhuriyetçi Parti lideri Léon Gambetta ile yakın arkadaş oldu. Manet'nin arkadaşları gibi kökleşmiş Cumhuriyetçiler, Fransa Ulusal Günü'nün, Bastille'i kutlamak amacıyla –günümüzde olduğu gibi– 14 Temmuz olmasını istiyorlardı. Rastgele seçilmiş olan ve Fransa'nın üçüncü Evrensel Fuarı'nın kapanışıyla çakışan 30 Haziran tarihinde uzlaşmaya mecbur bırakılıyorlardı. (14 Temmuz, 1880 yılında yeniden tesis edildi.) Bu yüzden Manet'nin resmi, buna karşın, onun evde kaldığını ima eder. Saint-Pétersbourg Sokağı'ndaki atölyesi, şenlikli şehir merkezinden kayda değer uzaklıkta bulunan Mosnier Sokağı'na (şimdi Berne Sokağı; Resim a.) bakıyordu. Burası, geçmekte olan bir trenin buhar bulutu bıraktığı, hemen yanında soldaki çitlerin arkasında demiryolu manevra sahası bulunan, yeni kaldırım döşenmiş bir sokaktı. Kendi sakinleri tarafından bile tenha bırakılmıştı, ancak merdivenin de işaret ettiği gibi, şehir çalışanları oraya bile bayrak asmışlardı. Öte yandan Manet'nin resminde, bayraklar, neredeyse tesadüfidir; zaten Manet'nin amacı da budur. Hiçbir zaman ana etkinliğe gidemeyecek ya da bir merdivene bile tırmanamayacak olan

Saint-Denis Sokağı, 30 Haziran 1878 Şenlikleri, 1878

Tuval üstüne yağlıboya, 81 x 50 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen



ön plandaki koltuk değnekli tek bacaklı adama bayraklardan çok daha fazla önem verilmiştir. Muhtemelen, yurtdışındaki savaşların ya da iç savaşın kurbanı olan bu adam, Manet'nin geçmiş rejimlerin verdiği zararı imlediği alaycı bir hatıra olduğu kadar ressamın, Monet'nin iyimser kutlamasına verdiği tipik, sert bir yanıttır.

Armand Guillaumin



|Resim a.| Hippolyte Collard, *Alttan Grenelle Köprüsü*, 1874. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Paris



|Resim b.| Philippe Benoist, *Hôtel de Ville, Saint-Gervais ve d'Arcole Köprüsü Manzarası*, 1863.

Daha Büyük, Daha Hızlı, Daha Geniş

Kentsel yenileme ivmesi İkinci Fransa İmparatorluğu zamanında artmış, Üçüncü Fransa Cumhuriyeti'nde, özellikle de, 1870'lerde yaşanan kriz ortamındaki durgun ekonominin sürekli yatırım ve geliştirilmiş verimlilik gerektirdiği günlerden beri devam etmişti. Seine üzerindeki köprülerin ve nehir kenarındaki toprak setlerin yenilenmesi, Paris ticaretinde etkili akış için genişletilmiş sokaklar ve yeni bulvarlar kadar önemliydi. John Maynard Keynes'den çok önce hükümetler, ekonomik teşvik olarak bayındırlık hizmetlerinin değerini anlamıştı. Seine boyunca Île Saint-Louis'de d'Anjou Rıhtımı'nda yaşayan Guillaumin için, birçok yenileme projesi pratikte hemen yakınında yer alıyordu. Endüstri ve işçiler, nehir boyunca olan faaliyetler, onun resmetmek istediği günlük hayatın parçasıydı. Sanat onun için zevk sahneleri ile sınırlı değildi, gerçekten de burjuvayı nadiren resmeden yegâne İzlenimciydi. Sağ taraftaki modern gaz lambasıyla ve arka plandaki d'Arcole Köprüsü'nün tek açıklığıyla çerçevelenen Guillaumin'nın resmi, Seine'in dibini taramak ve toprak setleri inşaa etmek için gerekli olan verimli örgütlenme ve takım çabasını gösteriyor. Sıralanmış at arabaları ve yükleyiciler alüvyonu yeniden dağıtıp taşımak üzere uyum içinde çalışıyor.

1854-5'te Haussmann zamanında yapılan D'Arcole Köprüsü, dökme demir kirişlerin cesur kullanımına bir örnekti. Mühendisliğin bu özelliği o kadar etkileyiciydi ki, Hippolyte Collard bu ve benzer köprülerin alt taraflarının fotoğraflarını çekti (Resim a.). Buna karşın, Guillaumin'nın görsel etkileyiciliğe karşı bir ilgisi yoktu. Onun emekten büyülenmesi yeterliydi. Yine de Paris'teki yenileme çalışmaları görsel kültürde yaygındı (Resim b.) ve moda illüstrasyonlarından ya da Japon baskılarından esinlenen ressamlar gibi Guillaumin, kendi daha sıra dışı ilgi alanlarıyla kesişen yeni temalar ve perspektifler tanıttı.

Fransa, kısmen, Büyük Britanya ile olan rekabetine göre hareket ediyordu. Almanya tarafından bozguna uğratılınca, en azından güzel sanatlar ve endüstri alanında tüketicilik ve yaratıcılıktaki rolü olduğunu iddia edebilirdi. Büyük Britanya treni icat etmiş olabilirdi ancak Fransa, 1839'da Louis Daguerre'nin cihazını tescil ettirmesiyle ve patentini de ulusuna armağan etmesiyle, fotoğrafı icat ettiğini iddia etti. Altyapıdaki iyileştirmelerin tanıtımı, çoğunlukla fotoğraf albümleri için hükümetin verdiği siparişler aracılığıyla yapılıyordu. 1859'da hükümet, güzel sanatlara ayrılan Salon'un bitişiğinde ancak ayrı giriş kapısı bulunan bir Fotoğraf Salonu açtı.

Hôtel de Ville Rıhtımı'dan d'Arcole Köprüsü, yak.1878

Tuval üstüne yağlıboya, 59,2 x 72,5 cm. Musée du Petit Palais, Cenevre



Bu bağlamlardan bakıldığında, başka çok az sanatçının şövalesini bu tip yerlere getirmesine rağmen, atölyelerinin kuzey Paris'te ve ilgilerinin ise modernitenin başka yönlerine olduğu göz önünde bulundurulursa, Guillaumin'nın Hôtel de Ville'in toprak setinden görünen d'Arcole Köprüsü resmi çok da şaşırtıcı olamaz. Guillaumin'nın çabaları olmasaydı, Paris'in gündelik hayatının bu yönü İzlenimcilik'te tamamen eksik kalacaktı. Belki de, tercihini alışılmışın dışından yana yapmış olsa da, bunları resme dâhil etme sorumluluğu hissetmişti. Bu, satışlarını ve ününü kuşkusuz etkilemiş olsa da onu günümüzde hâlâ tam olarak değer görmeyen renk denemeleri yapmak konusunda özgür kılmıştı (s. 344).

Edgar Degas



|Resim a.| Edgar Degas, *Borsada Portreler*, yak. 1878-9. Musée d'Orsay, Paris

Her Zamanki Gibi İş

Degas'nın dayısı Michel Musson, resmin ön planında bir pamuk örneği inceliyor. Ortakları James Prestidge (yüksek sandalyede oturmuş, bir paketi açan) ve John Livaudais (sağ tarafta hesap defterini kontrol eden), Degas'nın iki kardeşi Achille (sol tarafta pencereye yaslanan) ve René (ortada gazete okuyan) ile birlikteler. Degas, onları ziyaret etmek üzere okyanusu aşmıştı. Kardeşlerinin aylak, mesafeli ve kayıtsız; ortakların ise üretken bir etkinlik içerisinde olmaları dikkate değer. Baba Degas, iki oğlunu, aile bankasının kayda değer bir hissesinin olduğu New Orleans'daki şirkete yardım etmek üzere yollamıştı. Olduklarını iddia ettikleri genç aristokratlar gibi, çalışmayı nahoş buluyorlardı. Ailesinin aristokratik De Gas adını, daha sıradan görünmek üzere değiştiren Edgar'dı ve işi daha üstün bir sanat girişiminin ifadesi olduğu sürece, meslek aşkı onu bir işkolik yapıyordu.

Sonunda pamuk işi, bankalar ve ticaret kuruluşları gerek Avrupa'nın gerekse Birleşik Devletler'in her yerinde battığından, Degas servetinin büyük kısmını yuttu. Her zaman bir günah keçisi arandığından, birçokları bu felaketten Yahudileri sorumlu tuttular. Degas'nın *Borsa'dan Portreler*'i (Resim a.), tıpkı *Pamuk Ofisi* gibi, başka bir işyeri olarak görülüyor. Ancak resim, *Pamuk Ofisi* gibi, anlatılacak şeylerle dolu. Ne var ki bu durumda anlatılacak şeyler çok daha sıkıntılı. Bu durumda, diğerlerinde olduğu gibi, "fizyonomcu" Degas uzun burunlu profili ile Yahudi kalıp yargısından hoşlanır görünüyordu. *Borsa*'da bir adam, borsa simsarı Ernest May'in uzun kulaklarına gizlice birşeyler fısıldıyor. Daha ileride sol tarafta, kemerli burunlu biri daha var. Finans ile ilgili durumlarda, Zola'nın, onlarla ilk kez yüzleştiği, *Para* (1890-1) adlı romanındaki gibi, Yahudi kalıp yargıları yaygındı. Tarihî kanıtlar ve gözlükler olmasaydı, May'in profilini Degas'nın çocukluk arkadaşı Halévy'ye verdiğinden (Resim b.) ayırmak güç olacaktı. Degas'nın fanatik anti semitizmi sadece, eski dostuyla arasına mesafe koyduğu, yüzyılın en sonundaki Dreyfus Olayı'nda su yüzüne çıktı. Bu tarihten önce, bu tavrı kalıp yargı oluşturma olarak algılanıp görmezden gelinebilirdi zira sayısız Yahudi tanıdığı ve parasını almaktan sakınmayacağı hamisi vardı. *Pamuk Ofisi*'nde görüldüğü gibi, Degas kendi ailesini de olumsuz yansıtmaktan kaçınmıyordu.



|Resim b.| Edgar Degas, *Ludovic Halévy Bayan Cardinal'i Soyunma Odasında Buluyor*, 1876-7. Staatsgalerie Stuttgart

Büyük Bunalım'ın (1873-96) başlamasının hemen ardından, rahmetli babasının bankası batana kadar, Degas'nın paraya ihtiyacı olmamış, Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir gibi meslektaşlarının modern girişimci ruhunu paylaşmıştı. *Pamuk Ofisi'nde Portreler* esasında satış fikri ile tasarlanmıştı. Resmin optik olarak göze çarpan perspektifi ve ön planda içi atılmış zarflarla dolu olan sepet ve sol üstte kapağı açık

Pamuk Ofisinde Portreler, New Orleans, 1873

Tuval üstüne yağlıboya, 74 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts, Pau



kalmış olan dolap gibi eğlenceli detaylar, modernlikleriyle, ressamın hedeflediği belirli bir Britanyalı koleksiyoncuya cazip gelebilirdi. Bu plan hayata geçemeyince, Degas'nın okul arkadaşı bakır boru üreticisi Henri Rouart (oğlu, Berthe Morisot ile Eugène Manet'nin kızı Julie'yle evlendi), yazlarını geçirdiği Pireneler'in gelişen tatil yeri Pau'yu, yeni kurulan müzesine bu resmi almak konusunda ikna etti. İzlenimci bir resim kamusal bir koleksiyona ilk kez giriyordu.

