

**T.C
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA GERÇEKÇİLİK
ve
GUSTAVE COURBET**

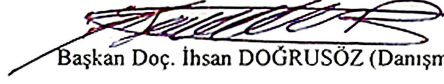
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Tez Danışmanı
Doç. İhsan DOĞRUSÖZ**


**Hazırlayan
Mehmet Özgün YILANCIOĞLU**

Çanakkale – 2008

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne
Mehmet Özgün YILANCIOĞLU'na ait
"Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet" adlı
çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında
"YÜKSEK LİSANS TEZİ" olarak kabul edilmiştir.


Başkan Doç. İhsan DOĞRUSÖZ (Danışman)


Üye Doç. Canan Atalay AKTUĞ


Üye Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU


Üye Yrd. Doç. Cenk BEYHAN

Üye Yrd. Doç. Dr. Gül SARIDIKMEN



ÖZET

Sanatta Gerçekçilik, kimi zaman nesnel (objektif) gerçekçiliği aktaran bir tavır, kimi zaman da öznel (subjektif) gerçekçiliğin evrensel bir bakışıdır. Gerçekçilik, öncelikle sanatsal yaratımın başlangıcında bir yansıtma kuramı olarak ortaya çıkmakta, XIX. yüzyıla gelindiğinde ise bu yansıtmacı anlayış toplumsal ve toplumcu bir anlatım yolu olarak yerini almaktadır. Gerçek ve gerçekçilik kavramı, sanat tarihinde ve birçok sanatçının üslubu için kullanıldığından tanımı zor olmakla birlikte çeşitlilik gösterir.

Toplumsal ve bilimsel gerçekçilik, ancak metafizik olgunun reddedilmesi ve aklın egemenliğini kazanması ile gerçekleşebilir. Bu gelişim; İ.Ö.V. yüzyılda gerçekleşen Grek Aydınlanması ile başlayıp, sırasıyla, **Rönesans, XVII. yüzyıl Akıl Çağı, XVIII. yüzyıl Aydınlanması, XIX. yüzyıl idealizminin** ardından, bilimin egemenliği ile **Batı Gerçekçiliği** olarak dönüşüm göstermiştir. XIX. yüzyıl ortalarından sonra özellikle Fransa'da güç bulan Gerçekçilik, edebiyat ile de etkileşimli olarak gelişimini sürdürmüş ve dönemin bilimsel, ekonomik ve felsefi dönüşümlerinden büyük bir ölçüde etkilenmiştir. İnsan eylemine dayalı, tarihsel diyalektik süreci açıklayan ve özellikle hümanist bir teori olan **Marksist Estetik**, gerçekçilikte (Realizmde) önemli bir rol oynamaktadır.

Romantizm'den sonra, özellikle Fransa'da gerçekçiler iddialı tavırlarıyla sanatta politik bir güç oluşturmuş ve gelenekçi çevrelere karşı sürekli savaşım içerisinde olmuşlardır. **Courbet**'nin öncülüğünü yaptığı bir akım olan Gerçekçilik,

1855'te "Gerçekçilik Pavyonu" sergisinde doruğa ulaşmış ve **Millet, Daumier** gibi sanatçıların resimlerinde görüldüğü gibi akademimin dünya görüşüne karşı gelmiştir. Courbet'nin gerçekçiliği, klasik gerçekçilik kapsamı içine alınabilecek nitelikler taşımaktadır. Courbet' nin yapıtları doğayı ve günlük yaşamı, şiirle ve hayalle süslemeksizin, olduğu ve görüldüğü gibi gösterme çabasındadır. Onun bu anlayışı doğal olarak, yaşadığı çağın ve dönemin siyasal ve toplumsal gelişmelerinden etkilenmiştir.

SUMMARY

Realism in art which is sometimes an attitude, shows the objective realism and sometimes, universal view of subjective realism. Realism, primarily appears as a reflection theory at the beginning of an artistic creation, then this reflective perception takes a shape as a social and socialist interpretation in the XIXth. century. Real and reality notions are used for many artists' modes in art history. That is why its hard to define.

Social and scientific realism, may come true after the mental's dominance over the metaphysic event. This development begins with the first Grek Illumination then Renaissance, Age of Reason in the XVIIth century, Illumination in the XVIIIth century, Idealism in the XIXth century and Western Realism after the dominance of science. Realism which gained power in the middle of the XIXth century in France, developed in an interaction with literature and also was influenced by the philosophic, economic and scientific era. Marxist Aesthetic which is a humanist theory that explains the historical dialectic based on human action, plays an important role in Realism.

After Romanticism especially in France the Realists, created a politic influence in art with their assertive attitudes. Also they were in a constant struggle with traditionalist groups. Movement of Realism the leader of which was Courbet, lived the golden age in 1855 with the **Realism Pavilion** exhibition, protested the

academys' world view, as seen in Millet and Daumiers' paintings. Courbet's realism includes the characteristics which can be seen in classical realism. The goal of Courbet's works of art are, to show the nature and daily life as they really are without the decoration of fantasy and poetry, This perception of him is influenced by the politic and social developements of his era.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
ÖNSÖZ.....	xiii
1.GİRİŞ.....	2
1.1. Amaç.....	2
1.2. Kapsam.....	3
1.3. Yöntem.....	3
1.4. Gerçeklik ve Gerçekçiliğin Tarihsel Gelişimi.....	4
1.5. Gerçekçilik ve Doğalcılık (Realizm ve Natüralizm).....	7
2. YANSITMA KURAMLARI – I.....	9
2.1 Platon kuramı.....	9
2.2. Aristoteles Kuramı.....	11
2.3. Neo-Klasik Kuram.....	12
2.3.1. Rönesans.....	12.
2.3.2. Yeni – Klasikçilik.....	15

3. YANSITMA KURAMLARI – II	22
3.1. Aydınlanma Felsefesi.....	22
3.2. XVIII.Yüzyıl Avrupa Resminde Gerçekçilik.....	24
3.3. XIX. Yüzyıl Bilim ve Felsefesi	33
3.4. Batı Gerçekçiliği.....	34
3.5. Rus Gerçekçiliği.....	52
3.6. Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik.....	53
3.6.1. Marksist Estetik ve Gerçeklik.....	62
3.7. Eleştirel Gerçekçilik.....	63
4. GUSTAVE COURBET	72
4.1. Kraliyet Koleji Dönemi.....	72
4.2. Paris ve Salon Sergileri.....	73
4.3. Bressaire Andler Birahanesi ve Entelektüel Çevre.....	81
4.4. Devrim ve Siyasi Gelişim.....	82
4.5. Gerçekçilik (Realizm).....	85
4.6. Courbet Gerçekçiliğinin Başyapıtları.....	86
4.6.1. Taş Kıranlar.....	87

4.6.2. Ornans'ta Cenaze Töreni	89
4.6.4. Günaydın Mösyö Courbet.....	92
4.6.5. Atölye.....	93
4.7. Son Dönemleri	95
4.8. Courbet Gerçekçiliği.....	97
5. SONUÇ	100
KAYNAKÇA	102
RESİMLER – I	106
RESİMLER –II	129
EK-I	156
EK-2	157

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1 **Pieter Paul Rubens** “*Dünya ve Su*” (www.artsstudio.com)
- Resim 2 **Nicolas Poussin** “*Sabine*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 3 **Nicolas Poussin** “*Zaman Müziğine Dans*” (www.artchive.com)
- Resim 4 **J.L. David** “*Meryem Ana’dan Yardım Dileyen Aziz Roch*” (www.bc.edu)
- Resim 5 **J.L.David** “*Horatiuslar’ın Yemini*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 6 **William Hogarth** “*Dilencinin Operası*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 7 **William Hogarth** “*Altı Hizmetçi Başı*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 8 **William Hogarth** “*Hovardanın yazgısı*” (www.britsattheirbest.com)
- Resim 9 **Chardin** “*Çamaşırcı*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 10 **Chardin** “*Sofra*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 11 **Francisco Goya** “*3 Mayıs Kurşuna Dizilme*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 12 **Francisco Goya** “*Oğlunu Yiyen Satürn*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 13 **T. Gericault** “*Medusa’nın Sali*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 14 **Millet** “*Başak Toplayan Kadınlar*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 15 **Millet** “*Dua*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 16 **Millet** “*Çoban*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 17 **Millet** “*Yürüyen İşçiler*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 18 **Honoré Daumier** “*Transnonain Sokağı*” (www.art.com)
- Resim 19 **Honoré Daumier** “*Direnış*” (emeginsanati.blogcu.com)
- Resim 20 **Honoré Daumier** “*Üçüncü Sınıf Yolcuları*” (www.art.com)
- Resim 21 **İlya Repin** “*Mavnaçılar*” (www.rollins.edu)
- Resim 22 **Yaroshenko** “*Her Yerde Hayat Var*” (www.geocities.com)
- Resim 23 **Diego Rivera** “*Alameda Parkı*” (www.artchive.com)

- Resim 24 **Diego Rivera** “*Detroit Endüstrisi Güney*” (www.artchive.com)
- Resim 25 **Diego Rivera** “*Detroit Endüstrisi Kuzey*” (www.artchive.com)
- Resim 26 **Orozco** “*Hacın Tahribi*” (www.artchive.com)
- Resim 27 **Orozco** “*Ruhun Modern Migreni*” (www.artchive.com)
- Resim 28 **Orozco** “*Duvar*” (www.artchive.com)
- Resim 29 **Siqueiros** “*Çılgılık*” (www.marxists.org)
- Resim 30 **Munch** “*Çılgılık*” (www.artchive.com)
- Resim 31 **Siqueiros** “*Devrimin Ruhü*” (www.nga.gov)
- Resim 32 **Siqueiros** “*Çalışan Adam*” (www.nga.gov)
- Resim 33 **Siqueiros** “*Oxodo*” (www.nga.gov)
- Resim 34 **Lautrec** “*Moulin Rouge’da*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 35 **Lautrec** “*Hayat Kadınları*”(www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 36 **Lautrec** “*Moulin Rouge’da Dans*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 37 **Millet** “*Dinlenen Köylüler*” (www.art.com)
- Resim 38 **Van Gogh** “*Hasat*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 39 **Millet** “*Tohum*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 40 **Van Gogh** “*Tohum Serpen Köylü*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 41 **Millet ve Van Gogh** (www.art.com)
- Resim 42 **Van Gogh** “*Patates Yiyenler*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 43 **Adolph Menzel** “*Balkonlu Oda*” (www.nga.gov)
- Resim 44 **Adolph Menzel** “*Demir Fabrikası*” (isola-di-rifiuti.blogspot.com)
- Resim 45 **Gustave Courbet** “*Siyah Köpekli Otoportre*”(www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 46 **Gustave Courbet** “*Hamak*” (www.artchive.com)
- Resim 47 **Gustave Courbet** “*Gitar Çalan Adam*” (www.art.com)
- Resim 48 **Gustave Courbet** “*Kırda Aşıklar*” (www.art.com)
- Resim 49 **Gustave Courbet** “*Otoportre (Pipolu Adam)*”(www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 50 **Gustave Courbet** “*Madam Andler*” (www.art.com)
- Resim 51 **Gustave Courbet** “*Baudelaire’in Portresi*” (www.artchive.com)
- Resim 52 **Gustave Courbet** “*Ornans’ta Bir Öğleden Sonra*”(www.istanbulsanatevi.com)
- Resim 53 **Gustave Courbet** “*Taş Kıranlar*” (www.istanbulsanatevi.com)

Resim 54 **Gustave Courbet** “*Ornans’da Cenaze*” (www.istanbulsanatevi.com)

Resim 55 **Gustave Courbet** “*Karşılaşma* (www.istanbulsanatevi.com)

Resim 56 **Gustave Courbet** “*Atölye*” (www.istanbulsanatevi.com)

Resim 57 **Gustave Courbet** “*Martılarla Kız*” (www.istanbulsanatevi.com)

RESİMLER-I

Gustave Courbet “*Siyah Köpekli Otoportre*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Hamak*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Umutsuz Adam*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Yaralı Adam*”(www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Çellist, Otoportre*” (www.art.com)

Gustave Courbet “*Baudelaire’in Portresi*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Otoportre (Pipolu Adam)*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Fırtınalı Havada Loue Vadisi*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Ornans'da Öğleden Sonra*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Taş Kıranlar*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Ornans'da Cenaze*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Fuar Dönüşü*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Köyün Genç Kadınları*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Yıkılanlar*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Güreşçiler*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Uyuyan Örgücü*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Elek Yapanlar*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Karşılaşma(Günaydın Mösyö Courbet)*”

(www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Ornans'da*” (www.artchive.com)

Gustave Courbet “*Ressamın Atölyesi*” (www.istanbulsanatevi.com)

Gustave Courbet “*Avda Köpeklerle*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet

- Gustave Courbet** “*Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.28
- Gustave Courbet** “*Suya Atlayan Geyik*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.29
- Gustave Courbet** “*Kardaki Tilki*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.29
- Gustave Courbet** “*Kayalık Manzarası*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.30
- Gustave Courbet** “*Ormandaki At*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.44
- Gustave Courbet** “*Meşe Ağacı*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.44
- Gustave Courbet** “*Martularla Kız*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Gustave Courbet** “*Optevoz'da Harabe*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Papağanlı Kadın*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Güzel İrlandalı Kadın, Jo*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Uyuyanlar*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Dünyanın Merkezi*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Ormanda Geyikler*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Normandiya Sahili*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Banyoda*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Geyiklerle Waldbach*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Kaynak*” (www.artchive.com)
- Gustave Courbet** “*Dalga*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Gustave Courbet** “*Dalgalar*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Gustave Courbet** “*Dalga*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Gustave Courbet** “*Kış'ta Köy Çıkışı*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Gustave Courbet** “*Nar*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Gustave Courbet** “*Sainte-Pélagie'de Otoportre*” FAUNCE, Sarah, Gustave Courbet, s.58
- Gustave Courbet** “*Neunburger Denizi*” (www.istanbulsanatevi.com)

RESİMLER – II

- Le Nain Kardeşler** “*Köylü Ailesi*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Le Nain Kardeşler** “*Köylü Yemeği*” (www.istanbulsanatevi.com)

- Vincent Van Gogh** “*Devlet Piyango Dairesi*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Vincent Van Gogh** “*Patates Eken Adam ve Kadın*” (www.istanbulsanatevi.com)
- William Hogarth** “*Kaptan Thomas Coram*” (www.istanbulsanatevi.com)
- William Hogarth** “*Bayan Elizabeth Salter*” (www.istanbulsanatevi.com)
- William Hogarth** “*Karidesçi Kadın.*” (www.istanbulsanatevi.com)
- William Hogarth** “*Fahişenin İlerlemesi*”(Seri Resimler)
(www.britsattheirbest.com)
- William Hogarth** “*Hovardanun Yazgısı*” (Seri Resimler)
(www.britsattheirbest.com)
- William Hogarth** “*Modaya Göre Evlenme*”(Seri Resimler)
(www.britsattheirbest.com)
- William Hogarth** “*Dilencinin Operası*” (www.istanbulsanatevi.com)
- William Hogarth** “*Altı Hizmetçi Başı*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN** “*Sofra*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN** “*Çamaşırıcı*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN** “*Hızlı Bir Günün Menüsü*”
(www.istanbulsanatevi.com)
- Francisco Goya** “*Los Capriccios*” (www.wlym.com)
- Theodore Gericault** “*Medusa'nın Sali*” (commons.wikimedia.org)
- Camille Corot** “*Agostina*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Camille Corot** “*Armağan*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Camille Corot** “*Keçi*” (www.istanbulsanatevi.com)
- Adolph Menzel** “*Demir Fabrikası*” (isola-di-rifiuti.blogspot.com)
- Adolph Menzel** “*Balkonlu Oda*” (www.nga.gov)
- Nikolai Yaroshenko** “*Kız Öğrenci*” (www.rollins.edu)
- Nikolai Yaroshenko** “*Çingene Kadın*”(www.serpukhov.su)
- İlya Repin** “*Balıkçı Kız*” (commons.wikimedia.org)
- İlya Repin** “*Korkunç İvan*” (www.powellhistory.co)

ÖNSÖZ

Bir akımı analiz etmek için, öncesi ve sonrasının incelenmesi, akımın gelişimini kavramak açısından önemlidir. Çünkü tarihte olduğu gibi sanatta da yenilikler ve değişimler öncesi ve sonrası ile ilintilidir. Ayrıca o dönemin tüm, toplumsal, felsefi ve bilimsel yapısının da irdelenmesi, sanat ile olan bağlarının incelenmesi değişimlerin ve dönemin kavranması bakımından aydınlatıcıdır. Bu doğrultuda sanatta Gerçekçilik olgusunu, sadece parlak dönemlerini yaşadığı XIX. yüzyıl olarak değil, gelişim ve dönüşümlerini geçirdiği Antik Çağdan XIX. yüzyıla dek uzanan perspektifte irdelenmek faydalı olur. Sanatta Gerçekçilik, aklın öncelikli olduğu bir anlayış ile var olabilir. Bu yüzden, resim sanatında Gerçekçilik özellikle Aydınlanma Felsefesi ardından da XIX. yüzyılda materyalist felsefenin ışığında ivme kazanmıştır.

Gerçekçi sanat, insanların düşüncelerinde hep farklı anlamlar uyandırmıştır. Bunlar; görünenin eksiksiz bir kopyasını yaratmak, kimine göre idealize etmeden, tüm sadeliği ile elde edilen öz, kimine göre de bireyde uyandırdığı dışavurumun toplumsal reflekslerle örtüşmesi gibi anlamlardır. Tüm bu tanımlar ve kavramlar, insanların yaşadığı döneme, yönetim biçimlerinin ideolojik farklılıklarına göre değişim gösterebilir. Bu yüzden resim sanatında Gerçekçilik, tanımı itibariyle çeşitli sıkıntıları beraberinde getirmektedir. Toplumların iktisadi ve kültürel açıdan yapısal farklılıkları, gerçekleri algılayış biçimleri, o yüzyıla, döneme ait gerçekliğin (realitenin) benimsenmesinde ya da reddedilmesinde etkili rol oynamıştır.

Çalışmanın “Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet” olarak belirlenmesinin başlıca nedeni, ressam hakkında Türkçe kaynak eksikliğidir. Buna paralel olarak resim sanatında öncüsü olduğu Gerçekçilik akımının da kavranması, Courbet gerçekçiliğinin oluşum evrelerinin anlaşılması bakımından önemlidir.

Çalışmanın içindekiler bölümü, Berna Moran’ın “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı kitabının içindekiler bölümü temel alınarak yorumlanması sonucu oluşturulmuştur. Kitapta yer alan edebiyat kuramları, resim sanatının kuramsal içeriği ile benzerlik gösteren noktaları ile ele alınarak yorumlanmıştır. Bu çalışmanın ilk tohumlarını atmamda ve kuramsal altyapısını oluşturmamda emeği geçen **Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU**’na teşekkür ederim. Önerdiği kaynak ve olumlu yönlendirmeleri, entelektüel birikimini aktarması, bu çalışmayı zevkle gerçekleştirmemi sağladı. Ayrıca değerli katkı ve önerileriyle, çalışmanın bilimsel içeriğinin zenginleşmesini sağlayan jüri üyeleri; Doç.Canan Atalay AKTUĞ, Yrd. Doç. Gül SARIDİKMEN, Yrd. Doç. Cenk BEYHAN ve danışmanım Doç.İhsan DOĞRUSÖZ’e teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet Özgün YILANCIOĞLU

1 EYLÜL 2008

1. GİRİŞ

“Gerçekçilik, gerçekçi sözcükleri karışıklığa yol açıyor, ya da hiç değilse önüne gelen bu sözcüklere, birbirine karışan anlamlar veriyor. Büyük sanatçıların birçoğu bu sözcüklerden tiksindirler; ama yine de o sanatçılar ancak **gerçekçi** olan yanlarıyla yarına kalacaklar”¹

Sanat tarihi bilimsel-materyalist ve tarihsel diyalektik bir iktisadi bakışla irdelendiğinde, çalışan sınıfların üretimini, üretim süreçlerini, günlük yaşamlarını, iş, eylem gibi tematik kategorilerden alan birçok sanat yapıtı ile karşılaşılır. Bu eserlerin en büyük özelliği, belli bir toplumsal gerçekliğin birikim, izlenim ve amaçları doğrultusunda ortaya çıkmalarıdır. Bu erek toplumcu gerçekçilik olarak adlandırılarak tarihsel konumunu kazanmıştır. Sanatın konusunu ve ereğini çalışan insanlardan alması, işçi sınıfının mücadelelerini yansıtması açısından değer kazanmaktadır. Nitekim toplumun ve özelde burjuva estetiğinin bir eleştirisi olarak XIX. yüzyılda sanat, devrimci bir nitelik kazanarak proletaryanın haklarını haykırmakta ve onun demokratik-sanatsal bir savunucusu olarak tarihsel yerini almaktadır.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı, resim sanatında Gerçekçilik akımını, dönüşümü ve etkileşimleriyle irdelemek, bu anlatımda eserler veren sanatçıları, özellikle Gustave Courbet'nin sanatını, Gerçekçilikteki başat rolünü, eserleri ile birlikte analiz etmektir. Gerçekçilik akımının başlangıcı edebiyat alanında gelişme gösterdiğinden, bu alanda eserler veren yazarlar, şairler ile birlikte ele alınmıştır.

¹ GARAUDY, Roger(Çev. Mehmet H. DOĞAN):**Picasso, Saint-John Perse, Kafka**, Payel Yayınları, İstanbul-1991, s.16

1.2. Kapsam

Çalışma, Antik Yunan'dan, XIX. yüzyılda Gerçekçiliğin adının konduğu döneme uzanan geniş bir perspektifte ele alınmıştır. Ancak Toplumcu Gerçekçilik kapsamında ele alınan Meksika Duvar Ressamları dışında, XX. yüzyıl Gerçekçiliğine değinilmemiştir. Çalışma dört bölüme ayrılmıştır. Giriş bölümünde kavramlar ve açıklamaları verilerek konuya ön hazırlık yapılmıştır. Gerçekçiliğin kronolojik olarak evrimi ve doğalcılık arasındaki farkları belirtilmiştir. İkinci bölüm olan Yansıtma Kuramları-I'de sırasıyla, Platon ve Aristoteles kuramları ile sanat ve yansıtma kavramları açıklanmış, Neo-Klasik kuram, Rönesans ve Neo-Klasisizm alt başlıkları ile ele alınmıştır. Yansıtma Kuramları-II olarak incelenen üçüncü bölümde, Batı Gerçekçiliği, Rus Gerçekçiliği, Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik incelenmiş, birbiriyle sıkça karıştırılan Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik arasındaki temel ayrımlar irdelenmiştir. Fransız Devrimi ardından, Romantizm ile toplumsal olaylara karşı görülen ilgisizlik, gerçeklikten kaçış, Batı Gerçekçiliğine zemin hazırlayan etmenler olarak ele alınmıştır. Gerçekçiliğin temel iktisadi ve sanatsal dünya görüşü olan Marksist Estetiğin, Gerçekçilik ile bağları ele alınmıştır. Son bölümde, Gustave Courbet'nin hayatı ve Gerçekçilik akımındaki başat karakterinin oluşum süreci aktarılmış, sanatının temel niteliklerine değinilerek eserlerinden tez için en karakteristik olan “Ornans'ta Cenaze Töreni”, “Atölye”, “Taş Kıranlar”, “Karşılaşma” resimleri analiz edilmiştir.

1.3. Yöntem

Araştırmalara, öncelikle Onsekiz Mart Üniversitesi Bilgi Merkezi'nde (Merkezi Kütüphane) başlandı. Genellikle sanat, felsefe, toplum bilim, sanat tarihi bölümlerinden yapılan sorgulamalara, yetersiz kalınan aşamalarda, çeşitli kitapçı ve sahaflardan elde edilen veriler ile destek verildi. Öğretim Üyelerinin tavsiyeleri ve ders aşamasında alınan bilgi ve materyaller düzenlenerek tezin ana çatısı oluşturuldu. Özellikle Berna Moran'ın Edebiyat Kuramları ve Eleştiri kitabının içindekiler bölümü yorumlanarak, çalışmanın içeriğine uygun bir hale getirildi ve yeniden düzenlendi. İnternet ortamından yapılan kitap, makale taramaları ile kavramlara ait bilgiler tezin bilimsel içeriğinin oluşumunda kolaylıklar sağladı.

1.4. Gerçeklik, Hakikat ve Gerçekçiliğin Tarihsel Gelişimi

Sanat eseri gerçekliği yansıtır; hayat ve insan tabiatını. Bu nedenle bilgisel bir yönü vardır. Ancak sanatçı öğretmek, eğitmek amacıyla yazmaz. Tarafsız kalır ve gerçekliği göz önüne sunar. Ama yansıtılacak olan gerçeklik, sosyal gerçekliktir.

Resim sanatında Gerçekçilik kavramı, XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Öncesinde, İtalya'da **Caravaggio**, İspanya'da **Ribera**, **Velazques**, **Goya**, gibi sanatçılar toplumun eleştirisi denebilecek tavrda eserler üretmişlerdir. Gerçekçilik, **Rönesans yansıtmacılığı**, **Aydınlanma Gerçekçiliği** ve **Toplumcu Gerçekçilik** olarak dönüşüm göstermiştir. Rönesans'ta bilimsel perspektifin ilk defa kullanılması ile optik olarak kaydedilen ilk yansıtmacılık, sonraki yüzyıllarda gerçekçiliğin ilk dönemleri olarak yorumlanmıştır.

Gerçekçiliği tamamen Romantizme karşı bir tutum olarak değerlendirmek doğru olmaz. Fransa’da romantik sanat kapsamında incelenen **Goya, Gericault**’nun eserleri de bir anlamda gerçekçi olarak nitelendirilebilecek eserlerdir. Bu eserler ile XIX. yüzyılın ikinci yarısında Gerçekçilik akımı altında üretilen eserler arasındaki temel ayrım Gerçekçiliğin, yaşanan siyasi gelişmelerin, devrimlerin halk ve sanatçılar üzerindeki etkisinden sonra ortaya konması ve bunun doğal sonucu olarak taraflı bir eleştirel tutum sergilemesidir.