Berthe Morisot



|Resim a.| Berthe Morisot, *Bougival'de Eugène Manet ve Kızı*, 1881. Özel Koleksiyon

Bir Çalışan Diğerini İnceliyor

Profesyonel sütanne Angèle, Berthe Morisot ve kocası Eugène Manet'nin (s. 84) kızı Julie'yi evlerinin bahçesinde emziriyor. Burjuva kadınlar arasında bu zahmetli işi bir başkasına devretmek yaygındı ve sütannelik gelişen bir meslekti. Bunu yapanların çoğu taşradan gelen, anneliği yeni tattıklarından göğüsleri birden fazla çocuğu doyuracak kadar sütle dolu ancak ekonomik gereklerden ötürü kendi bebekleri yerine başkalarınınkini tercih etmek zorunda kalan kızlardı. Anne, çocuk ve sütanne arasındaki karmaşık ilişkinin Morisot'nun resminde nasıl ifade edildiği, yapıtın resimsel karakterinin merkezidir. Morisot'nun sosyal tabakasına mensup kadınlar geleneksel olarak yardımcı istihdam ediyordu; Degas'nın *Yarışlarda Bir At Arabası*'nda (s. 65) Valpinçon'ların yaptığı gibi. Ancak, çocuğuyla besbelli fiziksel bir bağı olan duyarlı bir annenin bebeğini beslemesi için başkasına vermesi, onu çelişkili duygulara sürükleyebiliyordu. Nitekim ilk aşamalarda kendi şişkin göğüsleri, anneye bu durumun doğal olmadığını bildiriyordu. Morisot'nun karmaşık duygularının, onun bakış açısını açığa kavuşturan fırça vuruşlarıyla aksettirildiği ileri sürülmüştür. O, farkında olmadan yönlendirildiği addedilen suçluluk duygusunu telafi etmek için, tuvalin yüzeyinin de açığa vurduğu gibi, kendini çalışan bir kadın olarak gösteriyor. Resmin el üretimi olması, el hareketi izlerini örtebilecek olan karıştırma ve cilalama tarafından açığa çıkartılmıştır. Bunun sonucu olarak, sınıf geleneğinden ziyade emek, bu değişimi gerekli kılıyordu. Bu imgenin, tıpkı Julie'nin bakımını üstlenen kocasınınki (Resim a.) gibi kişisel bir imge olduğunun da sözü edilmelidir ve iki resim de eşit derecede serbest boyanmıştır.



|Resim b.| Jean-Honoré Fragonard, *İyi Anne*, yak. 1773. Özel Koleksiyon

Birçok İzlenimci resim, tabii ki, benzer teknikleri ortaya çıkarttığı hâlde Morisot'nunkiler en serbestçe çalışılanlar arasındaydı. Ancak, birçok durumda genel tepkiler, tamamıyla parlak bir şekilde bitirilmediğinden bu resimler üzerinde *yeterince* çalışılmadığı yönündeydi. İzlenimci resimlerde, onları eile çalışılan sürecin ifadeleri olarak okumak –böylesi belirtilerin ortadan kaldırılması gerektiğini öne süren tutucu eleştirmenlerin karaladığı bir görüştü– ve akademik ressamlarınkinden daha özgün olmaları dolayısıyla bu resimlerin bireyselliğin ve doğaçlamanın kutlaması olduğuna inanmak arasında bir belirsizlik vardır. Bu belirgin fikir çelişkisi, anlaşmazlıktan ziyade ikiliğin sonucudur. Resimler, hem emek ve hem de doğallığın teşhirini barındırır ve bu yüzden de emeğin yenileşmeyle birleştiği modern ekonomik değer sistemini somutlaştırır.

Diğerleri için Morisot'nun tekniği kadınlığını ifade ediyordu. Zarafeti ve açık renkleri, pastelleri ve genellikle kadınlarla ilişkilendirilen on sekizinci yüzyıl

Sütanne, 1880

Tuval üstüne yağlıboya, 50 x 61 cm. Özel Koleksiyon



resmini hatırlatıyor. Örneğin, Rokoko dönemi ressamı François Boucher (s. 224) Kral XV. Louis için değil, resmî metresi Madame de Pompadour için çalışıyordu. Boucher ve Jean-Honoré Fragonard sıklıkla çocukları resmediyordu (Resim b.). Bazıları için, Morisot'nun özellikleri tüm İzlenimcilerin, ayırıcı niteliğiydi ve bu nedenle Morisot da onların en iyi temsilcisi addedilebilirdi. İronik ya da değil, bu türden görüşler, cinsiyeti konu seçimini ve seyahat edişini sınırlasa da onun İzlenimciler içinde anaakım olduğu anlamına geliyordu. Aslında hamile olduğu 1879'daki sergi hariç, tüm İzlenimci sergilerde yapıtlarını sergilemişti. Sadece Camille Pissarro, sekiz serginin tümünde yer almıştı.

Camille Pissarro



|Resim a.| Armand Guillaumin, *Louis-Philippe Köprüsü*, 1875. National Gallery of Art, Washington

Hijyen Evi

Biraz Armand Guillaumin'in çalışmaları gibi ancak daha fazla kırsal lezzette olan Pissarro'nun resimleri sıklıkla toplumun alt tabakasından figürleri gösteriyor. Bu resimde, donuk bir kış günü dalgın dalgın durmakta olan bir çamaşırcı kadın, kompozisyonun sol tarafına tutunmuştur. Resmin merkezindeki kalabalık taşra çamaşırhanesi için sırasını bekliyormuş gibi görünür. Ön planda, muhtemelen nehrin tabanından taranan kumların oluşturduğu yığınlar vardır (s. 146). Çamaşırhanenin hemen üzerinde görünen teknedeki adamların yaptığı etkinlik bu olmalıdır. Arka planda, binalar ve bir fabrika ile Port-Marly'ye demir atmış mavnalar bulunuyor. Konumu, La Grenouillère'in bulunduğu (s. 272), nehrin Bougival'den kıvrıldığı yerdeydi. Sağlık ve hijyen ile ilgili endişeler on dokuzuncu yüzyılda arttı. Paris'in meşhur kanalizasyon sistemi Haussmann'ın projesinin bir parçasıydı. Çamaşırhaneler ve çalışanları, hem şehirde hem de taşrada önemli bir konu oldular. Önceki yüzyıllarda, düşük sosyal durumları ve çıplak kol ile bacakları Rokoko fantezilerinin konusu haline gelen çamaşırcılar, genellikle genç kızlar olarak temsil ediliyorlardı. Tıp bilimi ve lağım suyunu sokak aralarına gönderen olukların tasfiyesi ile temizlik, üstün bilginin ve burjuva kentin adabının simgesi oldu. Çamaşırhaneler, şimdilerde halka açık yüzme havuzlarının yerini aldığı Seine'in üzerinde yüzüyordu. Claude Monet'nin *Prenses Bahçesi, Louvre* (s. 89) de dâhil olmak üzere, çeşitli Paris manzaralarının arka planında çamaşırhaneler görünüyor. Guillaumin'nın *Louis-Philippe Köprüsü* resmi, köprüden ziyade bir çamaşırhane ile ilgilidir (Resim a.). Yüzmekte olan yapısı, yapıya uyduruk bir tahta kalasla ulaşmak zorunda olan bir kadından ötürü, henüz daimi bir şekilde kurulmamış gibi görünür. Pissarro'nun çalışmasının en dikkat çekici yönü, sosyal olarak kapsayıcı oluşudur. Onun için, her ne kadar manzaraya olan ilgisi başta gelse de, sosyal tabakaları birbirlerine karıştıkları yerde betimlemeye değerdi. Pissarro, 1871 yılının sonbaharından 1872 yılının kışına kadar boyadığı Port-Marly grubunun bir başka resminde, buharlı mavnayı akıntıya karşı nehrin yukarısına pat pat sesleri çıkartarak giderken, soluna doğru bir başka mavnada işçileri, ön planda hiç kuşkusuz akşam yemeğini yakalamayı bekleyen bir balıkçıyı ve arka plandaki atlara dayanarak yedekçi yolu olarak da kullanılan yol boyunca yürüyüş yapan bir burjuva çifti gösterir.



|Resim b.| Camille Pissarro, *Port-Marly'de Seine Nehri*, 1871-2. Özel Koleksiyon, İsviçre

Port-Marly'de Seine Nehri, Çamaşırhane, 1872

Tuval üstüne yağlıboya, 46,5 x 56 cm. Musée d'Orsay, Paris



Bakış açısı nehrin aynı tarafından ancak kentin diğer ucundandır. Oraya *Çamaşırhane* resmini yaptığı yerden daha yakındır. Etkinliklerin ve tabakaların karışması, büyüyen endüstrinin, burjuva dinlencelerinin ve taşrada devam eden geleneklerin örtüşmesine özgüydü. Le Port-Marly bu olguyu (s. 144) örnekliyordu ve muhtemelen kişisel olduğu kadar sanatsal sebeplerden de ötürü Pissarro'yu etkiliyordu. Karayipler'deki Danimarka'ya ait bir adada Yahudi olarak doğan ve ailesinin Katolik hizmetçisi ile evlenen Pissarro, sıradan olmaktan başka her şeydi. Fransa'da ortaya çıkmakta olana benzeyen kapsayıcı, demokratik bir toplum, onun kendini evinde hissedebileceği bir yer olabilirdi.

Camille Pissarro

Su Akarken Testiyi Doldurmak

Pissarro'nın kırsal hayatı ve emeği betimleme eğilimi, onu İzlenimci meslektaşlarından daha çok Barbizon Okulu'na yaklaştırıyordu. Ancak Barbizon Okulu'ndakilerden farklı olarak, imgelemi açık bir şekilde nostaljik değildi ve hatta daha da politik olabiliyordu. *Montfoucault'da Hasat*'ı, seçkin bir aileden gelen soylu bir çiftçi ve İzlenimcilerle kısa bir süre sergilere katılan amatör ressam Ludovic Piette'i ziyaret etmek üzere çıktığı senelik seyahatlerinin birinde boyamıştı. Montfoucault, Pissarro'nun yaşadığı bir küçük çiftlik pazar kasabası olan Pontoise'a birkaç saat mesafedeydi. Burası, büyük miktarda buğday yetişmesine olanak sağlayan, güneşli havasıyla ve dalgalı ovalarıyla Fransızlar'ın "tahıl ambarı" Mayenne bölgesindeydi.

Pontoise'ın yanında, inziva yerindeki küçük köyde, Pissarro model yoksunluğundan şikâyet ediyordu. Çiftlikler daha küçük ve daha mahremdi. Muhtemelen, Montfoucault'daki yerel toprak sahibinin konuğu olarak, kendi yaşadığı yerde komşusu olduklarıyla karşılaştırınca, çalışanları daha yakından betimlemek konusunda kendini yetkin hissediyordu. Manzaraların yanı sıra, çeşitli işlerle meşgul olan bireylerin birçok çizimini yaptı. *Montfoucault'da Hasat* resmini, 1877 yılındaki üçüncü İzlenimci sergide sergiledi.

Ön plandaki figür, gerçekçi olarak, sol kolunun altında bir demet buğday olduğu hâlde sanki işine kısa bir ara vermiş gibi poz veriyor. Arkasında, sol tarafına doğru, başka birkaç emekçi, rahatsız edilmemiş şekilde işlerine devam ediyorlar. Yığınlar, hasadı yapılmış demetlerin birbirine yaslanması ve yapının yeteri kadar sabit olana kadar gitgide genişletilmesiyle oluşuyor. Bu tamamlanmamış yığının üstü, daha sonra eğimli olarak merkezden yayılan demetlerle örtülüyor, bunun bir çeşit çatı görevi görmesiyle içlerinin çürümemesi için yağmurun akıp gitmesi sağlanıyor. Pissarro'nun amacı, o kadar bitmiş tahıl yığını imgesinin aksine yapılmakta olan işleri göstermektir. Emekçi takımı ile Montfoucault'daki çiftlik, belli ki büyük bir işletmedir. Piette, harman makinesine bile sahiptir. Tarımsal emek çok eski bir uğraştır. Tahıl yığını şekilleri yüzyıllar içinde kazanılan



|Resim a.| Jean-François Millet, *Çalışmaya Gitmek*, 1851-3. Cincinnati Art Museum, Ohio



|Resim b.| Camille Pissarro, *Pontoise'da Kümes Hayvanları Pazarı*, 1882. Özel Koleksiyon

Montfoucault'da Hasat, 1876

Tuval üstüne yağlıboya, 65 x 93 cm. Musée d'Orsay, Paris



bilgeliğin bir sonucu da olsa, Pissarro'nun resimleri Barbizon resimlerinin tutucu havasından kaçınır. Örneğin, ona hayran çağdaşları tarafından "rüstik Michelangelo" olarak adlandırılan Jean-François Millet'den gayet haberdar olan Pissarro, Masaccio'nun *Cennetten Kovuluş* örneğine göre yapılmış *Çalışmaya Gitmek* (Resim a.) gibi resimlerin ahlakçı imalarından sakınıyordu. Aşırı duygusallıktan nefret ediyor ve Millet'yi fazla Kutsal Kitap'la ilişkili buluyordu. Alaycı bir şekilde düşüncesini şöyle dile getirdi: "Bir Yahudi olarak ondan bende pek bulunmuyor" –yani dinle pek alakası yoktu.
Montfoucault'daki çiftçilerin aksine insanlara yaklaşabildiği, anonimliğinin telaşlı kalabalık tarafından korunduğu Pissarro, Pontoise'da pazarın kurulduğu günlerde eskiz yapabiliyordu. Bir çeşit taşra *flâneur*'ü olarak, bir kısmının yakından karakterize edildiği (Resim b.) insanlarla dolu bir grup fevkalade resim yapmayı başardı. Kesilmiş gibi görünen etkileriyle ve karışık teknikleriyle şüphesiz Degas'ya öykünülerek ancak kırsal temalarla yapılmışlardı. Pissarro her zaman yeni ve farklı görme biçimleriyle ilgileniyordu. Bu grup için Pontoise'daki küçük pazar kasabasını yararına kullanmıştı.

Camille Pissarro

Silah ve Sanat Arkadaşı

İzlenimciler arasında çok az dostluk Pissarro, Paul Cézanne ve Armand Guillaumin'ninki kadar yakındı. Onların modernite ile ilgili görüşleri, arkadaşları Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir'dan daha az keyfe yönelikti. Dostluklarının ilk yıllarında bu üçlüye, resim de yapan homeopati ve sinir bozukluğu uzmanı Dr. Paul Gachet katılmıştı. Dostlarını Auers-sur-Oise'da bulunan gravür baskı makinesini kullanmaları yönünde yüreklendirdi ve bugün Musée d'Orsay'da bulunan yapıtlarından birkaçını satın aldı.

Atkısı ve kışlık paltosu ile bir köylü gibi giyinmiş olan Cézanne, arka planda, bir karikatürde elinde paleti ve havaya kaldırdığı birasıyla gösterilen Gustave Courbet'yi anımsatan sakalıyla gösteriş yapıyor. Cézanne üç imgenin önüne yerleştirilmiştir ki bunlar Edouard Manet'nin *Émile Zola* resmindeki (s. 41) gibi bir yorum yapma imkânı sağlar. Sağ alt tarafa doğru, tıpkı Cézanne'ın aynı dönemde yapılmış otoportresinin (Resim a.) arka planında Guillaumin'in *Seine Nehri, Yağmurlu Hava* (s. 99) resminin bulunması gibi, resimsel takas ya da işbirliğinin bir simgesi olarak Pissarro'nun kendi yaptığı bir manzara resmi bulunuyor. Cézanne'ın Pissarro ile işbirliği özellikle verimliydi ve anlaşılıyor ki üçlünün en büyüğü olarak Pissarro, Cézanne'ın akıl hocasıydı. Cézanne'ın figürlü resimlerden, gelecekteki çalışmalarının büyük çoğunluğunda görülecek olan manzaraya ve natürmorta dönüşünde şüphesiz Pissarro'nun katkısı olmuştu.

Sol taraftaki karikatürde, III. Napoleon'un tahttan feragat etmesinin ardından, Üçüncü Fransa Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Adolphe Thiers'in Prusya'ya çuvallar dolusu altın teslim ettiği gösteriliyor. Bu, alışıldığı gibi, ticarete geri dönebilme telaşı içinde zenginleştiren menfaatler karşılığında Fransa'nın satıldığını ima ediyordu. Pissarro sol politik görüşe sahipti ve Monet gibi, çatışmalar sırasında uzakta, Londra'da bulunmasına rağmen güçlü politik görüşleri vardı. Anarşist olduğu kadar enternasyonalizme de yakınlık hissediyordu.



[Resim a.] **Paul Cezanne, *Otoportre*, yak. 1875. Musée d'Orsay, Paris**

Arka planda izleyicinin ilk fark edececeği karikatür, anarşist Pierre-Joseph Proudhon ile bağlantısı iyi bilinen Courbet'ninkiydi. Meşhur saldırgan Realist ressam, Komün'e katılmaktan dolayı atıldığı hapishaneden salıverildikten sonra İsviçre'de sürgündeydi. Tehdit edildiği ağır para cezalarından sakınmak üzere Fransa'dan kaçtı. Dolayısıyla Courbet ile duygudaşlık politik olduğu kadar estetik bir tavırdı ki bu da daha az önemli değildi. Courbet'nin boyayı kullanma üslubu, sofistike bir sanatçınınkinden ziyade, bir zanaatkârın ya da işçinin emeği gibi, kaba ve rüstik olarak algılanıyordu. Hem resimsel hem de politik otoriteye karşı çıkışlara muhalefet eden eleştirmenler için İzlenimciler bu kez Realist ve komünistlerdi. Monet ve Renoir, ancak özellikle de Pissarro ve Cézanne ilk yıllarında Courbet'ye önem vermişlerdi. İkisi de, öncülerinin fiziksel ve algısal çabayı birleştirerek

Paul Cézanne'ın Portresi, 1874

Tuval üstüne yağlıboya, 73 x 59,7 cm. Özel Koleksiyon, Londra



süreç içinde görme biçimini nasıl temellendirdiğini anlıyorlardı. Komün proleteryaya atıfta bulunmayı uygunsuz hâle getirene kadar Zola ve diğerleri, yeni sanatçıları "işçiler" olarak adlandırıyordu. Zola için, bilhassa Pissarro "dürüst bir adam", bir "işçi" ve "gerçek bir ressam"dı. Pissarro'nun anarşist eğilimleri vardı ve İzlenimci örgütlenmeyi bir çeşit işçi kooperatifi sayıyordu. Öyleyse bu portrede, sadece Cézanne ile değil, Realizm'le ve onun ütopyacı zaman zaman da kolektivist ülküleriyle dayanışmasını gösteriyor.

Georges Seurat

Anı Yaşa

Seurat'nın resmî olarak sergilenen ilk resmi *Asnières'de Yıkananlar*, 1884'te Salon tarafından reddedildikten sonra Louvre'un karşısındaki postanedeki Société des Artistes Indépendants'ın (Bağımsız Sanatçılar Derneği) açılışında gösterildi. Sergi, gösterişli sanat tüccarları tarafından devralınmış gibi görünen İzlenimcilere bir alternatifti. Özellikle de, Paul Durand-Ruel'in en ciddi rakibi, Georges Petit Uluslararası Sergi'sinde bazı İzlenimci resimleri gösteriyordu ve İzlenimciler 1882'den beri bir grup sergisi yapmamışlardı. Seurat'nın katıldığı yeni grup, ilerici siyasi görüşleri ve sanat konusunda reformist düşünceleri olan sanatçıları temsil ediyordu. Seurat profesyonel bir aileden geliyordu; babası başarılı bir mühendisti. Böylesi bir özgeçmişi olan birinin sanat eğitimi için Akademi'yi seçmesi doğaldı. İzlenimciliği keşfetmesiyle birlikte resim yapmanın başka bir yolu olduğunu fark etti. *Asnières'de Yıkananlar*, onun İzlenimciliği ve geleneği birleştiren ilk önemli girişimiydi.

Asnières, yıkanmak ve kayıkla gezmek için gözde bir yerdi. Kimse, Seurat'nın resminin arka planında görülen ve başkalarının da aşağı yukarı aynı noktadan resmettiği (Resim a.), fabrikaların bulunduğu Clichy'nin karşı kıyısında olmasına aldırmıyor gibiydi. Belki de resimde, bu fabrikalarda çalışan işçiler izinli oldukları pazartesi gününde tatillerinin tadını çıkartıyorlardır. (Bugün Fransa'da hâlâ bazı işyerleri, çalışılan cumartesiyi telafi etmek üzere pazartesi günleri kapalıdır.) Pazar günleri ise, Seurat'ın *La Grande Jatte*'ının (S. 331) da gösterdiği gibi, bölgede burjuva hükmü sürüyordu. Buradakiler daha az kibardı ve aileleriyle değildi.

Seurat'nın aklında kesinlikle daha önce yapılmış İzlenimci yıkanma sahneleri vardı. Örneğin merkezdeki yıkanan figürlerin kıyafetleri ve hasır şapkası, Édouard Manet'nin çığır açan *Kırda Öğle Yemeği*'ne (s. 23) atıfta bulunuyor. Seurat hacim ve belirgin dış çizgiye olan klasik ilgiyi sürdürürken, parlak yüzeyleri için İzlenimci renklere ve onun tekniğinin bir versiyonuna öykündü. Fırça çalışması, normalde İzlenimcilikle ilişkilendirilenden çok daha sistematiktir, yine de Pissarro'nun fırça çalışmalarındaki gelişmelerden çok da uzak değildir. Hem Pissarro hem de Cézanne sistemli, spontane olmayan boya uygulamaları ile ilgili deneyler yapıyorlardı. Ancak Cézanne nadiren yapıtlarını sergilediğinden, Seurat'nın kaynağı Pissarro olmalıydı. Bununla birlikte, bu sistemi puantilizme (noktacılık) doğru geliştiren ve iki yıl sonra da kullanan Seurat olmuştu. Ayrıca Seurat, İzlenimciler'in gölge ile yaptıkları gibi, renk etkileri ile deneyler yapıyordu. Burada da Seurat, sanki



[Resim a.] Claude Monet, *La Grande Jatte'da Bahar*, 1878. Nasjonalgalleriet, Oslo



[Resim b.] Pierre Puvis de Chavannes, *Keyifli Ülke*, 1882. Musée Bonnat, Bayonne

Asnières'de Yıkananlar, 1884

Tuval üstüne yağlıboya, 201 x 300 cm. National Gallery, Londra



Michel-Eugène Chevreul'ün renk yansımalarıyla ve Odgen Rood'un optikle ilgili kitaplarını okumuşçasına, bütünleyici renkleri ana renklerin arasına serpiştirerek bir sistematik geliştirdi.