Gerçekçiliğin tarihsel gelişimi ve kilometre taşları olarak özellikle XVIII. yüzyılda Sanayi Devrimi ile kapital Avrupa’nın oluşumu, aristokrasinin elinde tuttuğu değerleri Fransız Devrimi ile burjuvazinin ele geçirmesi gösterilebilir. Burjuva kesiminin bir eleştirisi olarak toplumcu gerçekçilik, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, artan işçi sınıfının hak ve özgürlüğünü haykırdığı devrimler ile gerek sanat, gerekse siyaset alanında varlığını göstermiştir. 1848 devrimi ve Komünist manifestonun yazılması, sanat ve siyaset etkileşimini oluşturarak sanatçılara bu başkaldırıda aktif rol oynama şansını vermiştir.

Gerçekçiliğin yansıtılması, kronolojik olarak, Mısır, Asur, Hitit, Ege ve Yunan sanatı ile başlar. Ardından Roma, Roma-Yunan sentezi, Rönesans, Barok, Yeni-Klasikçilik ve Gerçekçilik olarak gelişir.

İlkel toplumlarda gerçekçilik animist*, köle toplumunda mitolojik, feodal toplumlarda teolojik olarak kavranmıştır. Rönesans, gerçekçiliğin bilimsel olarak kavranması, gerçekçiliğin tarihi itibari ile somut varlığını belirlemesi açısından önemlidir. Bu sebeple ilkel, köleci, feodal, toplumlarda gerçekçilikten değil, gerçekçi öğelerin varlığından söz edilebilir. Çünkü gerçekçilik bu toplumlarda aşkın bir şekilde kavranmıştır. “İnsanın doğanın ve toplumun, gerçek işleyiş yasalarını yine toplumun, maddi varlığın kendisinde aranması, deneycilik ve akılcılık düşüncelerinin yer alması ile toplumsal çözümlemenin ortaya çıkışı ile birlikte Rönesans ve erken-

burjuva toplumla başlamıştır”.² “Feodal topluma karşı burjuva toplumun elinde olan güç, bilimsellik ve gerçekçiliktir. Böylece gerçeklikle doğrudan aşkın olmayan, dolayumsuz bağıntının kurulmasıyla birlikte gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmış, ilk kez toplumsal praksisin* sanatsal olarak gerçekçi yansıması halinde var olmuştur”.³ Gerçekçiliğin gelişimi tarihsel bir devinim ile bağıntılıdır. Bu gelişim sürecinin ilk basamaklarına bakacak olursak, insanın yapıtaşı olduğu toplum, gelişimini, doğanın işleyişini kavrayarak ona egemen olarak, kendisi ile birlikte doğayı da dönüşüme uğratarak insani özelliklerini kazanmış ve gelişmiştir.

Sanatın tanımı, işlevi, sanatta gerçeklik, gerçekçilik kavramlarına girmeden önce, gerçek, gerçeklik, gerçekçilik gibi kelimelerin anlamlarının iyice anlaşılması ve kafalarda soru işareti bırakmaması adına iyice belirginleştirilmesi yararlı olacaktır. Etimolojik, felsefi, fiziki anlamları açısından gerçek kelimesi üzerinde durulmalıdır.

İlkçağda ve ortaçağda yukarıda saydığımız anlamlar üzerine birçok sav ve düşünceler ortaya atılmıştır. Gerçekçilik insanoğlunun düşüncesinde her çağda farklı anlamlar uyandırmıştır. Çünkü insanlar her zaman farklı koşullarda ve ortamlarda varlığını sürdürmüştür. Günümüzde bile artık neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğu maddenin, özün ve kavramların birbirine girdiği bir düzlemin içinde yaşıyoruz. Her dönem kendi gerçekliğini, insanlarda gerçeğe olan tavrını bir şekilde yaratmıştır. Berger’in deyimi ile; “İnsanların bir zamanlar düşünebildiği en bütünlük gösteren gerçek, Tanrıydı. Gerçekçilik, işte bu bütünlüğü insan boyutları içinde kavrama denemesidir. İnsanın, çalınmış özüne yeniden kavuşturulmasıdır.”⁴

² ÇALIŞLAR, Aziz: **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul–1986, s.112

*animizm: Hayatla ilgili olayları düşünen bir ruhun yönettiğine inanan sistem.

³ ÇALIŞLAR, Aziz: A.g.e. s.112–113

*Praksis: Her çeşit insan çalışması, her türlü yapmak eylemi.

⁴ BERGER, John (Çev. Bilger BERKER): **Sanat ve Devrim**, Yankı Yayınları. İstanbul–1979, s.51

“Kelime anlamı olarak ne ifade ettikleri irdelendiğinde; Gerçek: Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olandır. Hint Avrupa dilinin mal ve mülkiyet anlamlarına gelen **re** kökünden türemiştir. Çeşitli dillerde **re** kökünden türeyen isimlere bakıldığında; Fransızca :rien, réel, réaliser, réalité, İngilizce : real, realize, reality, Almanca : real, realist, realiseren , İtalyanca: reale, realita , İspanyolca: real, realidad, Latince: res”⁵

Günümüzde gerçek sözcüğü girçek biçiminde doğru, dürüst, muhakkak, mutlaka anlamlarında da kullanılan eski bir sözcüktür. Felsefede gerçek deyiimi, özellikle hakikat ve hakiki deyimlerinden ayrı tutulmalıdır. “Gerçek somut ve nesnel olarak var bulunandır Hakikat ise gerçeğin bilinçteki yansısidir.”⁶. Fizik dilinde herhangi bir şeyin gerçek niteliği yoktur. Fakat bu metafiziğin yorumladığı gibi gerçek yoktur anlamında değil, gerçek bağıntılıdır anlamındadır. Hiçbir kavram gerçekliği yansıtamaz, ama birçok kavram bağıntılı olarak birlikte yansıtabilirler. Buna göre gerçeklik soyut değil bağıntılı ve somuttur.

1.5. Gerçekçilik ve Doğalcılık (Realizm ve Natüralizm)

Natüralizm, ilk kez Mısır sanatının stilizasyonuna karşı, Yunan sanatının Klasik Dönem ürünlerindeki doğalcı yaklaşımı için kullanılmıştır. Bu bağlamda doğalcılık, Rönesans döneminde yeniden canlandırılmış ve doğayı doğrudan kopya etme, birebir yeniden canlandırma anlamında kullanılmıştır. Doğalcılık, XIX. yüzyılın ikinci yarısında tüm Avrupa’da hem edebiyatta hem de güzel sanatlarda etkin olan ve günlük yaşamın betimlenmesini amaç edinen sanat akımı için kullanılır. Gerçekçiliğin, 1848 Devrimi’yle ilk önce Fransa’da, daha sonra da pek çok Avrupa ülkesinde yaygınlaştığı sırada, yine Fransa’da birçok toplumsal düşün yıkılması ve pozitvizmin yerleşmesi, daha tarafsız ve kötümser bir gerçeklik anlayışına ve sanat

⁵ HANÇERLİOĞLU, Orhan: **Felsefe Ansiklopedisi , Kavramlar ve Akımlar**, İstanbul–2005, s.115

⁶ HANÇERLİOĞLU, Orhan: A.g.e. s.115

felsefesine yol açmıştır. “Bu felsefeye “Naturalism” adını veren Castagnary’nin, 1863 resmi Salon Sergi’sine ilişkin yazısında belirttiği gibi doğalcılık akımına göre sanat, yaşamın her biçim ve düzeyinin bir ifadesidir ve tek amacı doğayı en güçlü, yoğun haliyle yeniden temsil etmektir.”⁷

Yazar Emile Zola’nın yapıtlarıyla doğalcılık terimi, kısa sürede gerçekçiliğe egemen olmuş ve 1880’lerde kendini iyice kabul ettirerek pozitivizmin tüm estetik, siyasal ve toplumsal idealler bütününe tanımlama için kullanılmaya başlamıştır.

Doğalcılığın gerçekçilikten en belirgin ve önemli farkını belirtmek gerekirse; gerçekçi eserde sunulan kopya eksiktir ve bütün ayrıntıları içermez. Ama eksikliğine rağmen bütünü, özü yansıtır. Seçme ve ayıklama işidir gerçekçilik. Doğalcılık bunu yapmaz. Doğalcı, o andaki olayı en inandırıcı bir biçimde aktarmak için ayrıntılara ayrıntılar ekler. Çünkü doğalcılıkta bütüne ait bir seçim söz konusu değildir. Başka bir deyişle natüralist o anın ikinci bir kopyasını ortaya çıkarır. Berger bununla ilgili olarak şöyle der;

“Doğalcının şimdinin dışında bir seçim yapmasının bir temeli yoktur; çünkü en büyük amacı, o andaki olayı olduğu gibi tekrarlayarak ikinci nüshasını çıkarmak, böylelikle de şimdiki bozmadan korumaktır. Fakat böyle bir ikinci nüsha olanaksızdır. Çünkü sanat ancak belli bir anlatım yolunun sınırlıkları içinde var olabilir. Dolayısı ile doğalcılık dikkatleri bu yoldan uzağa çekmek için yanıltıcı oyunlara bel bağlar.”⁸

Gerçekçilik ise eksikliğine rağmen bütünü yansıtır. Çünkü gerçekçiler için, önemli olan sanat için gerekli olanı tutmak, gereksiz olanı ise çıkarmaktır. Doğalcılığı gerçekçilikten ayıran en önemli özellik, önemli ile önemsizi ayırt edememesidir. Örneğin bir ağaç hem doğalcı, hem de gerçekçi anlayışta ele alınırsa, doğalcı ağacın her yaprağını gösterecek şekilde resmederken, gerçekçi ise ağacın önemli kısımlarını, sadece onu yansıtan ve özünü belirleyen kısımlarını resmeder

⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: Cilt-I, İstanbul–1997, s.464

⁸ BERGER, John: A.g.e. s.47

2.YANSITMA KURAMLARI - I

Yüzyıllardır farklı amaç ve görüşlere hizmet eden sanat, kimi zaman toplumlara yön verirken kimi zaman da insanoğlunu erdemli bir düşünce sistemine sevk eder. Sanatta gerçeklik, gerçekçilik sorgulaması her yüzyıl ve dönem için farklı anlamlar içermektedir. Platon ve Aristoteles'in sanat ile ilgili düşünceleri ve sanatın bir yansıtma olduğu görüşleri, Gerçekçiliğin Antik Çağ'a uzanan aşamalarını gösterir.

2.1 Platon Kuramı

Sanatı yansıtma olarak görmek yüzyıllarca hatta günümüzde de geçerli olan bir görüştür. Bu görüşe göre, sanatçı doğada gördüğünü bir zanaatkar titizliğinde yansıtır ve doğaya diğer bir deyişle ayna tutar.

“Resim tıpkı şiir gibi eidolalar (görüntü,imaj) gibi duyular dünyasındaki nesnelerin, insanların yansılarıdır. Bundan ötürü sanat, Platon'a göre yansıtmadır. (mimesis).Devlet diyalogunda Platon, Sokrates'in Glaukon ile konuşmasını şöyle ifade eder;

- İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gittin güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.
- Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.
- İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu tür varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz değil mi?
- Koyabiliriz tabi.

- Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?
- Evet, görünüşte bir sedir onunki de.
- Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.
- Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur.”⁹

Birçok düşünür ve sanatçı için sanatın en önemli özelliği doğa, insan ve gerçekliği yansıtmasıdır. “Peki, gerçeklik nedir? Genellikle gerçekliği yansıtma deyince üç görüşle karşılaşılır. Birincisi sanatın görüneni olduğu gibi yansıttığı, ikincisi geneli ya da özü yansıttığı ve üçüncüsü de ideal olanı yansıttığı düşüncesidir.”¹⁰

Sanatı bir yansıtma olarak görmek, yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir tavidir. Bu görüşü savunanların sık sık başvurduğu **ayna** benzetmesi de düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir. Lucas de Here, XVI. yüzyılda Van Dyck ‘ın resimlerini överken diyor ki “Bunlar ayna, evet resim değil ayna bunlar”¹¹ Sanat eserini aynaya benzetmek yalnız resim sanatı için söz konusu değildi. Sokrates’in dediği gibi şairin yaptığı da bir yansıtma idi. Bütün bu sanatçıların eleştiricilerin ve düşünürlerin paylaştıkları bir anlayış, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, kısaca gerçekliği yansıtma olduğudur. Sanat ile gerçeklik arasında daima bir ilişki aramak son derece doğal bir yaklaşımdır. Çünkü ne de olsa sanatla insan, doğa ve hayat arasında sıkı bağlar vardır.

Sanatçı nasıl bir gerçeği yansıtır? Gerçekliğin ne olduğu sorularına verilen cevaplar her devirde ve her toplumda farklılıklar gösterebilir. Çünkü gerçekliğin

⁹ MORAN, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul -2005, s.22

¹⁰ MORAN, Berna: A.g.e. s.19

¹¹ MORAN, Berna: A.g.e. s.18

oluşumu, toplumun yapısı, kültürü ve yönetimde sözü geçen üst sınıfın çıkarları doğrultusunda değişiklikler gösterir. Gerçeklik kavramı yazar, düşünür ya da estetikçiler için de farklı anlamlar taşımaktadır. “Genellikle gerçekliği yansıtma deyince belli başlı üç görüşle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Birincisi sanatın görüneni olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı düşüncesidir. İkincisi geneli (tümeli) ya da özü yansıttığını söyler. Sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığını söyler.”¹² Ama ortaya atılan bu kuramları iki döneme ayırmak doğru olur, çünkü XVIII. yüzyıl ortalarına kadar ileri sürülenler aynı geleneğin çizgisi üzerine yerleştirilebilir ve daha çok Aristoteles’in çeşitli yorumları olarak ele alınabilirler.