Seurat'nın basitleştirilmiş formları sadece klasik sanatı değil, Pierre Puvis Chavannes'in geliştirdiği ve çok övülen modernist klasizmin yeni tarihli çalışmalarını hatırlatıyordu. Chavannes, o dönemde klasik geleneği yenileyecek usta olarak kabul ediliyordu. İzlenimcilikte çok görülen yıkanma, spor ve kayıkla gezinme temasını ele alan resmi *Keyifli Ülke* (Resim b.), zamansız bir çevrede ya da figürlerin yarı çıplaklığıyla, üzerlerindeki kıvrımlı kumaşlarla ve heykelsi duruşlarıyla değerlendirildiğinde belki de Antik Çağ'da geçiyor. Puvis'nin sadeleştirmeleri, Seurat'nın ürettiği soyutlaştırılmış figürleri ve daha sonraki dönemden Paul Gauguin ile Nabiler gibi sanatçıların primitifleştirilmiş formları yanında önemsiz olabilirdi. Bununla birlikte, Seurat için sürekliliğin ve donmuş anın görüntüsüne karşılık geliyorlardı ki bu da İzlenimciler'in odağındaki an için bir başka panzehirdi. Sonuç, modern işçinin hızla geçişini seyretmek yerine, anın tadını çıkartacabileceği bir çeşit cennetti.


Mary Cassatt



İç Mekân ve Natürmort

Paul Cézanne



|Resim a.| Willem Claesz. Heda, *Domuz Budu ve Kadeh ile Natürmort*, yak. 1631-4. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



|Resim b.| Édouard Manet, *Balıklı Natürmort*, 1864. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Birincil Zaman

Natürmort, en birincil sanat biçimi olararak addedilir. Çünkü natürmort, sanatçının nesneleri yerleştirmesiyle ya da hayal etmesiyle başlar ve bu düzenlemeler, sanatçının onları boyamasının öncesinde bile sanatsal kompozisyonlardır. Düzenleme ve betimlemenin bu ikili süreci, böylelikle bir yandan bir gerçekçilik yaklaşımını diğer yandan da sanatçının yaratıcı süreci ile doğa üstündeki denetimini örnekler. Buna ek olarak natürmort resmi genellikle şahsa özel bir etkinliktir: İçeride, yalnız şekilde, şövalesiyle nesnelerinin karşısında duran Cézanne, meslektaşlarının sıklıkla betimlemeye uğraştıkları modern hayatın değişimlerinden yalıtılmıştır. Konsantrasyonunu hiçbir rastlantısal olay bozmaz. Yalnız Cézanne'ın, kendisinden sıklıkla sakladığı modernitenin çocuğu olduğu unutulmamalıdır. Ne kadar cimrice tahsis edilse de, babasının geliri onu pazar taleplerinden yalıtır, bu da onun resim konuları hiyerarşisinin en alt kademesinde olanı yapmasına olanak sağlar. Bu şartlar Cézanne'a, resmin en mütevazı türünü modern olan için bir paradigmaya dönüştürme özgürlüğü sağlıyordu.

Siyah Saatli Natürmort'taki nesne koleksiyonu, sanat tarihinde emsalsizdir. Resim, Cézanne'ın figürlü resimlerde (s. 26) ifade ettiği hırsı ve endişeyi saf sanatsal uygulamaya aktarma ve yüceleştirme girişiminin somutlaştırılması gibi görünür. Yine de, doymak bilmez, kırmızı dudakları ve alaycı sırıtışıyla yaşayan bir fosile benzeyen olağanüstü denizkabuğu ile kompozisyon neredeyse hiç cansız görünmez. Kabuk, muhtemelen Cézanne'ın en eski arkadaşı ve bu resmin yapıldığı Émile Zola'ya ait olan (s.40), kolları olmayan modern bir saatle dengelenmiştir. Zaman durmuş gibidir ve eşi görülmemiş şekilde yan yana getirilmiş nesnelerle yaratılmış gizemli, tehditkâr ortam kaçınılmazdır. İzlenimciliğin anla ilgili takıntısı dikkate alındığında, bu resim bir çıkışma olarak görülür. Bu belirsiz etkiye katkıda bulunan, şömine rafının ucunda dengelenen, kompozisyonun yerleştirilişidir. Üstündeki ayna saati yansıttığından, gövdesi iki kat büyük görünür. Yalnızca saatin üstündeki vazonun yansıması yanılsama etkisini ele verir. Çay fincanı, cam vazo ve Zola'nın piposu için kullandığı küllük yüzüyor gibidir çünkü masa örtüsünün güçlü heykelsi etkisi onları arka plandan ayırır. Saatle kabuk arasındaki daha gündelik nesneler

Siyah Saatli Natürmort, 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 55,2 x 74,3 cm. Özel Koleksiyon



Hollanda natürmort geleneğini (Resim a.) akla getirir. Bu resimde yarı gizlenmiş gibi de olsa, limon Hollanda natürmort resminde sıklıkla görünür. Masa örtüsünün katlarının ve formlarının Édouard Manet'ye (Resim b.) bel bağlatmış olması söz konusu değildir. Düzenlenmeleri çok daha keyfidir ve Manet'nin zarafeti ile karşılaştırınca çok daha kabaca boyanmıştır. Yani Cézanne'ın *Achille Emperaire* resminin Manet'nin figürleri üzerine bir yorum olması gibi (s. 49) *Siyah Saatli Natürmort* da ikili arasındaki etkilenmeyle birlikte rekabeti de yansıtır. Kompozisyonu ortasından delen cüretkâr gölgenin siyah yarığı, Cézanne'ın çok sık tekrar edeceği, çok da incelikli olmayan görsel bir şiddet eylemidir (s. 316). Cézanne'ın natürmortlarını ilginç kılan ve oyunbazlıklarını zenginleştiren böylesi karar ve güç teşhirleri, kariyeri boyunca gruptaki arkadaşlarından daha fazla bu tür resim üretmesine neden olmuştu. Bugün bunlar, Cézanne'ın en değerli yaratıları arasındadır.

Berthe Morisot



|Resim a.| Edouard Manet, *Yas Tutan Berthe Morisot*, 1874. Özel Koleksiyon

Yas Sabrı

Morisot'nun babası 1874'te dünyaya gözlerini yumdu. O ve kız kardeşi Edma Pontillon yas süresi boyunca, gelenek olduğu üzere, siyah giyindiler. Édouard Manet, harap hâldeki Berthe'nin o dönemde ürkütücü bir portresini yaptı (Resim a.). *İç Mekân*'da Berthe'nin kız kardeşinin resmi daha geleneksel ancak duruma da duyarlı. Berthe'nin arkadaşı ve akıl hocası Manet'nin o çok sevdiği parlak siyahlarla (s. 58) serbestçe boyanmış Edma'nın canfes elbisesi, şık fakat çok da hayat dolu değil. Ön plana yerleştirilmiş bedeni, Edgar Degas'nın birçok resminde olduğu gibi (s. 172) kesilmiş. Morisot'nun bunu hafızasından mı, gerçekten mi yoksa moda yayınlarından mı resimlediğini saptamak imkânsız ancak aile içinde gerçekleşen bir ölüm göndermesi dışında söz konusu poz bu tür yayınlarda kullanılabilecek türden. Resimde, Edma ile birlikte ressamın dört yaşında olan ilk kızı Jeanne ve örülü kızıl saçlarıyla bir yabancı olduğu anlaşılan mürebbiye bulunuyor. Mürebbiye de durumdan ötürü iyi giyimli ancak yas kıyafetleri içinde değil. O ve sorumlu olduğu kişi pencerede yas içindekileri ziyarete gelecekleri bekliyorlar. Morisot hoş kız kardeşinin ifadesini üzgün ve dalgın olarak; daha önceden planlanmış acıyı paylaşma davetini sabırla beklerken betimliyor. Daire, muslin perdeden içeri sızan sabah ışığıyla parlıyor. Resmin zarafeti, ilk öğretmeni Jean-Baptiste Corot'nun tonal hassasiyetine layık. İç mekân, sanatçıya, modelinin statüsü ve zevki konusunda yorum yapmasına olanak sağlıyor. Sandalyeler sade fakat rahat yastıklarla döşenmiş, özellikle de resepsiyonlarda konuldukları yerden kolayca çıkartılabilecek gibi nispeten hafifler. Öte yandan Edma'nın arkasındaki çiçeklik oldukça sıradışı; bizatihi duvarın içine inşa edilmediyse konsollu bir masanın içine oyulmuş. Hemen altındaki yontulmuş vazoya ve çiçeklere dikkat edin. Bu kadınların dünyası, erkekler tarafından temsil edilen iç mekânlarla açıkça tezat oluşturuyor. Bunun iyi bir örneği, Claude Monet'nin, erkeğin bulunmadığı ancak terk ettiği masanın düzenlenişinin açıkça onun bakış açısını ifade ettiği *Kahvaltı* resmidir (Resim b.). Daha önceki sanat anlayışının evle ilgili iç mekân resimleri ile kıyaslayınca, İzlenimcilikte betimlenenler genellikle âna özgüdür. Monet sandalyesini geriye çekmiştir ve yeri bir erkek sembolü olan gazete ile belirlenmiştir. Arka planda hizmetçi açık dolabın önünde durmuş, servis yapmaya hazırdır. Siyah kıyafetli ve peçeli bir arkadaş da ayağa kalkmıştır. Yemeğin sonu gelmiş, bir tek oğul Jean yemeğini bitirmek için annesinin teşviğine



|Resim b.| Claude Monet, *Kahvaltı*, 1868. Städel Museum, Frankfurt

İç Mekân, 1874

Tuval üstüne yağlıboya, 60 x 73 cm. Özel Koleksiyon



ihtiyaç duyuyor. Morisot'nun *İç Mekân*'ı benzer biçimde özgüldür; fakat şartlar farklıdır. Daha önceki çalışmaları Salon tarafından kabul edildiğinden, Manet, Morisot'nun 1874'te İzlenimcilerle sergiye katılması konusunda cesaretini kırdı. Bununla birlikte Morisot, onun tavsiyelerini dinlememiş ve bir tanesi hariç tüm İzlenimci sergilerde resimlerini sergilemişti. Bir sonraki yıl yapılacak sergiyi beklemek yerine Hôtel Drouot'da çalışmaları için bir müzayede yaptılar. Morisot'nun *İç Mekân*'ı en yüksek fiyatı alarak, Monet'nin gelecekteki hamisi, büyük mağaza sahibi Ernest Hoschedé'ye (s. 54) satıldı.

Frédéric Bazille

Cariye ve Beraberindekiler

Yabancı yerlere düşkünlük ve kalıp yargıların birleşimi, bakışın nesnesi olandan ziyade kendi toplumundan ve sosyal konumunun içinden bakan kişiye özgü bir tutum olan egzotizmi ortaya çıkarır. Bazille genellikle Pierre-Auguste Renoir ile ilişkilendirilmez, Renoir'ın atölyesini onunla paylaştığı kısa bir süre hariç. Ancak, bu zaman boyunca geçici de olsa, Renoir'ın Doğu'ya (Orient) ve Oryantalizm denilen tutumlara olan ilgisini paylaştı. Gerçekten de, Lise Trehot, *Cezayirli Kadın* (s. 119) için Renoir'a poz verdiği sıralarda, çıplak bir atölye modelinin harem kadını olarak poz verdiği Bazille'in resminde, (çıplak modelin solundaki) nedime rolünü üstlenmiş olabilir. Bu resimde, Eugène Delacroix'nın *Cezayirli Kadınlar* (s. 119) ve Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın *Cariye ve Köle* (Resim a) resimlerindekini hatırlatan Afrikalı bir köle çıplak modele terliklerini giydirmektedir. Büyük boyutu, güçlü kontürleri ve kusursuz tamamlanışından da tahmin edileceği gibi, Bazille'in resmi Salon için planlanmıştır. Renoir'ın çok daha serbestçe çalışılmış resminin Salon'a kabul edildiğini düşünürsek, Bazille'in modelinin erotik hisler uyandıran çıplaklığı, jürinin ret kararına neden olmuş olmalı. Renoir'ın *Avcı Diana*'sı (Resim b.), Courbet'nin görgü kurallarına meydan okuyan küstahlığına yaklaşınca reddedilmişti. Görülen o ki, konu çıplaklık olunca, hem Renoir hem de Bazille için sorun idealleştirme eksikliğiydi. Bazille'in cariyesi bir portre resmine benziyordu, Renoir'ın Diana'sı utanmaz şekilde çıplak modelin gerçek bir birey olarak kimliğini ortaya koyuyordu ve Monet'nin *Kırda Öğle Yemeği* resmi ise modeli Victorine'i gösteriyordu (s. 23). Üstelik Bazille'in cariyesi jüriye, Manet'nin 1865 tarihli Bağımsızlar Salonu'na geçici olarak katılmasına izin verilen ve bir skandala neden olan *Olympia*'sını (s. 219) da hatırlatıyor olabilirdi. Renoir'ın *Avcı Diana*'sı belki de çok kötü bir şekilde düzenlenmişken, Bazille'in resmi anlam karmaşasına neden olur. Ortam gerçekten bir harem midir, yoksa sanatçının atölyesi mi? Lise, Renoir'ın Alfred Sisley ile birlikte resmettiği ikili portredeki (s. 47) gibi Paris'te moda olan çizgili bir kıyafet giymektedir. Dahası, ressamın model için hazırladığı ipek kaftan, Kuzey Afrika'dan ziyade Japon ya da Japon etkili bir desene sahiptir. Arkadaki duvarı kaplayan doğu işi halı bir sanatçı atölyesinin dekor parçası olabilir. Kışkırtıcı bir diğer öğe, eylemin anlamıyla ilgilidir. Resimdeki model, belli ki, efendisi için hazırlanıyor. Yıkandıktan sonra, havludan da anlaşılacağı gibi, köle onu kurulamış. Kölenin, modelin ayağından terlikleri çıkardığını düşünmek, terliğin eşi onu giyen ayağın yakınlarında olmadığından zor. Dolayısıyla o terlik henüz giyilmemiştir. Diğer bir deyişle, harem kadını efendisine ayağında sadece



|III.a| Jean-Auguste-Dominique Ingres, ***Cariye ve Köle***, 1839-40. Harvard Art Museums, Cambridge



|III.b| Pierre-Auguste Renoir, ***Avcı Diana***, 1867. National Gallery of Art, Washington

La Toilette, 1869-70

Tuval üstüne yağlıboya, 132 x 127 cm. Musée Fabre, Montpellier



terlikleriyle ve üzerinde kaftanıyla gidecektir. Genel zevk ve kabul edilebilir Salon tekniği ile göze giriyormuş gibi gözükürken Bazille, kurnaz bir biçimde onu sarsmıştı. Bu çalışmadan sonra yaşanan Fransız-Prusya Savaşı'ndaki talihsiz ölümü nedeniyle ressamın duruşu konusunda değişken mi, uzlaşmacı mı yoksa isyankâr mı olduğuna karar vermemize imkân sağlayacak çok az örnek kalmıştır.

Edgar Degas



|Resim a.| Rembrandt van Rijn, *Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*, 1662. Rijksmuseum, Amsterdam



|Resim b.| Edgar Degas, *İç Mekân: Tecavüz*, 1868 ya da 1869. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Ne Cüretle Görüşmemizi Bölüyorsun!

Muhtemelen bezgin bankacının kızı olan şık giyimli genç kadın, bir sandalyenin sırtının üzerinden babasına doğru eğiliyor. Bu resmî bir buluşma değil; öyle olsaydı kız oturuyor olurdu. Adamın sakınan ifadesine bakılacak olursa hoş karşılanan bir buluşma da değil. Genç kadın bir müşteri olsaydı böylesi duruş ya da ifadeler söz konusu olur muydu ya da adamın özel ofisinde, rafın üstünde, hemen kadının arkasında kalan pencere işlemler için kapalı olur muydu, bilinmez. Bu yüzden de başka biri içeri girip konuşmayı bölünce –Degas'nın akıllıca izleyiciye atfettiği bu uygunsuz hareketle– adam daha da siniyor ve kadın da rahatsızlığını çok az saklayabiliyor. Rembrandt gibi ustaların kullandığı bu tür "beklenmedik bir an" hissi verme yöntemi (Resim a.), Degas'nın simgelerinden biriydi. Bu, giderek derinleşen bakışın başka bir versiyonuydu.

Resmin sağ üst köşesinde hesap defterleri bulunuyor. Onların altındaki duvarda asılı olan ise muhtemelen bir takvim. Adamın masasının üzerindeki kâğıtlar ve mürekkep hokkası dışında en öne çıkan aksesuar, Britanyalı sanatçı J.F. Herring'in 1847'de yaptığı *Steeplechase Cracks* baskısı, ikilinin hemen arkasındaki duvarda asılı duruyor. Baskı, bankerin zenginliğini ve üst tabaka zevkini simgeliyor. Safkan at yarışları, Fransa'ya İngiltere'den gelmişti ve sadece zenginlerle seçkinlere açıktı.

Degas'nın resmi için poz verenler, Degas gibi fizyonomi ile ilgilenen (s. 52) Edmond Duranty ve İzlenimcilerin dostu olan, Barbizon Okulu manzara ressamının kızı Emma Daubigny olarak belirlenmiştir. Yani *Somurtmak* bir aile portresi değil, poz verilmiş olan bir janr resmidir aslında. Édouard Manet gibi Degas da gündelik ilişki sahnelerinde, spontane bir şekilde yakalanan gerçeklik yanılsaması için, arkadaşlarından yararlanıyordu. Gerçi, izleyicinin merakını uyandıran şey, tam da bu samimi özelliktir. Kadın para istemeye mi gelmiştir yoksa uygunsuz bir talibi görmeye mi? Elindeki bir fatura mıdır yoksa bir davetiye mi? Akademisyenler resmin edebi kaynağını bulmaya uğraştılarsa da henüz başarılı olamadılar. Degas'nın yaptığı başka bir resim de benzer bir açmaz sunuyor. *Tecavüz* (Resim b.), gölgeli ışıklandırması ve hızlı bir şekilde geriye çekilen uzam ile gerçekten de bir öykü barındırıyormuş gibi görünüyor. Anlatmaya çalıştığı hikâye nedir? Alışılagelmiş başlığının da akla getirdiği gibi, gerçekten de bir

Somurtmak, yak. 1870

Tuval üstüne yağlıboya, 32, 4 x 46, 4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



tecavüz müdür? Fahişelik midir? İçi kırmızı kumaş kaplı açık kutu, cinsel ilişkiyi mi simgelemektedir? Yoksa neden iç çamaşırları içerisindeki genç kız utanç içinde diğer yöne dönmüş olsun? Adamın paltosu yatak başlığının üstünde ve şapkası da yatağın üstünde duruyor. Tereddüt mü ediyor yoksa soyunmaya devam mı ediyor? Yerdeki mendil gözyaşlarından mı ıslanmış yoksa? Kapının önünde çıkışı engelleyen adam bir müşteri mi, sevgili mi yoksa bir baba mı? Bu sahnenin Émile Zola'nın cinayet romanı *Thérèse Raquin* ile benzerlikler taşıdığı öne sürülmüştür. Bu durumda, bu bir aldatma, cinayet ve pişmanlık psikodramasıdır. Bir muğlaklık ustası olan Degas, hiçbir zaman, olayın ne olabileceğini açık etmemiştir. Belki de tam bu sebepten ötürü *Tecavüz*, onun en değer verdiği resimlerindendir.

Berthe Morisot



|Resim a.| Claude Monet, ***Beşiğinde Jean Monet***, 1867. National Gallery of Art, Washington



|Resim b.| Mary Cassatt, ***Uyuklayan Bebeğini Yıkamak Üzere Olan Bir Anne***, 1880. Los Angeles County Museum of Art, California

Karmaşıklık Beşiği

Morisot'nun kız kardeşi Edma Pontillon, şefkatle ikinci çocuğu, altı aylık Blanche'a bakıyor. Morisot'nun, arka plandaki incelikli mavi grileri, pembeleri ve beyazları narin ele alışının İzlenimci çalışmalar içerisinde az sayıda emsali vardır. Bebek uyuyor; bu duruma da sadece en yumuşatılmış resimsel araçlar uygun düşüyor.

Claude Monet'nin çarpıcı ve canlı renkli fırça vuruşları ile yaptığı oğlunun beşiğinin resmi (Resim a.) ile karşılaştırınca, Morisot'nun dokunuşu muhtemelen kadını görünür. Resim, teknik açıdan kadından bekleneni yansıtırken Morisot'nun mensubu olduğu sosyal tabakanın zarafetiyle ve zevkiyle birlikte böylesi evlerde bebekler için kullanılan malzemelerin kalitesini de somutlaştırır. Erkek bebeklerin ve kız bebeklerin geleceklerinin farklı oluşu ile biraz çelişik duygularla olsa da gururlu bir babanın bakışıyla bir teyze ile kız kardeşin kibarlığı arasındaki nüanslar gibi başka türden gerekçeler de bu farklılıkları açıklamak açısından uygun olabilir. Genellikle ebeveynlik resimleri, neslin devamını sağlayacak bir vâris ve erkeğin cinsel gücünün bir kanıtı olarak da çocuğa eş değerde dikkat çeker. Bununla birlikte, Morisot'nun *Beşik*'inde çocuk adeta anonimdir. Anne eliyle araladığı sinekliği, bebeğini dışardan gelecek birinin bakışına siper eder. Beşiğin etrafını saran sineklik ve fondaki perde, birbirini aksettirircesine adeta öne doğru yığılarak, annenin formunu sınırlandırıp sıkıştırıyormuş gibi görünür. Edma evlenince sanat kariyerini bırakmıştı (s. 82). Berthe'in resim malzemelerinin ve şefkatinin, Edma'ya bir zamanlar bağımsız olduğu hayatının hüzünlü hatıralarını çağrıştırıp çağrıştırmadığı merak edilir.

Edma böyle düşünceler içinde değilse bile Berthe'in aklına gelmiş olmalı. Berthe, sanat kariyerinin peşinde her zamankinden daha fazla, hırslı bir şekilde koşuyordu ve ünlü ama adı çıkmış Édouard Manet ile derin bir sanatsal diyalog içindeydi. Ancak, Edma'nınki gibi bir durumu tartışmak zorunda olduğunu biliyordu. Yaşlandığına inanıyordu ve evlilik de kaçınılmazdı. Sonunda ise, kariyerini destekleyen Manet'nin erkek kardeşi Eugène ile evlenerek ne yardan ne de serden geçmek zorunda kaldı. Anneliğin bu narin imgesi ve sanatçının anne olmanın beraberinde getirdiklerine olan duyarlılığı; hiçbir zaman evlenmemiş olan ve çocuğu olmamasına rağmen çocuk yetiştirme görevine inanılmaz bir duygudaşlıkla yaklaşan Mary Cassatt'ın resimleri ile karşılaştırılabilir. *Uyuklayan Bebeğini Yıkamak Üzere Olan Bir Anne* (Resim b.) resmi, bir çocuğun sağlığı ve hijyeni için içten bir kendini adamanın yanı sıra henüz uyanan bir çocuğun kıpırdanıp gerinmesinin de tasvir edildiği bir durum çalışmasıdır. Morisot'nun imgesi anneliği daha duygusal ikilemleri içeren karmaşık hâl ve davranışlar olarak gösterir. Ancak her iki resimde de, oldukça masum bir çocuğun

Beşik, 1872

Tuval üstüne yağlıboya, 56 x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris



çekiciliği boyanın çekiciliği ile koşutluk oluşturur. Kompozisyonun titiz geometrisi ve resmin formları ile araçlarının cüreti, ancak başka kadınların anlayabileceği ve sadece büyük bir sanatçının tuvale aktarabileceği bir itme-çekme etkisi ortaya çıkartır.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, *Genç Adam Portresi* (Léon Edouard Koëlla-Leenhof), 1868. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

İnsan Natürmortu

Bir sıkılganlık –yoksa kararsızlık mı demeli?– imgesi olarak *Atölyede Öğle Yemeği*'nin az emsali vardır. Bir eleştirmen, yapıtın "az anlam" taşıdığını söylemişti. Hareket, geçici olarak durmuştur. Spor giyimli, Manet'nin oğlu olduğu farz edilen ve Manet'nin çizimlerinde de resmedilen (Resim a.) Léon, bacaklarını germektedir. Başında şapkası, yürüyüş yapmak üzere ortamdan ayrılacak mıdır, yoksa Degas'nın babasının bankasındaki işinin başına mı dönecektir? Boulogne-sur-Mer'deki yazlıkta komşuları olan Auguste Rousselin purosunu bitirmektedir. Ne düşünüyor olabilir? Kasvetli ve derin düşüncelere daldıracak bir ortam vardır. Bir hizmetçi, bundan sonra ne olacağını merak eder hâlde dışarı bakmaktadır.