2.2. Aristoteles Kuramı

Sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı kısaca gerçekliği yansıtmak olduğu düşüncesi, birçok sanatçının, eleştirmenin ve düşünürün paylaştığı bir anlayıştır. Çünkü doğa, insan ve hayat arasında çok sıkı bağlar vardır. Bu yansıtmacılık birçok düşünür tarafından farklı yorumlarda kendini göstermiştir. Aristoteles kuramında sanat, Platon kuramında olduğu gibi bir yansıtmadır. Ancak bu yansıtma sanatçı, hayatı, insanı ve dünyayı başka bir anlamda yansıtır. Ele aldığı yansıtmacılık, evrensel olan unsurlardır ve burada seçme ve ayıklama, öze ait olanı alma söz konusudur. Kurama göre, eğer sanatçı dünyayı ve gördüklerini birebir kopya ederse, gereksiz ayrıntı ve anlamsız olaylar içinde bir karmaşaya vararak, tipik olanı yansıtmanın ötesine geçemez.

Aristoteles’e göre sanatın başlıca görevlerinden birisi, tragedya yolu ile izleyende psikolojik bir arınma, boşalma (katharsis) yaratmaktır. Ona göre bu, acıma ve korkma duygularını uyandırarak yapılabilir. Bu tutum, XIX. yüzyıldaki gerçekçi yazarların ve ressamların, günlük yaşamı tüm acıları, trajik olayları ile ele almaları ile özdeşleştirilebilir.

¹² MORAN, Berna: A.g.e. s.19

2.3. Neo-Klasik Kuram

Sanatın yansıtma olduğu düşüncesi, Rönesans'tan sonra tekrar canlanmış ve Neo-Klasikler bunu Aristoteles'in yolunu izleyerek, onun görüş ve düşüncelerini yorumlamışlardır. Onlara göre sanat, genel-tabiatın ve idealleştirilmiş tabiatın yansıtılmasıdır, yani Neo-Klasik kurama göre sanat ideal olandır. Burada tabiat ile vurgulanan, doğanın yanı sıra insanın tabiatı, davranışlarıdır. Genel-tabiat, görünenin altında yatan gerçekliktir ve bu gerçekliği yansıtmak, ancak özü yakalamak ile mümkündür. Neo-Klasik kuram, XIV-XVI. yüzyılda Rönesans, XVIII. yüzyılın ikinci yarısı; Neo-Klasisizm olarak ele alınmıştır.

2.3.1. Rönesans

Kelime anlamı olarak Rönesans yeniden doğma, doğuş veya canlanma anlamına gelse de içeriği ve amacı bu kelimelerle sınırlı kalmayacak kadar geniş bir kültürel canlandırmayı kapsar. İtalyanlara göre Roma'nın canlılığının ve gücünün tekrar dirilmesidir. Sanatçılar, mesenler, hamiler, sanat koruyucu aileler ve başta kilisenin doğrultusunda eserlerini gerçekleştirdiler. Floransa'da, Venedik'te yazarların, bilginlerin Hümanizm ile birlikte ilkçağ öğretilerini, değerlerini özümstedikleri birçok dernek, akademi, kütüphaneler açıldı. Böylelikle sanatçılar ve aydınlar bu hareketin içinde yer aldılar. Artık her şey insan merkezliydi ve evrenin merkezinde insan vardı. Din göklerde yaşanan bir olgusalıktan çıkarıldı, kilisenin engizasyonu ve skolastik görüşleri eleştirildi ve feodalizme karşı mücadeleler gerçekleştirildi. "Rönesans döneminde doğaya yeni bir estetik yer tanınışı, yeni bir toplumsal idealin kendi bir anlatımı olmuştur. İnsanın mutluluğu gökyüzünde değil, yeryüzünde araması gerektiği yolundaki düşünce karşısında, mutluluğun öbür dünyada olduğunu öne süren gizemsel inanç yenilgiye uğrayarak, ortadan kalkmıştı."¹³

¹³ KAGAN, M.(Çev. Aziz çalışlar),Estetik ve Sanat Dersleri, İmge Kitabevi, Ankara-1993, s.137

Rönesans'ın klasisizmden sonraki ikinci teması doğaya dönüştür. Görsel sanatlarda bu tema öncelikle resim sanatında başlamıştır. Özellikle bu çağ artık, Leonardo da Vinci'nin, **Michelangelo**'nun, **Raffaello**'nun, **Tiziano**'nun, **Correggio** ve **Giorgione**'nin kuzeyde ise **Dürer**'in ve **Holbein**'in ve daha birçok ünlü sanatçının çağıdır. Bu sanatçıların dönemlerine vurdukları damga ile sanat artık ivmesini arttırmış ve süregelen kalıpların dışında öznel bir kavrama, akıl ve özgürlüğün sembolü haline gelmiştir. Bu, **Giotto** zamanından beri gelişen, evrilen bir süreçtir. İtalyanlar bu dönemlerde perspektif olgusunu incelemek için matematik bilimine, insan vücudunu kavramak için, anatomiye başvurdu ve artık bilimsel araştırmaların sanat ile birleşmesi gerçekleşti. Heykel sanatına gelince; “ Doğaya dönüş resimde en büyük rolü oynamıştı, klasik antikiteye dönüş mimaride en büyük rolünü oynamıştı, bu iki uç arasındaki dengeyi de heykel sanatı kurmuştu”¹⁴

Rönesans heykeltıraşları, kökenleri antik Yunan'a dayanan bir öğretiyi ve biçim ile heykellerini ele almışlardı. Bu noktada, **Michelangelo**, **Phidias**'ı incelemişti. Burada açıkça, Rönesans'ın hümanizmini ve insanı bilimsel olarak inceleyen tavrını görebiliriz. Anatomi, Leonardo'nun incelemeleri sayesinde daha iyi verilmiş ve oranlardaki doğruluk üst düzeye çıkmıştır. Rönesans ile ortaya çıkan perspektif resimde ve mimaride devrimci arayışları ve sonuçları beraberinde getirdi. “Ortaçağın dikey Gotik hattı yerine, yatay hat geldi. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkıyordu.”¹⁵ Mimar, heykeltıraş **Brunelleschi**, ilk kez tek kaçış noktalı bilimsel perspektifi ortaya koyarak düzlemde derinlik olgusunu ortaya koymuştur. Perspektif kuşkusuz eski çağlarda üzerinde durulmuş ve araştırılmış bir konuydu fakat Brunelleschi ile bilimsel bir değer olarak temsili sanatlar kuramına uyarlanmıştır. Çizgisel perspektifin resimde ilk uygulaması ise ressam **Ambrogio Lorenzetti** tarafından gerçekleştirilmiştir. Lorenzetti bu araştırmasını Antik dönemde yaşamış olan **Ptolomeus**'un optik anlayışını inceleyerek yapmıştır. Resimde mekan ve atmosferin gerçek bir şekilde aktarılması

¹⁴ PANOFISKY, Erwin: **Rönesans: Kendini Tanımak mı, Tanımamak mı? Rönesans'ın Serüveni** YKY. İstanbul-2005, s.14

¹⁵ TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Ankara-1983, s.330

ancak perspektif ile mümkündür. Rönesans ile gerçek, gerçeklik kavramı ve gerçekliğin aranması gibi eğilimler kendini gösterir.

XIII. yüzyılda resimde dinsel tasvirler katı ve kuralcı iken XIV. yüzyıl sonunda ve XV. yüzyıl başında yepyeni bir kimliğe ve görünüme ulaşır. Sanatta insancılık ve duygusallık hakimiyetini göstermeye başlar. Gökyüzünde canlanan tüm görünüm ve anlatımlar, sanki artık yeryüzüne inmişlerdir. Sanat insanileşmiş ve gerçekçileşme yolundaki önemli adımlardan birisini atmıştır. Bu gelişmelerdeki en büyük etken, burjuva kesiminin giderek güçlenmesi ve girişkenliği ile gerçekçiliği yaratma çabasıdır. Bu gelişmelere paralel olarak Avrupa sanatını değiştiren, dönüştüren olaylar dizisi aşağıdaki örnekte en belirgin üç aşaması ile verilmiştir;

“XIV. yüzyılın sonuyla XV. yüzyılın başında aynı anda üç olay dizisi meydana gelmiştir; burjuvazinin kaydettiği ilerlemeler, Flandre’lı burjuva ressamın egemen oldukları gerçekçi bir sanatın tüm Avrupa’ya yayılması, resimsel, patetik ve insani eğilimlere tercüman olan yeni bir görüntüselliğin ortaya çıkması”¹⁶

Değişen sanatın artık göstergeleri de değişmeye başlamış umut, coşku burjuva sınıfı ile topluma yayılmaya başlamıştır. Diğer bir deyişle sanat artık toplumun gereksinimlerine cevap verme gayesi ve isteği duymuştur. Bu gelişmelerin merkezi Floransa’dır. XV. yüzyılda Floransa kenti, o dönemde laik, sanata düşkün ve hümanist eğilimleri olan düşüncelerin merkezi konumundaydı. Floransalı ustalar, yaratıcılıkları ile güçlü eserler vermişlerdir. İtalyan sanatçılar diğer Avrupalı sanatçılardan daha özgürdüler ve bu yönde eserler vermekteydiler.

2.3.2. Yeni Klasikçilik (Neo-Klasisizm)

¹⁶ AYDIN, Mukadder Çakır: **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul–2002, s.101

Klasikğin sanattaki anlamı kısaca; Yunan ve Roma Antik Çağ'ı, özellikle de M.Ö.V. , IV. yüzyıllara ait Yunan yapıtları ile bunların Roma dönemindeki kopyalarında gözlenen estetik kavram ve kanunların (kanon) yapıtın temelini oluşturmasıdır. Daha genel anlamda, Yunan ve Roma modellerine uyan sanat ve mimarlık; geniş anlamdaysa duygusal ve fiziksel bir dengeyi açıklayan, sezgiyle değil akılla oluşturulan sanattır. Klasisizm, hem sanatsal bir geleneği hem de estetik bir tutumu belirtmek için kullanılan terimdir. Her hangi bir sanat dalındaki en olgun ve ilkeleri belirlenmiş dönemi anlatır. Terimin daha sınırlı estetik kullanımı ise, bu uzun gelenek kapsamında açık seçiklik, düzen ve denge gibi özelliklerin belirlediği üslup ya da üslup evrelerini ifade eder. Bu anlamda Klasikçilik eski sanatın yalnızca bir döneminin, yani M.Ö. V. yüzyıl Ege ve Yunan sanatının, yüksek Rönesans dönemi İtalyan sanatının ve XVII. yüzyıl ile XVIII. yüzyıl sonu Fransız sanatının bir niteliğidir.

XVII. yüzyıl Barok sanatı hareketlilik ve duygusal yoğunlukla belirginleşir. Buna karşılık, Barok Klasikçiliği'ne ait yapıtlar tipik Barok yapıtlarına oranla daha ölçülü ve durgun bir görünüme sahiptir. Bu anlamda her dönem değişik oranlarda bir klasikçilik sergilemektedir.

Fransız sanat tarihçileri için de Klasikçilik terimi büyük önem taşır. Fransa'da Klasikçilik Kardinal Mazarin'in yönetimi zamanında ortaya çıkmıştır ve en güçlü dönemini XIV. Louis döneminde yaşamıştır. Krallık, 1648'de "**Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi**"nin kurulmasını destekleyerek Klasikçilik anlayışının yerleşmesine katkıda bulunmuştur.



Resim 1 Pieter Paul Rubens “Dünya ve Su”



Resim 2 Nicolas Poussin “Sabine”

Ancak Klasikçilik bu tarihten sonra önemini sürdürmekle birlikte, sanat çevrelerinde, akademinin ideallerine karşı çıkışlar da başlamıştır. Bu dönemde,

Raffaello ve **Poussin**'in yapıtları estetik nedenlerle örnek alınmış, aynı zamanda yaratıcı sürecin tüm yönlerini denetleyen çok katı bir öğreti de oluşturulmuştur.



Resim 3 Nicolas Poussin “Zaman Müziğine Dans”

Fransa’da XVI. Lois döneminde, Neo- Klasisizmin başında ressam Vien vardı. Vien, öğrencilerini katı ve disiplinli bir eğitime zorladı. Erkek vücudunu konu alan bu çalışmalara ışığın bakış açısı egemendi. Lirik ya da dekoratif anlayışlara yer verilmedi. Bu çalışmalardan David, İtalyan ressam Caravaggio tarzında ışık kullanmış ve “Meryem Ana’dan Yardım Dileyen Aziz Roch” ta yeni sanatının kurallarını uygulamıştır.



Resim 4 **J.L. David** “*Meryem Ana’dan Yardım Dileyen Aziz Roch*”

Bu resimde Meryem Ana İtalyan klasisizminin etkilerini taşımaktadır. Konusu 1720’de Marsilya’da binlerce insanın ölümüne yol açan veba salgını olan bu eser, piramit biçimindeki sahnenin dinamik üslubu ile (özellikle tablonun ön planında yer alan vebalı) , Grosz ve Gericault’nun figürasyonlarını düşündürür.