Hizmetçinin elindeki kahve sürahisinin üzerindeki soyadlarının ilk harfi M, oranın Manet'ye ait olduğunu işaret eder. Tuvalin X ışınları ile yapılan incelemesi, Manet'nin, atölyesinin yerini belli edebilecek olan pencerelerin üstünü kapattığını gösterir. Sol tarafta siyah bir kedinin eşlik ettiği miğfer, kılıç ve düello silahından oluşan bir natürmort vardır. Resmin diğer cansız öğeleri hemen anlaşılabilir: Öğünden artakalanların Hollanda resminden ilhamla yapılmış düzenlemesi ve duvardaki Japon resmi parçası, Manet'nin uyguladığı sanat tarihsel göndermelere uyar. Hizmetçi, yakın zamanda, eleştirmen/sanat tarihçisi Théophile Thoré-Bürger'in yeniden keşfettiği gibi, Vermeer'in çalışmalarını anımsatır. *Olympia*'da modele eşlik eden –Charles Baudelaire, Manet'nin arkadaşı Champfleury ve bizzat Manet (s.219) için çok önemli olan– kedi için Manet, Hiroshige'nin ağaçbaskılarından ilham almıştır.

Manet'nin figürlü pek çok resmine, *Émile Zola*'daki gibi (s. 41), dikkate değer natürmortlar eşlik eder. Ancak burada, belirgin yorumlardan ziyade figürler birer atölye aksesuarı olmaktan başka herhangi bir ima taşımadan, kendilerini temsil ediyormuş gibi görünürler. Bununla birlikte bazı yorumlar ise kedi gibi onların da Manet'nin yakın zamanda cenazesine katıldığı Baudelaire'i ima ettiğini ileri sürer. Ya da belki de, Gustave Courbet'nin *Sanatçının Atölyesi*'ndeki gibi (Resim b.), Realistlerin gözden çıkardığı tarihi ve romantik yazınsal temaları işaret ediyorlardır. Aynı doğrultuda resim, görsel olanın öyküsel olandan daha önemli olduğu, yeni bir çeşit figürlü resmi öneriyor olabilir.



|Resim b.| Gustave Courbet, *Sanatçının Atölyesi*, 1854-5. Musée d'Orsay, Paris

Manet'nin erken dönem çalışmaları, özellikle de *Kırda Öğle Yemeği* (s. 23), –*Atölyede Öğle Yemeği* onun iç mekândaki devamı gibi görünebilir– onu alt etmek için sanat tarihsel göndermeler aracılığıyla öyküleyici resmi kullanır. *Atölyede Öğle Yemeği* bu zaferi kanıksar.

Öğle Yemeği, 1869 Salon Sergisi'nde Manet'nin daha iyi bilinen *Balkon* resmiyle (s. 223) birlikte gösterildi. İkinci resim atölyede boyanmasına rağmen, ikisi birden

Atölyede Öğle Yemeği, 1868

Tuval üstüne yağlıboya, 118 x 154 cm. Neue Pinakothek, Münih



Manet'nin dış mekân temalara doğru yönelimini sembolize eder. Her ikisinin de, saksıdaki bitki dışında, paylaştığı ortak nokta eleştirmenlerin onları natürmortlarla karşılaştırarak açıkladıkları durgun bir esrarengizliktir. Zola, Manet'nin figürlü resimleri öyküleyicilik ya da felsefi düşünce olmaksızın, natürmort tarzında ele aldığını yazmıştı. 1869'da bu görüş, Manet'nin çalışmaları hakkındaki düşüncelere hâkimdi. *Balkon*'a atıfta bulunan bir eleştirmen şunu yazmıştı:

> *Bir görüşü olmayan bu resimde, bir tipin ya da bir duygunun veya fikrin ifadesinin vurgulanmış olduğunu (ummak boşuna olacaktır.) Şunu kabul edelim ki, bu resim renk birleşimleri ile ilgilidir ve ona bir Pers çömleğinin üstündeki çılgın arabesklere, bir buketin uyumuna ya da duvar kâğıdının dekoratif baskılarına bakar gibi bakalım (...) Resmi, bir natürmorttan daha ilginç değil.*

Bu söylem, *Öğle Yemeği*'ne de uygulanabilir.

Gustave Caillebotte

Dupduru

Caillebotte'un sahnesi bir "kristal cam" natürmortu mu yoksa aile yemeği resmi mi? Uşağın hizmet ettiği anne, yemek masasının başında oturuyor. Kardeş René, yemeğini kesmeye yoğunlaşmış. Ressamın tabağı ise boş; yemeğe henüz başlıyorlar. Şarap, ressamın önündeki büyük kadehin içinde belirli bir düzeye kadar doldurulmuş. Masadaki diğerleri, belli ki şarabın vereceği zevkten vazgeçmişler. Belki de Madam Caillebotte'un yakınındaki şişede meyve suyu (ya da müshil gibi bir şey) var. Portakallara ve limonlara dokunulmamış. Her şey hâlâ tam olması gerektiği yerde, bir ressamın masasındaki özenli bir natürmort gibi düzenlenmiş hâlde duruyor. Boğucu burjuva konforunun teşhirinin ta kendisi olan resim, aynı zamanda bir sanat teşhiridir. Kristaller, şüphesiz, Baccarat'ın klasik Harcourt tasarımlarıdır, daha ucuz taklitlerinin Caillebotte'un dünyasında yeri yoktur. Şık gümüş altlıklarının üstündeki sürahiler, çorba kâseleri, meyve tabakları ve bıçaklıklar sofra düzenine katkıda bulunur. Ön plandaki fildişi bıçak sapı da figürlerin mensup oldukları sosyal tabakanın bir başka belirtisidir. Parlak, çok büyük değerli bir ağaç kütlesinden yapılmış olan masanın, yuvarlak mı oval mi olduğu optik çarpıtma ile gizlenmiş. Sol taraftaki boş yere, eğer hayatta olsaydı küçük kardeş Martial ya da baba Caillebotte oturmuş olabilirdi. René'nin ifadesi dışında tek keyif kaçıran şey, doğrudan cilalı masanın üzerine konmuş, yarısı kemirilmiş ekmek parçasıdır.

Yemek zamanı teması, İzlenimcilik'te ve sanat tarihinde yaygındır. Günlük bir ritüeli kaydederken, figürlerle nesneleri bir araya getirir. Caillebotte için, bu tema, şeffaf müslin perdelerden sızan yumuşak günışığıyla –*Parke Kazıyanlar*'da (s. 31) kullandığı etkilerin bir varyasyonu gibi– denemeler yapmasını sağlıyordu. Diğer sanatçılar için, çoğu Hollanda ya da Fransız janr resminde olduğu gibi, ana odak noktası insan ilişkileri olabilirdi. François Boucher'in *Öğle Yemeği*'nde (1739. Louvre Müzesi, Paris),



|Resim a.| Paul Signac, *Yemek Odası*, Opus 152, 1886-7. Kröller-Müller Museum, Otterlo

Öğle Yemeği, 1876

Tuval üstüne yağlıboya, 52 x 75 cm. Özel Koleksiyon



çocuklar dâhil, tüm aile mevcuttur. Caillebotte'un resminde tersi doğrudur, eksiklik hissi sadece sofra takımıyla doldurulur. Buna daha yakın bir karşılaştırma, noktacı tekniği ve Caillebotte'unkinde olduğu gibi, hem zamanın hem de hareketin, tavırların parodisiyle dondurulduğu hesaplanmış kompozisyonuyla, Yeni İzlenimci Paul Signac'ın burjuva sıkıcılığı imgesi (Resim a.) ile yapılabilir. Caillebotte'un resmi diğer ikisine nazaran daha az belirgindir. Bu, modernitenin yabancılaştıran materyalizminin ifadesi olabilir; ancak ressamın bunu tasarlayıp tasarlamadığı kanıtlanamaz. Ressam, bu uygarlığın bir ürünüydü ve kendisini bu imgeyi sahnelemeye adaması, temas ettiği noktayı açıklamaya yetebilir. Çok da iç açıcı olmayan aile imgesi onun suçu olmayabilir; ancak muhtemelen hissettiği, gördüğü, yorumladığı şey, kendi deneyiminin bir parçasıydı. Caillebotte'un kendine has biçeminin mi yoksa tam tersine, görsel nesnelliğinin mi bu özgünlüğü elde ettiği her zaman tartışılacaktır. Belki de cevabı Charles Baudelaire, gerçeği söyleyebilmek için sanatçıların yalan söylemesi gerektiğini söylediğinde vermişti. Eğer Caillebotte'un resmi bir yalansa, sahteliği mutlak optik gerçekliğin görüntüsü altında ustalıkla gizlenmiştir. Eğer bu özgünlükse, o zaman sanatta gerçek ve yalan gerçekten de bir noktada birleşiyor demektir.

Mary Cassatt



[Resim a.] Phillip Garrett, Cassatt Ailesi'nin Çay Seti, yak 1813. Museum of Fine Arts, Boston

Umut Işığı

İzleyici, sehpanın kenarında, iki genç kadına yakın oturuyor. Biri fincanındakini bitirmiş ve fincanı tepsiye yerleştirmiş. Şapkasından ve eldivenlerinden ziyaretçi olduğu anlaşılan diğeriyse sanki trene yetişmek üzere gitmek zorundaymışçasına kendi fincanındakini hızla yutuyor. Fakat serçe parmağı dümdüz ve olması gerektiği gibi havaya doğru kalkmış. Sahne Cassatt'ın Paris'teki sade, düzenli ancak modaya uygun çizgili parlak duvar kâğıdıyla kaplanmış misafir odası. Üzerinde ağır altın yaldızlı çerçevesiyle bir aynanın bulunduğu yontulmuş bir şömine var. Ayna, resmin bakış açısından hemen önündeki çıkıntıda duran Çin vazosunu önemli ölçüde yansıtamıyor. Sol tarafta, iki kadının paylaştığı, odanın başlıca dekoratif öğesi çiçek kaplamalı bir kanepe bulunuyor. Resmin ana ağırlık merkezi kesinlikle gümüş çay setidir (Resim a.). Setin üç parçasının, ressamın adını da taşıdığı büyükannesi Mary Stevenson'ın adının baş harfleriyle işaretli olduğu biliniyor. Bu yüzden de, bu kişisel aile yadigârının onun için önemli bir anlamı vardı. Çay seti, Cassatt'ların mali ilişkilerinin olduğu, çeşitli değerli metal madenciliğiyle uğraşan şirketlere ev sahipliği yapan Philadelphia'da yapılmıştı. Cassatt, şimdi Pittsburgh'a bağlı bulunan bir yerde doğmasına rağmen, Cassatt ailesinin kentle bağları kuvvetliydi. Cassatt, en önemli öğeyi, çaydanlıkla şekerliğin üstündeki beyaz ışık parıltılarıyla ve bunların gümüş ayaklar üzerindeki yansımalarıyla vurgulamıştı. Fincanın, tabağının ve oval tepsinin kesin bir şekilde çizilmiş dış hatları, nesneler üzerinde keskin bir odaklanma hissi yaratıyor. Arka planın büyük kısmı ile yüzleri hariç iki figür, daha serbest bir şekilde resmedilmiş. Daha az tamamlanmış bir arka plan, sanatta sık kullanılan ve figürleri öne çıkaran bir tekniktir ancak burada fotoğrafın daha alçak alan derinliği olarak yorumlanabilir. O anlamda, natüralizmin bir etkisi olabilir. Sol taraftaki somurtkan kız şüphesiz Geneviève Mallarmé, yanında oturan da Philadelphia'dan ziyarete gelen Mary

Beş Çayı, yak. 1880

Tuval üstüne yağlıboya, 164,8 x 92,1 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Ellison'dur. Ellison, Cassatt ile Louisine Havemeyer aracılığıyla tanışmıştı. Havermeyer, Cassatt'ın tavsiyesiyle izlenimci resimlerden oluşan bir koleksiyon edinmişti. Bu resimler günümüzde New York'taki Metropolitan Museum'dakilerin çekirdeğini oluşturur. Mallarmé ile Ellison, aynı zamanda Cassatt için bir opera locasında da poz verdiler (s. 122). İki resme de tarih atılmamıştı fakat Cassatt, *Beş Çayı*'nı Edgar Degas'nın koleksiyoncu arkadaşı Henri Rouart'ya 1881'de sattı.

Degas ve Édouard Manet gibi Cassatt da arkadaşlarına tek başına portreler için değil tür sahneleri için poz verdiriyordu. Onlar gibi, Cassatt da çoğu zaman, ortamda neler olduğunu izleyicinin hayal gücüne bırakıyordu. Bir eleştirmen tuvali "mükemmel" olarak değerlendirirken, bir diğerinin merkezdeki öğeyle ilgili sert sözleri vardı. Cassatt'ı, "kötü bir şekilde çizilmiş ve şekil verilmiş kişisel eşyalar (...) sefil şekerlik bir rüya gibi havada yüzüyor gibi," diyerek ucuzlatılmış Realizm ile suçluyordu.

Camille Pissarro



|Resim a.| Édouard Manet, *Menekşeler ve Yelpaze ile Natürmort*, 1872.



|Resim b.| Paul Cézanne, *Yeşil Elmalı Natürmort*, yak. 1873-7. Musée d'Orsay, Paris

Sade Güzellik

İzlenimcilik'teki en kusursuz natürmortlardan biri olarak, Pissarro'nun kompozisyonu, göze çarpan sadeliği ile sersemletir. Geometri çok açıktır; yarı dairesel sapı ile yuvarlak bir sepet, masa örtüsünün katlarıyla oluşmuş, kusursuz ancak doğal görünen bir dikdörtgenin içinde durur. Arkasındaki, üstünde goncagüllerin olduğu çizgili duvar kâğıdı, resme bir kesinlik ve tutarlılık sağlar. Ancak daha yakından bakınca, gerçekliğe ve yaşam algısına katkıda bulunan bu simetriler arasında ince ayırımlar olduğu görülecektir. Bir kere, ne duvar kâğıdı ne de keten kumaşın katları kusursuz ortalanmıştır. Sepet öne ve sağa doğru eğik duruyor gibidir. Sepetin çizgileri, resimdeki dikey çizgileri tekrar eder ancak sepetin üstündeki çizgiler eşit olmayan aralıklarla ayrılmış gibi görünür. Resmin parlayan aydınlığı da nispeten sınırlı bir palet ile elde edilmiştir.

Küçük, hafif grimsi beyaz zemin üzerindeki beyaz ve gri değişkenli az çok düzenli kareler, ekose dokunmuş daha sıradan bir çeşit keteni akla getirir. Masa kenarının altında kalan merkez bölümdeki gri çizgi ise aksi halde daha az ilginç olabilecek bir tekdüzeliği kırarak rahatlatacak bir şey olarak açıklanabilir. Ayrıca meyve sepetini çerçeveleyecek bir çerçeve olarak da işe yarar. Sepetin içindeki armutlar olgunluklarını belirtecek şekilde muhtelif renklerdedir. Çevrelerindeki renklerin olduğu palet ile kıyaslanabilirler. Dik durarak ya da farklı yönlere bakarak canlandırıcı bir kontrpuan sahnelerler. Sepetin tümü biraz merkezden sapmış gibiyse de sağda dışarı sarkan armudun sapı onu geri çekiyor gibidir. Bu ilişkilerin incelikli şiiri, resim içinde bir anlam oluşturur. Yine de, natürmorte karşı duyulan ilginin artmasının ve Pissarro'nun sergilediği türden ustalıkların ardında tarihi koşullar saklıdır. Bir kere, Pissarro, Jean-Baptiste-Camille Corot'dan eğitim almıştı. Corot, çok nadiren natürmort yapmış olsa da İzlenimcilik'te kendini en yakından takip eden iki kişi olan Pissarro ve Berthe Morisot'ya renk tonu birliğine duyduğu inancı devretmişti. Daha açık ifade etmek gerekirse, natürmort 1860'larda gündeme gelen bir yeniden canlanmanın tadını çıkartıyordu (s. 186). Bunu, birçok sanatçının ziyaret ettiği La Caze koleksiyonunda var olan pek çok Jean-Siméon Chardin resmine ve Édouard Manet'nin aşina olduğu, kendisinin de 1862'de sergiye katıldığı bağımsız Galerie Martinet'deki bir

Natürmort: Yuvarlak Sepetteki Armutlar, 1872

Tuval üstüne yağlıboya, 46,2 x 55,8 cm. Özel Koleksiyon



sergiye borçluydu. Ünlü eleştirmen ve romancı Goncourt kardeşler, Chardin'in "büyüsü" diye adlandırdıkları şeyden o kadar büyülenmişlerdi ki *On Sekizinci Yüzyıl Sanatı* (1875) adıyla yayımladıkları denemelerinde en coşkulu metinlerini kaleme almışlardı. Manet'nin natürmortlarının çoğu Hollanda resim geleneğini ve Chardin'in hafife alınmış zarafetini anımsatıyordu. En sıradan nesneleri resmettiğinde bile, her şey sembollerle yüklü oluyordu (Resim a.). Buna karşın, Pissarro'nun sadece meyvelerden oluşan kompozisyonu, formların ve renklerin sessiz şiirine odaklanıyordu. Böyle olunca da, Manet, modern resim uygulamaları için natürmortun bir paradigma olarak yeniden gündeme gelmesinin parçası oluyordu. Onun örneği, İzlenimcilerin en üretken natürmort ressamı Paul Cézanne'ın, *Siyah Saatli Natürmort* (s. 193) gibi ağır kompozisyonlardan vazgeçip, elma (Resim b.) gibi daha basit nesnelerin ortaya çıkarttığı formal sorunlara yoğunlaşmasına neden olmuştur. Sadece böyle yaparak, doğayı sanata çevirme süreci gerçekten çalışılabilirdi.

Édouard Manet



|Resim a.| Édouard Manet, *Şakayıklarla Bahçe Makası*, 1864. Musée d'Orsay, Paris

Buketlerin Sessiz Şiiri

Sanat kuramında resmi, sessiz bir şiir olarak görmek gelenekti. Bu kavram Latincede, sade bir şekilde, "şiir nasılsa, sanat da öyledir" anlamındaki *ut pictura poesis* sözleriyle ifade edilir. Resim, şiir ve müzik arasında yapılan karşılaştırmalar Manet'nin dönemi boyunca devam etti. Özellikle de yüzyılın sonlarında, *synaesthesia* (duyum ikiliği, sinestezi) kavramına yol açan, renkler ve sesler arasında kurulan analojiler yaygındı. Charles Baudelaire *Eşduyumlar* adlı şiirinde böylesi kavramlara ruhsal imalar yükleyerek doğayı, sütunlarını (başka bir deyişle, doğal formları) yalnızca ruhun algılayabileceği, sözleri olmayan sessiz bir dil konuşan bir tapınağa benzetir.

Babası gibi frengi olup öleceği kesinleşen Manet, kariyerinin son dönemlerine kadar, nadiren çiçek resmetti. Tek istisna, 1864'te bir grup şakayığı, birinde onları vazoda, diğerinde ise onları taze kesilmiş ve bahçe makasının hemen yanında (Resim a.) resmettiği dönemdir. Bu iki resim –ikincisi İzlenimci sanat örneklerindeki gibi parlak renkli doğal formlardan oluşan hoş bir düzenlemedir– birlikte değerlendirildiğinde, sanat ve buket yapmak arasındaki benzerliği akla getirir. Çiçek resimlerinin o zamanlar çok sık düşünüldüğü gibi sadece kadınlar için olmadığını, hatta her ressam için bunun yararlı bir alıştırma olduğunu düşünen Pierre-Auguste Renoir gibi ressamlar da vardı. Henri Fantin-Latour, yaptığı çiçek resimlerine atıfta bulunarak şöyle demişti "(...) eğer biri (çiçekleri) doğrulukla resmedebiliyorsa, (...) o kâinatı resmedebilir." Buna rağmen, Edgar Degas'nın *Krizantemlerle Bir Kadın* (s. 64) ya da Renoir'ın olağanüstü *Kış Bahçesinde Çiçekler*'i gibi (Resim b.) İzlenimci tarzda yapılmış pek çok çiçek natürmortu verimli ve doludur. Kıyaslandığında, Manet'ninkiler, görünüş itibarıyla en az Mallarmé'nin şiirlerinin bir dizesi kadar sade ancak bir o kadar da inceliklidir.

Bazen çiçek resimleri, tıpkı Renoir'ınkiler gibi, sadece sergilemek için yapılırdı. Bazen özel bir evi dekore etmek üzere çiçek remi sipariş ediliyordu. Manet'nin pek çoğu büyük boyutlu olan natürmortları satılmak üzere yapılmışlarsa da –tarafsız konuları yüzünden ressamın tartışmalı figürlerinden daha az hakaret içerdiği kabul edildiğinden– çiçekli resimleri çoğunlukla küçük boyutluydu. Manet bunları çoğu kez hediye ediyordu. Yatağa düştüğünde bu resimleri, bahçesinden getirilen ya da arkadaşlarının getirdiği çiçeklerden yola çıkarak yapıyordu. Böylesi küçük resimler, onun sevgisinin ve minnettarlığının bir simgesiydi; kendisi gibi boynu bükülüp solmaya mahkûm olan kesik çiçekleri muhafaza edecek imgelerdi. Sanatta çok az çiçek resmi, Manet'nin geç dönem çiçek resimleri kadar büyük bir duyarlılıkla, ustalıkla ve zarafetle yapılmıştır. Bunları arkadaşlarına takdim ederken sadece onların arkadaşlıklarına ve getirdikleri hediyelere karşılık vermekle kalmıyor, sanki onlara kendinden bir şey de bırakıyordu. Bunlar, büyük demetler ya da süslü kâselerdeki alışılagelmiş buketler gibi değildi. Kristal vazo, taze boyanın rengi kadar saftı; çiçekler, onları bir çocuk toplamışçasına yapmacıksızdı. Bununla birlikte, Manet'nin içinde bulunduğu şartlardan ötürü çiçek resimlerinin aksettirdikleri his daha derin olamazdı. En sade resimler böylesine güçlü ve etkili bir ses kazanınca, sözler daha da fazlasını yapamazlar; ölmekte olan birini ziyaret ettiğinizde söyleyecek söz bulamazsınız, söylenecekler yersizdir. Varlığınızın ve ziyaretinizin ardında yatan neden önemlidir. Bu, Manet'nin geç dönem buketlerinin sessiz şiiridir.