Yüzyıl ortalarında Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına karşı bir tepkiyle Antik Çağ’a karşı yeni bir hayranlık başlamıştır. Bunda özellikle 1738–56 arasında İtalya’da **Herculaneum**, **Paestum** ve **Pompei**’de yapılan arkeolojik kazıların, kazı buluntularının ve antik sanat yapıtlarının tanıtıldığı kitapların büyük etkisi olmuştur. Sonuçta, ortaya çıkan Yeni-Klasikçilik (Neo-Klasisizm) akımı sanatçılardan çok yazarlar ve kuramcılar tarafından yaratılan belki de ilk sanat üslubudur ve en önemli kuramcısı Alman arkeolog **Johann Joachim Winckelmann**’dır. Winckelmann, Yunan Klasikçiliği’nin temel niteliklerinin tanımlamak için Yunan edebiyatını kullanmıştır. Ona göre **Raffaello** ve **Poussin** en

büyük modern sanatçılardır, çünkü onlar üsluplarını en yetkin antik modeller üzerine temellendirmişlerdir. **Jacques Louis David**'in “Horatiolar’ın Yemini” adlı tablosu 1785’te sergilendiğinde bu ideallerin ifadesi olarak görülmüştür. Bu tabloda Raffaello ve Poussin’in kompozisyonlarındaki açık seçiklik vardır. Ancak buradaki yalınlık ve sertlik Neo-Klasisizm’e özgüdür. “Tabloda durağan ve poz verme eğilimi sezilen bir kompozisyon görülmektedir. Yemin esnasında karakterler, sanki yaşamıyormuşçasına donuktur ve ressam tarafından kişiselleştirilmemişlerdir. Resimdeki kadınlar, uzun giysileri içinde en ufak bir şekilde kıpırdamaksızın düzenli ve kayıtsızca acılı bir tavır içindedirler. Bütün resim bize ana fikrini tanıtan ama ayrıntılara sokmayan bir üslup içindedir”¹⁷. “Bu resmin, dramatik, ahlaksal bir konusu vardır: Romalıların, Albeniler üzerinde üstünlüğünü sağlamak için, babalarının önünde Curatio’ları öldürmek için and içen Horatio’ların yurttaşlık erdemleri ve yiğitlikleri. Yurttaşlık erdemi sağ taraftaki kadınlar üzerine düşen ışıkla yüceltilmiştir. Kadınlardan biri Camilla, bir yandan sevgilisini yitireceği sezgisiyle, bir yandan savaşa giden üç kardeşi için gözyaşı dökmektedir. Bu tablo eski rejimin son dönemlerindeki yükselen burjuvazinin* görsel ideolojisinin bir parçasıdır. Romalıların kahramanlıklarını öven bu tablonun betimlenişindeki usçu kompozisyon, titiz gözleme dayanan bir anatomi, ağır başlı renkler, ayrıntıdaki özen, kesin nesnellik, bu sınıfın o sıralarda ulaşmış olduğu gelişme aşamasındaki görsel ideolojinin temel özellikleridir.”¹⁸ David bir bakıma Klasikçiliği Yüksek Rönesans ruhuyla yorumlayan son sanatçı olmuştur. David’ten sonra Klasikçilik, Romantizm ile kaynaşmış, Klasik uyum ve kusursuzluk ideallerinin yerini, egzotik ve ifadeci idealler almıştır.

¹⁷ SUCHKOV, Boris (Çev. Aziz ÇALIŞLAR):**Gercekçiliğin Tarihi**, Bilim Yayınları, İstanbul–1976, s.60

* burjuva: kentsoylu

¹⁸ HADJINICOLAOU, Nicos(Halim SPATAR): **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Kaynak Yayınları, İstanbul–1998, s.164



Resim 5 J.L.David "Horatiolar'ın Yemini"

“Klasikçiler, tutkuları, karakterin temeli olarak, hiç değişmeyen, bütün çağlar için aynı kalan bir şey olarak görüyorlardı. Bunun içindir ki, klasikçilerin karakterleri, çoğunlukla sadece birtakım tutkuların ve fikirlerin kişileştirmeleri olup, **gerçek hayatın somutluğundan** yoksundurlar, gelişemezler ve kendilerini açığa koyamazlar. Klasikçiler, bireyi türlere ayırıp, kişilikleriyle gelen karakterlerinden soydukları için, genel-olan ile özel-olanı bir türlü birleştirememişlerdir. Kahramanlar, gerçek hayattan öylesine soyutlanmıştır ki, şematik denilebilecek derecede genel bir evrensellik içinde kalmıştır.”¹⁹

“İlerlemenin toplumsal temelleri XIX. yüzyılın başlarında, sanatın, edebiyatın ve toplumsal düşüncenin başlıca sorunu haline gelmiş, hayatın pratik yanlarını araştırmayan, hayatın nesnel hareketini gözlemeyen, klasikçilik ise, o zamanların yaşadığı hızlı gelişim ve ilerleme ruhunun gerisinde kalmıştır. Klasikçilik, değişmeden başka her şeyi kabul etmeye hazır olan, eski düzenin destekçilerinin bir

¹⁹ SUCHKOV, Boris: A.g.e. s.61

bayrağı haline gelmeye başlamış; bu yüzden de, klasikçiliği, sanatta gelişmeyi durduran bir güç ve gericiliğin ideolojik bir silahı olarak gören romantikler ve gerçekçiler tarafından kıyasıya saldırılara uğramıştır.”²⁰

“Bu dönemde edebiyatta, tiyatrodan ve resimde klasikçilikten kesinlikle ayrılan, birçok bakımdan onunla karşıtlık oluşturan ve kendine özgü toplumsal temellere dayanan gerçekçi sanat doğrultusu, klasikçiliğe koştur bir gelişme göstermiştir. Sorel’in, Scarron’ın, XIX. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğini andıran romanları, **Le Nain Kardeşler**’in (Bkz. Resimler II) ve birçok taşra ressamının, toplumun aşağı kesimlerini, hepsinden önce de, köylülüğü büyük bir dikkat ve paylaşma duygusuyla canlandıran resimleri, **Jacques Callot**’nun var olan toplumsal düzene karşı alay dolu grafikleri, bütün bunlar, Klasikçiliğe karşı çıkan sanatın, en önemli görünüş biçimlerini oluşturmaktaydı. Kuşkusuz böyle bir sanat, o zamanla için Klasikçiliğin rakibi olamazdı. Çünkü Klasikçilik, her şeye gücü yeten devletin, egemen sınıfın siyaset ve ideolojisinin desteğini görmekteydi. Ancak yüzyıl sonra Aydınlanma Çağı’nda, burjuva-demokratik devrime el atıldığı zaman, Gerçekçilik, Klasikçiliği yakalamış ve Fransa’da sanatsal gelişmeni itici gücü haline gelmiştir.”²¹

3.YANSITMA KURAMLARI – II

²⁰ SUCHKOV, Boris: A.g.e. s.61

²¹ KAGAN, M: A.g.e. s.556–557

Gerçekçiliğin ortaya çıkması belirli düşünsel koşulların varlığını gerektirmektedir. Avrupa ülkelerinde gerçekçiliğin ortaya çıkması 1820'li yıllardan sonra olmuştur. Edebiyat bilimcileri, 1820'li yıllarda yeni bir evrenselliğin ortaya çıktığını saptamışlardır. Bu evrensel yanın özelliği şuydu; Yaşamın gerçekçi yansıtılması. Burada yansıtma her türlü yaratıcılığı dışlayan, sanatı doğanın takliti ve kopyası olarak gören doğalcılık ile karıştırılmamalıdır. Sanatta doğalcılık, felsefi kaynağını olguculuktan (pozitivizm) alan bir akımdır. Doğalcılığı edebiyat kuramı haline getiren ilk insan **H. Taine**'dir. Taine'e göre şu üç öge, sanatın ve insan karakterinin bileşiminde belirleyici öğelerdir: Irk, çevre, an. Ona göre en önemli öge ırk ögesidir. Çevre ve an ikinci derecede önemlidirler. Taine, toplumsal insanın yerine biyolojik bireyi geçirerek sanatın toplumsal içeriğini saptırmıştır.

3.1. Aydınlanma Felsefesi

Aydınlanma felsefesi ya da XVIII. yüzyıl felsefeleri genel olarak insanın kendi yaşamını düzenlenmesini yeniden gündeme almış, hem düşüncenin hem toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı bir sürecin felsefi başlatıcısı olmuştur. Bu yüzyılın sonlarına doğru meydana gelen Fransız devrimi ve ardında gerçekleşen modernleşme süreçleri, düşünsel anlamda etkilerini ve kaynaklarını aydınlanma felsefesinde bulmaktadır. Aydınlanmanın ilk evreleri olarak, klasik felsefede tarihlerinde, **Antik Aydınlanma** ya da **Yunan Aydınlanması** adıyla geçen ve I.Ö. V. yüzyılda Sofistlerin gerçekleştirdikleri aydınlanma gösterilir. Bu aydınlanma metafizikten ilk uzaklaşmadır. Bu iki çağı, farklı asırlara karşılık gelen iki dönemi isimlendiren, Aydınlanma adını veren Alman filozofu **Immanuel Kant**'dir. Marx Yunan aydınlanması ile ilgili olarak şöyle diyor;

“Eskilerin kavgası, ancak görünür cennetin, tözel yaşam bağının, politik ve dinsel yaşamın çekim gücünün parçalanmasıyla bitebilirdi: çünkü tinin kendinde tek olması için doğa ikiye ayrılmalıydı. Yunanlılar onu Hephaistos’un sanat çekiciyle kırdılar, onu yontularında parçaladılar, Romalı, kılıcını onun yüreğine sapladı ve halklar öldü ama modern felsefe sözün mührünü söker, tinin kutsal ateşi ve dumanı içinde yok olmaya bırakır. Doğanın çekiminden ayrılmış yapayalnız bir döneke olarak değil de, tinin tinle savaştan savaştığı olarak, evrensellelikle etkindir ve evrenselin daha da parçalanmasını önleyen biçimler geliştirir.”²²

Aydınlanma çağı, XVIII. yüzyıl Avrupa’sına damgasını vuran; toplumsal, bilimsel, felsefi vb. alanlardaki köklü değişimleri ve gelişmeleri sağlayan bu çağa **Aklın Çağı** da denmektedir. Çünkü Aydınlanma çağı, feodal bağların ve kurumların topa tutulduğu, feodalizmin içinde ortaya çıkan ve olgunlaşan burjuvazinin amaçlarının gözetildiği büyük değişimlerin görüldüğü bir çağdır. Aydınlanma ile gerçekten de insan aklı üzerindeki dinsel, siyasal, geleneksel kurumların ve otoritelerin hakimiyeti kaldırılmaya çalışılmış, insan aklının başka insanlar, güçler ya da kurumlar tarafından yönlendirilmesi ve idare edilmesi kıyasıya eleştirilmiştir. Aklın özgürleşmesi için metafizikle, skolastik felsefeyle ve mevcut üretim ilişkileri kendi gelişimine ayak bağı olmaya başlayan, güçlenmekte ve iktidar talebini haykırmakta, sesini yükseltmekte olan, burjuvazinin istemine paralel olarak-monarşik yönetim biçimi ve üzerinde yükseldiği feodal üretim ilişkileriyle mücadele edilmiştir. İnsan aklının bilgi ölçüsü olarak alındığı, insan ve kültür sorunlarının gündeme getirildiği, bilginin topluma yayılmasının amaçlandığı, geleneklerin ve inançların bir akla uygunluk ilkesi ile değerlendirildiği, Engels’in, "Din, doğa anlayışı, toplum, devlet örgütü, herşey en acımasız bir eleştirinin konusu oldu; her şey, aklın mahkemesi önünde kendini savunmak zorunda kaldı ya da mahkum oldu"²³ dediği bu çağla birlikte, insanlığın gelişimi önündeki bir çok engel kaldırılmış oldu. Aydınlanma, insanın amaçlarının gelişimi ve evrimleşmesi sürecinde önemli bir yerde durur. Fakat bu evrimleşme yüzyıllardır araç olan insanın

²² MARX, Karl, ENGELS, Friedrich (Çev: Öner ÜNALAN): **Yazın ve Sanat Üzerine 1**, Sol Yayınları, Ankara-1995, s.172

²³ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich (Çev: Öner ÜNALAN): A.g.e. s.185

artık araçlığa son verip kendisini amaçlaştırması halini alamamıştır, yine de bu yolda bir aşamadır. Halkın büyük çoğunluğunun araç, din adamları ve aristokratların amaç olduğu sosyo-ekonomik düzen değişmiş, Aydınlanma hareketiyle mevcut egemen güçlerin karşısında iktidar sahiplerine karşı burjuvazinin önünü açacak düşünceler oluşmuş ve halk kitlelerinin yine araç ama bu sefer burjuvazinin amaç olarak tanımlandığı bir sistemin siyasal, felsefi, düşünsel zemini hazırlanmıştır.

3.2. XVIII. Yüzyıl Avrupa Resminde Gerçekçilik

XVIII. yüzyılda, Avrupa'daki ekonomik ve politik sıkıntıların baş gösterdiği ve öncelikli durumda olduğu gözlemlenir. Buna bağlı olarak sanatçılar, yüzyılın sonlarına doğru eskiye nazaran daha fazla bir şekilde toplumsal olaylara yönelmiş, sanatlarında kullanmışlardır. Avrupa'da kentlerin giderek büyümesi, işçi sınıfının gelişen hareketliliği, otorite şekillerinin değişmesi gibi birtakım toplumsal hareketler beraberinde 1789 Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'ni getirmiştir

Burjuvanın XVIII. yüzyıldaki kazanımları ve gücü siyasal açıdan doruğa Fransız Devrimi ile ulaşacaktır. Bu değişimin sanattaki doruk noktası ise Romantizm ile kendini gösterecektir. XVIII. yüzyılda kralın mutlakıyetçi fikirleri çökmüş, saray, sanatın ve kültürün merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu dönemin eski ve yeni kavgasının yanı sıra ortaya çıkacak olan gelenek-ilericilik, usçuluk-duygusallık, klasisizm-modernizm gibi çatışmalar sanata yön vermiştir. Bu çatışmalar, **Diderot** ve **Rousseau** ile durulmuştur. XIV. Lois zamanında sanatın tek koruyucusu kraldı ve bu XVIII. yüzyılda yeni patronların, yeni koruyucuların, yeni sanat merkezlerinin ortaya çıkması ile değişti. Bunun sonucunda sanatın yayılımı genişledi, edebiyat ise tamamen saraydan ve kraldan uzaklaştı. Artık kent yaşamı saray yaşamı yanında varlığını kabul ettirmiş ve saraya merkeziliğinden uzaklaşmaya başlanmıştır.

XVIII. yüzyıl sanatı ilk izlenimde soylular sanatı gibi görünse de işlediği konular, toplumun analizi ve eleştirel yorumu ile değişimlerin ve çeşitliliğin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılda biçim ve içerik ile sıkı bağlar kurulmuş anlatılmada ifadeci bir yaklaşım gelişmiştir. “Resimler değişen düşünceleri gün gibi açıklamakta geri kalmamış; hatta gelececek olanları bile önceden yansıtmışlardı”²⁴

“Devrimin gerçekleştiği sırada Fransız resminde başlıca dört eğilim bulunmaktaydı: 1. Fragonard’ın sanatındaki duyumsal-renkçi Rokoko geleneği, 2. Greuze’ün yapıtlarındaki duygusallık, 3. Chardin’in burjuva natüralizmi, 4.Vien’in klasisizmi. Greuze ve Chardin’in sanatsal üsluplarının devrimle daha iyi özdeşleşmesine rağmen, devrim, klasisizmi benimsemişti”²⁵

“Greuze ve Chardin’in sanatsal üsluplarının Devrim ile daha uygun düşmesine karşın, Devrim, kendi görüşüne en uygun akım olarak klasisizmi benimsemişti.”²⁶ Çünkü, Klasisizm, Cumhuriyetçi özgürlük düşüncelerini en iyi temsil edebilen eğilimdi. Ancak bu eğilim sosyal gerçeklerin yansıtıldığı bir eğilim değil, usçu, metodik ve püritenlere özgü olan bir eğilimdi. Her şeye rağmen oluşan yeni üslup, Klasisizm değil Romantizm olacaktır.

“XVIII. yüzyılda ressamlar çağlarının erkek ve kadınlarının günlük yaşantılarını gözlemlemeye, bir öykü oluşturacak nitelikteki duygusal veya eğlendirici sahneler çizmeye koyuldular.”²⁷ Sanatçılar konularını burjuva yaşamında seçtiyseler de eleştirel yaklaşımları ve çürümüş toplumun tüm çirkinliklerini göstermekle bu alanda yeni bir sayfa oluşturdular. XVIII. yüzyıl sanatı, resim konusu

²⁴ BULUT, Ümran, **Avrupa Resminde Anlam ve Üslup**, İstanbul–2003, s. 87

²⁵ HAUSER, Arnold (Çev. Yıldız GÖLÖNÜ):**Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt 2**,Deniz Kitabevi, Ankara–2006, s.121

²⁶ HAUSER, Arnold: A.g.e s.133

²⁷ GOMBRICH,E.H, (Çev. Bedrettin CÖMERT): **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul -1976, s.372

olarak, günlük yaşam öykülerini, töre konularını, çalışma yaşamını, askeri konuları, burjuva yaşantısını ve halktan tipleri, çeşitlilik içinde ele almıştır. Çağın resmi, XVIII. yüzyıl toplum yapısının bir göstergesidir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında sanat yapıtları eleştirel bir nitelik kazanmıştır. **Hogarth, Chardin, Greuze, Crespi** gibi sanatçılar çağlarının eleştirel ve iğneleyici tutumlarına eserlerinde yer vermişlerdir. Sanatçılar yaşadıkları döneme gözleriyle bakmakla kalmıyorlar, aynı zamanda düşünerek boyuyorlardı.

Bu dönemin önemli sanatçılarından **William Hogarth (1697-1764)** eleştirel yaklaşımı ve izlenimi ile **Daumier** ve **Goya** gibi sanatçıların öncesinde toplumu bu denli analiz etmesi bakımından önemlidir. Eserleri arasında gerçekçi portrelerden modern ahlaki konular üzerine karikatür tarzı serilere kadar birçok farklı çalışma vardır. Bazen acımasız da olabilen çalışmalarının çoğu, dönemin politikası ve değerleriyle dalga geçen eleştirilerdir. Bu tarz çizimlere genelde onun adından gelen **Hogarthçı** ya da **Hogarth tarzı** denmektedir.

Ahlaksal konuları yetkin bir mizahla ele alan Hogarth, İngiliz resim tarihindeki önemli yerini büyük ölçüde bu ülkenin XVIII. yüzyıldaki toplumsal yaşamına ve beğenisine getirdiği taşlamacı eleştirisiyle kazanmıştır. Ahlaksal konulu dizi yapıtlarının ilki olan “Fahişenin İlerlemesi”(Bkz. Resimler-II), taşralı bir kızın kötü amaçlı, aşağılık Londralıların eline düşüşünü göstermektedir. Hogarth bir ahlakçı gibi, toplumsal bazı değerleri kendine konu edinmişti. İçki alışkanlığı, şehvet düşkünlüğü, tamahkarlık, dolandırıcılık gibi kötü hareketleri konu almış baskı resimleri bütün Avrupa’ya yayılmıştı. O, bu gibi hareketlerin öbür dünyada değil, bizzat bu dünyada cezalandırılmasını istiyordu. “Modaya Göre Evlenme” (Bkz Resimler-II) gibi dizi resimleri ile aristokrasinin rezil hayatını gözler önüne seriyordu. Böylelikle Hogarth resimleriyle halkın gözünde aristokrat büyüklük ve asaleti yok eden bir tavır içindeydi. Hollandalı Frans Hals’ın tekniğine benzer bir fırça kullanışı ve bol boya hamurunun yoğunlaştığı bir resim anlayışı vardı. Kalın boya etkisi, biçimlerini daha da kuvvetlendiriyordu. 1731’de, o günlerde moda olan

bir tiyatro oyunundan esinlenerek yarattığı “Dilenciler Operası” adlı tablosuyla büyük başarı elde etti. Bu eser 1729’dan sonra portreler ve genellikle aile sohbetlerini gösteren küçük ev içi resimleri yapmaya başlayan Hogarth’ın bu tür resimlerden ahlaksal konulu ve taşlamacı olanlara geçişini belgeler. XVII. yüzyıl Hollanda portre sanatından kaynaklanan Konuşanlar Portresi geleneğini izleyen Hogarth, canlı ve dolaysız üslubunu kabul ettirmeyi bildi; bu doğrultuda gerçekleştirmiş olduğu en ünlü yapıtı, “Altı Hizmetçi Başı”dır; ressam bu yapıtında, anlık bir ifadeyi tuvale aktarmış gibidir.



Resim 6 **William Hogarth** “Dilencinin Operası”



Resim 7 **William Hogarth** “*Altı Hizmetçi Başı*”

Hogarth’ın önemli eserlerinden biri olan “Hovarda’nın Yazgısı”, zavallı hovardanın sonunun, delirerek, Bedlam Akıl Hastanesi’ne düşmek olduğunu gösteriyor. İçinde her çeşit akıl hastasının yer aldığı bir korku sahnesi; birinci hücredeki fanatik dindar, saman yatağı üzerinde, Barok bir resimdeki azizin gülünç bir taklidi gibi acı içinde kıvranıyor; ikinci hücrede kral tacını giymiş bir megalomani hastası ile görüşüyor; Bedlam’ın duvarına dünyanın resmini çiziktiren geri zekalı, kağıt teleskoplu kör adam, merdivende grup halinde duran gülünç ve garip üçlü, sırttan kemancı, ahmak şarkıcı ve basamağa oturmuş, sabit bir şekilde bakan, duygularını yitirmiş bir adamın dokunaklı figürü-ve son olarak da ölmekte olan hovardanın yer aldığı grup.



William Hogarth *Hovardanın Yazgısı (Detaylar)*



William Hogarth *Hovardanın Yazgısı (Detaylar)*



Resim 8 William Hogarth “Hovardanun yazgısı”

Yüzüstü bırakıp terk ettiği hizmetkar kızdan başka, onun ölümüne üzülen kimse yok yanında. Yere çökerken o zamanlar deli gömleği yerine kullanılan zincirleri çıkarılıyor. Trajik bir sahne, ama hovardanın grubuyla dalga geçen garip cüce ile hovardayı iyi günlerinden tanıyan iki seçkin ziyaretçini oluşturduğu kontrastla daha da trajikleşiyor. Tabloda her figürün ve olayın, Hogarth’ın anlattığı öyküde belirli bir görevi var. Ama bu tabloyu tek başına iyi bir resim yapmaya yetmez elbette. Konuya önem vermiş olmasına karşın Hogarth’ın dikkati çeken tarafı konusuyla ne kadar yoğun ilgilenirse ilgilensin yine de ressam yönünün ağır basması. Bu durum sadece fırçasını kullanış tarzı, ışığı ve renkleri dağıtışıyla değil, aynı zamanda figür guruplarının kompozisyonundaki büyük becerisiyle de ortaya çıkıyor. Hovardanın çevresindeki gurup, bütün o garip ürkünçlüğüne karşın klasik gelenekle

yapılmış herhangi bir İtalyan resmi ölçüsünde özenle düzenlenmiş. Hogarth aslında bu geleneğin anlamını kavramış olmasında gurur duyuyor, güzelliği denetimi altında tutan yasaları bulduğuna inanıyordu.

Her biri, birbirini izleyen birkaç tablodan oluşan ve bir tür resimli roman oluşturan yapıtlarında, fırçasıyla, ahlak dersi veren gerçekçi öyküler anlattı. Ama bu gerçekçi betimleme yönünün yanı sıra, aynı zamanda da büyük bir renkçi ve İngiliz resim okulunun gerçek kurucusuydu.

Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN (1699–1779), konularını burjuva çevrelerinden seçiyordu. Ancak Chardin hiçbir sanatçının gerçekleştirmediği bir dikkatle, günlük aile yaşantısının yalın gerçeğini ifade eden bir ressamdı. Atmosfer ile figürün bütünleştiği resimlerinde, özellikle figürlerde gösterdiği idealize olmayan tavır ile gerçekçi anlatımın yolunu açan ressamlardandır. Ayrıca insanın çalışma erdemini göz önüne serer. Döneminin kadınlarının ev işlerindeki çalışmalarını resimlemiştir. “Basit bir oda, sofraya kuran ve iki çocuğa yemek duası dedirten bir kadın.”²⁸ Chardin her günkü sıradan sakin yaşamın görüntülerini resmetmeyi seviyordu. Ev sahnelerindeki duygu ve izleyiciyi yormayan sakinliği ile Hollandalı usta Vermeer’e benzeyen bir anlatımı vardı. Chardin’in natürmortları, insan olmamasına rağmen insanın varlığını hissettirecek biçimdedir. Yapıtlarında, özellikle pastellerindeki yanlamasına taramaklar ile izlenimcilerden 150 yıl önce, renklerin yan yana yerleştirilmesiyle oluşan karşılıklı etki görülür.

²⁸ GOMBRICH, E.H: A.g.e. s.372



Resim 9 Chardin “Çamaşırcı”



Resim 10 Chardin “Sofra”

3.3. XIX. Yüzyıl Bilim ve Felsefesi

XIX. yüzyıl felsefesi öncelikli olarak, Alman felsefesinde romantizmin ve idealizmin zirveye ulaştığı bir dönemdir. Bunun yanı sıra, materyalizmin de yeni bir derinlik kazandığı ve öne çıktığı görülür. Fransız felsefesinde bir yanda **Charles Fourier**, **Pierre-Joseph Proudhon**, **Claude Henri de Saint-Simon** gibi reformcu düşünürler; öte yanda da **August Comte** ile pozitivizmin belirginleştiği görülür. Tarihçi **Tocqueville** ile sosyolog ve düşünür olan **Emile Durkheim** da döneme imzasını atmış isimlerdir.