Kristal Vazodaki Karanfiller ve Yaban Asması, yak. 1882

Tuval üstüne yağlıboya, 56 x 35,5 cm. Musée d'Orsay, Paris



[Resim b.] Pierre-Auguste Renoir, *Kış Bahçesindeki Çiçekler*, 1864. Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Vincent van Gogh



|Resim a.| Vincent van Gogh, *Ayçiçekleri*, 1888. National Gallery, Londra

Doğanın Gözü

Ayçiçeği Güney Fransa'da, her zaman güneşe dönen kocaman yüzü ile her yerde bulunur. "Güneşe dön" anlamındaki Fransızca ismiyle *tournesol*, İngilizce'dekinden daha belirgindir. İster bir tarlada görülsünler ister bir vazonun içinde, ayçiçekleri bir güzellik kaynağıdır; çekirdekleri sıkıldığında çıkan sağlıklı yağ ile cömertlik kaynağıdır. Van Gogh için bu çiçek kişisel ve simgesel bir anlam taşır. Sanatçı gibi o da ışığa bel bağlar; ışık ile renkten üretilen sanat yapıtı ruhu besler.

Van Gogh'un ayçiçeklerini betimlediği ilk resmi, biri izleyiciye dönük diğeri ise ters yöndeki iki kurumuş örneği gösteriyor. Yakından bakınca, biri, izleyiciye dönük çiçeğin merkezinden ötesindeki uzama bakıyor gibidir. Ayçiçeğinin bir gözü andırıyor oluşu, Van Gogh'un canlı örneklerini Arles'dayken gözlemleyip yaptığı resimleriyle (Resim a.) karşılaştırınca daha olası görünüyor.

Van Gogh'un maneviyatı ve esirgemezliği, vaiz olan babasına özenerek aldığı dini eğitim sırasında ve Hollanda'daki yoksullarla çalışırken şekillenmiştir. Bu inanışlar onu, sanatın öğretici ve sosyal uyuma yardımcı olabileceği yönündeki ütopyacı düşünceye yönlendirmişti. Dürüst emeğin ve doğal çevrenin görkeminin hikâyesini anlatabilecek sıradan insanları, gündelik eşyaları temsil etmeye adamıştı kendini. Doğrudan gözlemleyerek ve sanatçının sahip olduğu işçilik becerisine dikkati çeken fiziksel dokunuşlarla resmini yaparken aynı ilkeleri kendisi de somutlaştırmaya çalışıyordu.

Van Gogh, Paris'e 1886'da, Georges Seurat ve Paul Signac öncülüğündeki yeni nesil ressamların izlenimciliği sorgulanmaya başlandığı bir dönemde geldi. Hem şehrin baskısından hem de etrafında dönen sanatsal çekişmelerden gerildiği için biraz temiz hava almak ve kafasını boşaltmak amacıyla oradan ayrılıp güneye indi. Öncü bir sanat tüccarıyla çalışan kardeşi Theo'nun yardımıyla, Provence'deki Arles'da Sarı Ev denilen evi tuttu. Theo, Paul Gauguin'in onunla orada tanışmasını ayarlamıştı (Resim b.). Bunun arkasındaki fikir, iki sanatçının bir çeşit sanat dergâhı kurmasıydı. Bununla birlikte, şimdi Pont-Aven Okulu olarak adlandırılan Brittany'deki bir grup sanatçıya önderlik etmekten zevk alan Gauguin, gelmek için acele etmemesi Van Gogh'un hayal kırıklıklarını artırdı. Van Gogh için resim yapmak, Gauguin'in uzun zamandır beklenen gelişinin altüst ettiği, iyileştirici bir özelliğe sahipti. İlkeler üzerinde tartıştılar ve



|Resim b.| Paul Gauguin, *Ayçiçeklerini Resmetmek*, 1888. Van Gogh Museum, Amsterdam

Ayçiçekleri, 1887

Tuval üstüne yağlıboya, 43,2 x 61 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



sonunda Van Gogh yakınlardaki Sain Rémy'de bulunan bir hastaneye sığındı. İlk bakışta, Van Gogh'un ayçiçeklerinin bu şartlarla alakası yokmuş gibi görünüyor. Ancak daha dikkatli bakıldığında, vazodaki her çiçeğin insana has kişilikleri varmış gibi görünüyor. Biri boynunu, daha iyi görebilmek üzere uzatıyor. Yoksa o bir çeşit fener mi ya da takımının kaptanı? Bükülmeleri ve tuhaf durumları, güneş ışığının parlayan ve caniandıran sarısıyla çevrelenmiş diğerlerini canlandırıyor. Van Gogh'un, Fransızlar'ın *nature morte* –kelime anlamıyla ölü doğa– dedikleri şey vasıtasıyla neşeli hayatın canlılığını somutlaştırma yeteneğinde hem ironi hem de huşu vardır.

Paul Cézanne



|Resim a.| Paul Cézanne, *Nane Likörü Şişesi*, 1893-5. National Gallery of Art, Washington



|Resim b.| Paul Cezanne, *Elmalı ve Çuhaçiçeği Saksılı Natürmort*, yak. 1890. Metropolitan Museum of Art, New York

Sanatın Hırsı

Sahne sadece bir natürmort değildir. Cézanne'ın atölyesinde farklı açılarla (gerçek ya da hayali?) duvara dayanan bir grup resim gibi öğelerin eşlik ettiği bir kurgudur. Kompozisyona hâkim olan Eros, Cézanne gibi Provence'lı olan Pierre Puget tarafından on yedinci yüzyılda yapılmış bir heykelin alçıdan kopyasıdır. Gövdesi, hemen arkasında duran tuvalin bünyesindedir ve bu da heykeli resimle karıştırır. Daha geride Puget'nin yaptığı, Michelangelo benzeri *Derisi Yüzülen Adam* (*Ecorché*) yağlıboya eskizi vardır. Sol tarafta, dönemin çeşitli kompozisyonlarında görünen mavi örtülü (Resim a.) bir natürmort bulunur. Sanki resmin içinden sızıp, kenarının boyanması bitmemiş haliyle gerçekliğini kaybeden masanın üstündekilerle birleşiyormuş gibidir.

Nesneler rastgele, sanki kullanılmıyorlarmış gibi yerleştirilmiş hissi verir. Eros, bir elmanın üzerine basıyor gibidir. Üç tanesi meyve kâsesinde olmasına rağmen, diğerleri ve iki soğan masanın üstündedir. Bir tanesi arkadaki natürmorttan çıkar, sapı masanın ayağına uyar. Eğer matematiksel bir perspektif olsaydı, arka plandaki elma bir futbol topu büyüklüğünde olurdu. Eros'un boyutu da oransızdır: eğer bu sadece bir natürmort olsaydı, kompozisyon biçimsiz olurdu ancak bu aynı zamanda sanatçının atölyesinin de bir resmidir. Buradaki son bilmece ise zeminin gökyüzü mü, atölye pencerelerinden bir yansıma mı yoksa başka bir masanın üstü mü olduğudur.

Sanatçı atölyesini konu eden resimlerin uzun bir geçmişi vardır. Bazen resimde sanatçı da bulunur. Çalışmaları sıklıkla resimlenir ve sahne de yaratıcı süreçle ilgili yorumda bulunur. İzlenimcilik'te bazı atölye sahneleri, belirli türde bir sanata ortak adanmışlığı olan bir grup ressamı (s. 38 ve 44) biraraya getirir. Buna karşın, Cézanne'ın gerek kavrayışı gerekse iki ve üç boyutluluğa, gerçekliğe ve yanılsamaya, doğaya ve sanata karşı benimsediği oyuncu tavrı özgündür.

Édouard Manet de dâhil İzlenimci sanatçıların yaptığı birçok natürmort nispeten dolambaçsızdır. Cézanne'ınkiler, düz tuvali uzama açılan bir pencereye çeviren klasik gelenek bilinciyle, çoğunlukla karmaşıktır. Derinlik ile yüzey, nesnelerin rengi ile boya maddesi arasında sürekli bir diyalog vardır. Tuvale doğrudan gözlemlediklerini aktaran İzlenimci ruhu (*ethos*) izler; ancak zihnin, bedenin bildiği dünyaya ham algılar tertipleyişini de kavrar. Gerçekten de,

Alçıdan Eros'lu Natürmort, yak. 1894

Ahşaba tutturulmuş kâğıt üstüne yağlıboya, 71 x 57 cm. Courtauld Gallery, Londra



|Resim c.| Paul Cézanne, *Kafataası Piramidi*, yak. 1898-1900. Özel Koleksiyon



Cézanne'ın bazı natürmortları manzaralara benzer; kumaşların şişkinlikleri ve kıvrımları arasına serpiştirilmiş elmalar, portakallar, araziye yerleştirilen kayalar ve evler gibidir (Resim b.). Cézanne her zaman ölümü düşünüyordu. 1870'lerde hazırladığı vasiyetinde, Armand Guillaumin ve Camille Pissarro'yu vasi tayin etmişti. Kariyerinin erken döneminde kafatasları resmetmişti; *Eros*'la yaklaşık aynı dönemde yaşam, ölüm ve miras arasında bir tür üçlü oyun kurgulayarak (Resim c.) üç kafatasının olduğu bir natürmort yaptı. Eros imgesi, kuşkusuz, vefasız olduğunu bildiği ve sanatını yücelten aşka gönderme yapıyordu. 1890'larda yaşlı ve inatçı bir adam olan Cézanne, *Alçıdan Eros'lu Natürmort*'ta sanata, mesleğine, mirasına duyduğu sevgi hakkında (yoldaşı sanatçılar hariç kimsenin bilmediği şekilde) derinlemesine düşünüyordu.







İzlenimcilik Nasıl Okunur, sanatı sonsuza dek değiştiren ve Monet, Renoir, Degas, Seurat, Cassatt gibi birçok ressamın tanınmasına neden olan on dokuzuncu yüzyıl akımına ilişkin yeni, özgün bir inceleme.

James Rubin, bu kitabı sanatçılar üzerinden ya da kronolojik olarak değil; şehir manzaraları ve yaşamı, iç mekân ve natürmortlar, aile ve arkadaşlar gibi farklı ortak temalara göre oluşturuyor. Böylece okurları İzlenimci akımla ilgili eleştirel ve analitik düşünmeye sevk edecek araçları sağlamış oluyor. Sanatçıları, modern temaları ele almaya, özgünlüğe ve bağlılıkla çalışmaya iten ortak hareketi (*momentum*) yeni bir anlayışla incelemeyi öneriyor. Bellibaşlı eserleri karşılaştırarak iyi bir resim okuması yapan Rubin, canlı renklerle yapılmış etkileyici resimleri seçerek dönemin geniş görsel kültürü, İzlenimci sanatçılar ve bu sanatçıların kendi kariyerleri arasında bağlar kuruyor; İzlenimcilik tarihini, tümüyle yeni bir biçimde ele alıyor.

JAMES H. RUBIN, *on beş yıl boyunca bölüm başkanlığını yaptığı Stony Brook New York State Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörüdür.*



THG 509532 EBC

HAYAL PEREST

ISBN 978-605-84018-6-0

9 786058 401860

Hayalperest Kitap 45 • Sanat Kuramları 18