XIX. yüzyıl gerçekçilerinin gözünde gerçekçiliğin bir özelliği, o devrin bilim görüşünden alınmıştı. Bu görüş determinizmdir; neden-sonuç ilişkisi. Bu görüşte olduğu gibi insanlar dünyasında, her şeyin bir nedeni vardır. Bunları bilmek toplum yasalarını bilmektir. Olaylar, rastlantı ve mucizelerle açıklanamaz. Topluma bakan sanatçılardan beklenen şey, gözlemlerinin sonuçlarının olduğu gibi anlatmasıdır. Gerçek durumu tüm çıplaklığıyla izleyicinin göz önüne serilmelidir. Eserlerde yazarın-sanatçının kendi düşünce ve görüşlerine yer yoktur.

XIX. yüzyılın genel hatlarıyla Almanya'da idealist felsefenin, Fransa'da sosyalist düşüncenin, İngiltere'de iktisat teorisinin gelişip güçlendiği zamanlar olarak belirtilmesi yanlış olmaz. Felsefede romantik düşünce, idealizm, materyalizm, realizm, rasyonalizm, tarihselcilik, pozitivizm bu yüzyılda kendini gösterir.

XIX. Yüzyıl gerek entelektüel yaşam gerekse bilimsel açılım yönünden diğer yüzyıllardan farklı bir kimliğe sahiptir. Bilimin yavaş yavaş yaşamın her anına girmeye başladığı bu yüzyıl, insanların dünyayı algılama, kendilerini tanıma yolunda büyük değişimleri beraberinde getirmiştir Bu yüzyılda fizik kuralları artık hakimdir. Örneğin Darwin'in türlerin kökeni, insan evrimi, doğal seleksiyon, yazarların esin konusu olmuştur. Fizyoloji'de Claude Bernard, psikoloji'de Sigmund Freud isim yapmıştır

XIX. yüzyılda Gerçekçilik yansıtma kuramına bağlıdır. Yansıtma kuramını, sanatı açılmak için kullanılan en önemli kavram **Marksist Estetik**'tir. Aynı zamanda Marksist Estetik bazı yönlerden Gerçekçilik akımına bağlandığı için XIX. yüzyılın sanatı, diyalektiğe tabii olan, burjuva duygusallığına (romantizm) şiddetle saldıran bir akım olarak kendini gösterir. Romantizm, akıl ve diyalektik dışı hayalci bir yoldan kapitalist-burjuva düzenine çanak tutar. Asıl burjuva değerlerine başkaldırışın ikinci aşaması Gerçekçiliktir. İnsanı ve toplumu büyük bir sadakatle yansıtmaya çalışan bu yazarlar ve ressamlar için sanat eseri bir aynaya benzetilebilir. "Stendhal'a göre yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman."²⁹ Gerçekçiliğin en önemli özellikleri şöyle sıralanabilir;

- 1- Konu olarak çağdaş toplumun her günkü alelade yaşamı işleniyordu. Gerçekçi yazar ve ressam kendisine, çağdaş toplumu konu ediyordu. Oysa romantikler, günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konuları işliyorlardı. Gerçekçilik; masalvari olan uzak diyarların çekiciliğinden medet uman (oryantalist), alegoriye, simgeciliğe başvuran bir akım değildi.
- 2- Yazar ve ressam gerçekliği yansıtacaksa bunu tüm yönleriyle yansıtmalıdır.
- 3- Yazarın, kısmen de ressamın, eserlerinde kendi görüşlerine yer yoktur.

3.4. Batı Gerçekçiliği

Gerçekçiliğin, Romantizme olan tepkisinin ilk göstergeleri **Goya** ve **Gericault**'un eserlernide kendini gösterir. Goya, bir yandan çektiği kişisel acılara, öte yandan ülkesinin durumuna bağlı olarak zamanla içine kapanmış ve üslubunu değiştirmiştir. Sanatçı başlangıçtaki canlı Rokoko resimleri yerine, Napolyon ordularıyla iç savaşın paramparça ettiği ülkesinin yaşamına ilişkin etkileyici tablolar

²⁹ MORAN, Berna: A.g.e. s.18

yapmıştır. “Resim tarihinde ilk defa saldırgan ve kışkırtıcı bir üslupta üreten öncü bir sanatçıdır. Goya, insanlık tarihinin en çarpıcı değişim dönemlerinden birine tanıklık etmiş ve bu tanıklıkları fırtınalı iç dünyasından en dolaysız şekilde yansıtarak kendine özgü bir resim dili yaratmıştır.”³⁰ 1793 yılı başlarında Fransa- İspanya Savaşı başlamıştır. Bundan sonraki 30 yıl boyunca İspanya; devrim, savaşlar ve sivil savaşlar, askeri darbeler ve toplumsal ayaklanmalar yaşamıştır. Aydınlanma ve geleneksel kültür arasındaki çatışmaya, aristokrat- burjuva ve popüler sınıflar arasında ulusal kimlik ve İspanyolluk üzerine süren ideolojik tartışmalar ile Fransız Devrimi’nin neden olduğu karışıklıklar eklenmiştir.



Resim 11 **Francisco Goya** “3 Mayıs Kurşuna Dizilme”

Goya izleyen ve gördüklerini kaydeden bir ressamdı. Madrid ’in dışındaki Pirincipe Pio tepesinde “3 Mayıs Kurşuna Dizilme” anını gösteren resmindeki

³⁰ ÜSTÜNİPEK, Mehmet: **Goya** www.lebriz.com (24.05.2008)

insanlara bakıldığında, suratlarındaki ifade, çirkinlik, korku ve gerçekçilik Goya'nın sanatının özü niteliğindedir. Ona göre insan idealize edilecek güzellikte bir varlık değildir. Resim iki kısımda incelendiğinde; sol tarafta ölümü bekleyen insanlar ve sağ tarafta da infazı gerçekleştiren asker görünmektedir. Resimde, sarı ve beyazın patladığı, ölümden önceki son saniyelerini yaşayan kurbanı dikkati çeker. Kollarını açmış durumdadır ve vücudu, ağırlıksız bir görünüme sahip olduğu izlenimini verecek derecede hissizdir. Önünde yatan ve infazı az önce gerçekleşmiş olan adamın aldığı pozisyon, sanki odak noktasındaki adamın geleceğini işaret eder niteliktedir. Resmin sol tarafındaki dramatik ve yumuşak hatlı biçimlendirme yerini, sağ tarafta, karanlığın sanki üzerine çöktüğü ve vahşeti simgeleyen asker grubunda, sert, keskin biçime bırakır. Silahların gösterdiği hedef, çaresizliğin tanımı niteliğindeki adamın yüzüdür. Bu anlık olayı anlatan Weiss Direnmenin Estetiği adlı kitabında şu cümlelere yer veriyor;

“Bizim hayatın şu anına baktığımız resimler, hayatın son bulmasıyla noktalanabilecek hızlı ve sürükleyici olayları konu ediyorlardı. Bizim de yaptığımız gibi, resimdeki figürler ceset yığınlarının arasından yükseliyor, üzerinde yatıyor, sürünüyor, diz çöküyordu. Ressamlar her şeyi silip götürülen bir yıkımın içinde, yaşamın henüz tutunabildiği bir anı yakalayıp sonsuzlaştırmışlardı. Böylesi bir didinmeden geriye tanımsız bir şey, soluğun tutulduğu bir anın sessizliği kalmalıydı. 1808 Mayısında idam mahkumlarının önünde anlık bir zamanları kalmıştı. Tüfekler nişan almıştı. Yandan vuran sokak lambaların ışığında göllenmiş kanlar görünüyordu. Diz çökmüş mahkumların önünde daha önce kurşuna dizilmiş dağınık bedenler yatıyordu. Kalabalık bir mahkum alayı tümseğe götürülüyordu. Bazıları yumruklarının sıkılmış, bazılar yüzlerini kapamıştı. Ama önde dip dibe dizilmiş, namluların ağzına bakanların, işçilerin, köylülerin, bir rahibin ateş saçan gözleri meydan okuyordu. Önu açık beyaz gömleli biri kollarını ölümü kucaklamak için öne uzatmıştı kurşun yağmurunun beklendiği bu anın gerilimi, dinmek bilmediği için dayanılmazdı. Kentin öne çıkmış bir mahallesinin karanlığa gömülmüş bir silueti içinden, insan kusan kent kapısından mahkumlar getiriliyordu. Gökyüzünün kahverengi yeşile çalan karanlığı, parmakları tetiğin üzerinde bükük duran muhafızların pelerinlerinin rengine karışıyordu. Şafağın alaca karanlığının bulanık görüntüsünün içine, çıplak tepenin sarı ışığı bir üçgen halinde dalıyor, sarı ışıkta tüfeklerin ucundaki süngülerin çizgileriyle dilimlere kesiliyordu. Hiçbir yerden yardım ihtimali olmasa ve az sonra patlayacak tüfeklerin cayırtısı kesin olsa bile, isyancılar grubunun zaferi yüzlerinden okunuyordu. Makine düzeni içinde sıraya dizilmiş, gelmekte olan yenilginin önünde askerlerin belleri bükülmüştü.”³¹

³¹ WEISS, Peter (Çev. Çağlar TANYERİ, Turgay KURULTAY): **Direnmenin Estetiği**, YKY İstanbul–2005, s.60

1799 yılında tamamladığı bir dizi baskı resimden oluşan “Los Capriccios”da Goya, yaşadığı dönemin İspanya’sındaki açgözlülük, ahlaksızlık ve batınlığı ele almıştır. Hem alegorik hem de edebi kaynaklı figürlerle tanımlanan bu resimlerde, yarı gerçek ve yarı doğüstü bir anlatım görülmektedir. Los Capriccios’da Goya’nın ilgisi artık İspanyol aristokrasisi değil, halktır. Bundan sonraki sanatında tema olarak halkı işleyecek olan Goya, resim sanatındaki en keskin gerçekçilik tavırlarından birini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda sanatçı duyarlılığının halk üzerindeki hassasiyetini de vurgular. “Goya’nın dünyasındaki insanların yüzleri, sağ kalmışların görünümündedir. Korkunç bir kazayı atlattmış gibidirler. Gözleri yuvarlak ve şaşkındır. Toprağa yakın dururlar. Kirlidirler ve gülmezler. Goya’nın Fransız-İspanyol savaşı sırasında yaptığı orgun gözler, Birinci Dünya Savaşı fotoğraflarından da bakarlar. Goya fotoğrafı önceden bildi. Ama savaşın gerçek imgesine ve anlamına değin bu gerçekçilik evresi, romantizm boyunca kitle iletişiminin taşıdığı bir şeydi.”³²

Goya, Madrid dışında halk arasında “La Quinta del Sordo”(Sağırlar Evi) olarak bilinen malikanesine çekildikten sonra burada evinin iki salonunun duvarlarına 14 sahneden oluşan “Kara Resimler”i yaptı. Sahneler genellikle koyu renk bir zemin üzerine işlenmişlerdir. “Oğlunu Yiyen Satürn” freskosu bunlara en iyi örnektir.

“Sömürgelerdeki ayaklanmalar, gemicilerin isyanı, yolsuzluğa batmış bir devletin yaptıkları, kendisinin toplum dışı varlığının, ruhsal bunalımlarının da hazırladığı motifleri işlemeye yöneltmişti onu.”³³ Her şeyi içine çekip kendi iç dünyasında fırtınaya dönüştüren bir yapısı olan Goya, sanatsal üretimi ve duyarlılığı ile devrimci bir anlayışta resim sanatına adını sağlam harfler ile yazdırmıştır

³² BAYNES, Ken (Çev. Yusuf ATILGAN): **Toplumda Sanat** , YKY, İstanbul–2004, s.266

³³ WEISS, Peter: A.g.e. s.299



Resim 12 **Francisco Goya** “*Oğlunu Yiyen Satürn*”

Gericault, Napolyon ‘un düşüşünü izleyen dönemin sanatçısıdır. Onun sanatı bir yandan Aydınlanma Dönemi’nin ideallerine göre yetişmiş, öte yandan tarihsel olaylar karşısında düş kırıklığına uğramış bir kuşağın çelişkili ruh durumunu yansıtır. Döneminin tüm politik, toplumsal çürümelerine tanık olmuştur ve bunun karşısında sergilediği tutum, Gerçekçiliğın öncü ressamlarından birisi olmasını sağlamıştır.

Gericault da tıpkı Gros gibi kendisini etkileyen, duygulandıran çağdaş olayları betimlemiştir.



Resim 13 **Theodore Gericault** “*Medusa'nın Salı*”

Gericault'un “Medusa'nın Salı” adlı tablosunda coşku, karanlık ve dinamizminin yanında, tehlikeli bir sessizlik vardır. O dönemin saygın kesimlerine adeta bir darbe niteliğinde olan bu resim boyutlarıyla da izleyicisini adeta kapsar. “Gericault bu resmi yapmadan önce, kazadan sağ kurtulanlarla görüşerek, salın bir modelini yaptırdı, hastanelere giderek hastaları ve can çekişenleri inceledi ve ölülerin ten rengini araştırdı. Atlantik kıyılarında da dalga kırılmalarını resmetti. Hapishanelerde giyotinle idam edilenlerin baş ve gövde çizimlerini yaptı. Düşkünlerin, akıl hastalarının ve dışlanmışların yakınında bulunduğu ve Fransız sömürgeciliğinin başlangıç döneminde imparatorluğun kurbanlarını, insan kıyımlarını tasvir edebilmek için gerekli detayları inceledi.”³⁴

³⁴ WEISS, Peter: A.g.e. s.300

Hükümetin tüm kin duygusunu, memurların yolsuzluğunu, bencilliğini, Fransız kıyımını ve sömürgeciliğini konu edinen resmi Weiss şöyle anlatıyor;

“ Salın üzerinde hayatta kalanla, ön taraftaki ölülerden kurtulmaya çalışarak toplu bir hareketle başlarını yükseğe kaldırıyorlar, daha fazla yükseğe çıkma istiyorlardı, ta ki yukarı kaldırdıkları kişinin esmer sırtı açıklığa çıkana kadar; rüzgar bu kişinin salladığı bezi yana atıyordu. Kompozisyon çift yönde diyagonal eksen ilkesine oturtulmuştu. Böylece hem tuvalin geniş alanları sağlam bir yapıya kavuşturulmuş, hem de iki perspektif arasında bir kayma sağlanmıştı. Sol alttaki grup heyecanlı birbirinin içine geçmiş hareketleriyle, birazdan çarpacak dalganın altında kaybolacak minik direği hedef alarak sağ üste doğru uzanıyordu, sağ alttan yukarıya, bir ölünün aşağı sarkan koluyla başlangıç noktasını oluşturduğu diğer çizgi yükseliyor, sol üstte rüzgarın şişirdiği eklene doğru çekiliyordu, böylece figürler kütesinin çizdiği yön salın hareket yönünü çaprazlıyordu, bu da bir baş dönmesi yaratıyordu. Kazazedelerin büyük çoğunluğu sırtı izleyiciye dönük, kendi dünyalarındaydı. Önde oturmakta olan figür bir ölüyu eliyle kavramış, bitkin ve üzüntülüydü, sala sanki boğulan birinin perspektifinden görünüyordu ve kurtarabilecek gemi o kadar uzaktaydı ki önce akla getirilmesi gerekiyor gibiydi. Ufukta beliren, son kıpırdanan ve ağır ağır artan bir kuvvete yönelen bu yardım olanağı bir yanılısma, bir sanrı olabilirdi, geleceğin içindeydi, izleyicinin yer aldığı dünyadan çok uzaklardaydı tek bir felaket insanlığın durumunun simgesi olmuştu. Düzene uyum gösterenlere aşağılamayla sırtını çevirmiş saldaki yitik insanlar, Bastill'nin yıkılışına tanık olmuş bir kuşağın savrulmuş üyeleri idi. Hepsi birbirine dayanmış, birbirine bağlıydı, onları gemide bir araya getirmiş olan tüm farklılıkları, ayrılıkları geride kalmıştı, hayatta kalma mücadelesi, açlık, susuzluk, açık denizde ölüm, hep unutulmuştu, her birinin küçük çabasıyla ya birlikte yok olacaklar, ya birlikte kurtulacaklardı, onlar arasında en güçlü olan, gemiye işaret veren kazazedenin bir Afrikalı, belki de Medusa'ya köle olarak bindirilmiş biri olmasıysa tüm ezilenlerin kurtuluşu düşüncesini doğurmaktaydı”³⁵.

“Madrid'in esir İsyancıları, Medusa'nın kazazedeleri, Paris'in barikatlarındaki halk, gerçekliği doğrudan yaşamışlardı. Onların başına gelenler ressamların ortaya koydukları tanıklıkların çok uzağındaydı. Sanatçılar, gerçekliğin verilerine ne kadar sadık kalsalar da gerçek yaşananları tümüyle yansıtmaları olanaksızdır.”³⁶ Bu sanatçıları gerçekçilik paydasında buluşturan, yaşanan olaylar karşısında sergiledikleri hassasiyet, ele aldıkları konunun ve üslubun izleyiciye o anın duygusunu yakalatma çabasıdır.

³⁵ WEISS, Peter: A.g.e. s.296–297

³⁶ WEISS, Peter, A.g.e. s.299



Theodore Gericault “*Medusa'nın Salı*(Detay)”

Gerçekçilik akımı (Realizm), estetik ve edebi bir kavram olarak, XIX. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Resim ve heykel sanatlarında, günlük yaşamı ve sorunlarını olduğu gibi ve ayrıntılarıyla yansıtmayı amaçlayan sanatsal anlayıştır. Romantizm, Klasisizme bir başkaldırı niteliğindedir. Gerçekçilik (realizm) ise, hem klasisizme hem de romantizme bir başkaldırıştır. Romantizmin dramatik biçimlere, kalıplara karşı olan tutumu, realizmin yolunu açmıştır. Gerçekçiler, XIX. yüzyıl Avrupa’sında görülen toplumsal, ekonomik değişimlerden oldukça etkilenmiştir. Amaç, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler

üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmekti. Realizmin amacı, günlük yaşamın önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır.

Romantizmde var olan yaşamdan kopukluk, toplumsal sorunlara ilgisizlik, hastalıklı duygusallığa karşı çıkan gerçekçiler, toplumsal sorunlara özellikle ilgi göstermiştir. Bu dönemde köyden kente göç, sendika, işçi hakları, yoksulluk vb. gibi insana dair toplumsal sorunlar vardır ve Romantizm bunları göz ardı eden bir toplumdan kopukluk içindedir. Bu dönemde, idealist felsefe yerini materyalist felsefeye bırakmıştır. Romantizm düşsel olanı, gerçekçilik ise somut olanı tüm gerçekçiliğiyle göstermektedir. Ayrıca bu gerçekleri gösterirken realistler gerçekleri tüm olağanlığıyla ve çirkinliğiyle göstermekten kaçınmamışlardır.

Tiyatro yazarları arasında **İbsen, Hauptmann, George Bernard Shaw** ve **Çehov**, Gerçekçilik akımının önemli isimlerindedir. Gerçekçilik dramatik olan insanın yaşamını sürdürebilmesi için verdiği savaştır. İnsan varlığını sürdürmek ve onurunu korumak için çetin bir savaş vermek zorundadır ve ne kadar gözü pek olursa olsun o savaşı kazanmak zorundadır. Bu akımın iki güçlü temsilcisi, **Gustave Flaubert**'in “Madame Bovary” adlı romanı ile **Emile Zola**'nın “Nana” adlı romanında cinsellik ve şiddet edebi bir inceleme sonucu, olanca çıplaklığıyla ortaya konulmuştur. Fransız edebiyatında Flaubert, Zola'nın yanı sıra, **Honore de Balzac, Stendhal**, Rusya'da **Lev Tolstoy, İvan Turgenyev, Fyodor Dostoyevski**, İngiltere'de **Charles Dickens** ve **Anthony Trollope**, Amerika'da **Theodore Dreiser**, Gerçekçiliğin önemli temsilcileridir.

“Kapitalist dünyadaki önemli sanatçıların ortak yanı, çevrelerindeki toplumsal gerçeklerle uzlaşmayı becerememeleridir. Bu olumsuz evrenin nihayetinde yaratıcı insanlar başarılı kapitalist düzene büyük tepkiyle karşı çıkmışlardır. Bu süreç, Romantik başkaldırıyla ve Rousseau'nun burjuva uygarlığına saldırmasıyla

başlamıştı. Burjuva toplumuna romantikçe karşı çıkış, zamanla karşı çıkan **benin** niteliğini yitirmeden, o toplumun bir eleştirisine dönüştü. Romantizmle gerçekçilik doğrudan doğruya birbirlerine aykırı olan görüşler değildir; Romantizm, daha çok eleştirel gerçekliğin ilk evrelerinden biridir. Tutum tümüyle değişmemiş, yalnızca yöntem daha soğukkanlı, daha nesnel, daha uzaktan bakan bir yöntem olmuştur”³⁷

Sanatta Gerçekçiliği kavrayabilmek için bizzat ressamın ve büyük düşünürlerin sözleri incelenebilir. Yazar Fischer’e göre; “Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.”³⁸ Bu sözleriyle Fischer, sanatın toplumsal özelliğine dikkati çekiyor ve toplumun her zaman iyi yanlarını değil değişmesi gereken, çürümüş, çirkin taraflarının da eleştirel tavır ile gözler önüne serilmesi gerektiğinden bahsediyor. Buna en iyi örnek, **Emile Zola**’nın “Nana” adlı romanındaki cinsellik ve şiddet gibi kavramların irdelenmesi ve halka olduğu gibi yansıtılmasıdır. Resim sanatında da gerçekçi sanatçıların yapıtlarında temel özellik budur.

“Esasa ait olmayan görünen yüzeydeki görüngü, esasa oranla, daha sık yıpranıp yok olup ortadan kaybolur, daha az katıdır ve daha az sağlamdır.”³⁹ Lenin’in bu sözü, **Berger**’in “Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı” kitabından bir bölümü çağrıştırır;

“Kübizm devriminin hazırlıkları XIX.. yüzyılda iki ressam tarafından başlatıldı. Courbet ve Cézanne. Cézanne’ın Kübistler için taşıdığı önem öyle sık vurgulandı ki artık sıradanlaştı. Courbet’ye gelince, Apollinaire şöyle der; Yeni ressamın babası Courbet’dir. Gerek Cézanne gerekse Courbet, ressamın doğaya yaklaşımındaki vurguyu değiştirmişlerdir. Courbet maddeciliğiyle, Cézanne ise doğaya bakma

³⁷ FISCHER, Ernst (Çev. Cevat ÇAPAN): **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınevi. İstanbul–2003, s.100

³⁸ FISCHER, Ernst :A.g.e. s.104

³⁹ G.Lukacs, E.Bloch, W.Benjamin, B.Brecht, T.Adorno(Çev. Ünsal OSKAY): **Estetik ve Politika** Alkım Yayınevi, İstanbul–2006, s.64

sürecini diyalektik açıdan görmesiyle. Courbet'den önce hiçbir ressam resmetmekte olduğu şeyin yoğunluğunu ve ağırlığını böylesine ödünsüz bir şekilde vurgulayamamıştı. Bunu, onun bir elmayı, bir dalgayı resmedişinde ya da Seine kıyısında yatmakta olan iki kızın rahat gevşekliğini ve kırışmış giysilerini resmedişinde görebiliriz. Courbet, elleriyle dokunup tartamadığı hiçbir şeye inanmaması açısından resmin Aziz Thomas'ıydı. Ressamlar, gerçeklik yanılması vermek, sonrada kendi yarattıkları fantezilere gerçeklik havası katmak için resim sanatının uzlaşımına cisimsiliği vermek için ışık ve gölgeye, espası vermek için de perspektife yaslanmaya alışmışlardı. Courbet bir yandan tuval üzerinde boya kullanmaya devam ederken, bir yandan da bu uzlaşımın ötesine geçmek, resmedilen maddi nesnenin fiziksel duyumuna eşdeğer olan şeyi bulmak istiyordu: nesnenin ağırlığını, ısısını ve dokusunu. Bir zamanlar Poussin için perspektif ne anlama geliyorsa, Courbet için de yerçekimi aynı şey demektir.”⁴⁰

Jean Francois Millet (1814–1875), köylülerin günlük yaşamlarını, hayat koşullarını resim yoluyla anlatmıştır. Artık sırt dönülen doğa ve doğal yaşamı gözler önüne sermek isteyerek, ideolojik olmayan bir gerçekçiliğin temsilcisi olmuştur. “Ancak yaptığı resimlerdeki figürlerin ifadesi, devrimci deneyimlerin yansımasıydı. Bu figürlerin burjuvaziye ait ortamlarda boy göstermesi bile, işbilirlere atılan bir tokattı”⁴¹

Bu dönemde akademilerde hala, saygın resim yapıtlarının saygın insanları betimlemeleri gerektiği, işçilerin ya da çiftçilerin, Benelüks ülkeleri ustalarının geleneğine uygun olarak, yalnızca günlük yaşam resimlerine uygun düşeceği düşüncesi baskındı. Bir grup sanatçı, 1848 Devrimi sırasında Fransa'da Barbizon kasabasında, Constable'ın öğretisini izlemek ve doğaya yeni gözle bakmak için bir araya geldi. Bunlardan birisi olan Millet, bu öğretiyi, manzaralarından figüre geçirerek genişletmeyi kararlaştırdı. Köy yaşamlarından sahneleri gerçekte olduğu gibi yapmak, tarlalarda çalışan erkek ve kadınları resmetmek istedi. Bunun devrimsel bir düşünce sayılması ilginçtir. Ama geçmişin sanatında, çiftçiler Bruegel'in onları

⁴⁰ BERGER, John(Çev. Yurdanur SALMAN): **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis Yayınları, İstanbul–2003, s.64

⁴¹ WEISS, Peter: A.g.e. s.60

resmettiği biçimde gülünç köylüler olarak görülürler hep. **Millet**'in ünlü tablosu “Başak Toplayan Kadınlar” da dramatik ya da öyküsel hiçbir şey yoktur. Güzel ya da zarif olmayan üç kişi, hasat zamanında bir tarlada çetin işlerine dalmışlar yalnızca. Burada kırların saflığını çağrıştıran bir şey de yok. Bu çiftçi kadınlar yavaş ve ağırdan çalışıyorlar. Millet, bu kadınların güneşli havadaki basit çizgilerinin kararlılıkla oylumlayarak, onların kalın ve sağlam yapılı vücutlarıyla kararlı davranışlarını vurgulamak için hiçbir şeyi esirgememiştir. Böylece bu üç köylü kadını, Akademi öğretilerine uyan resimlerdeki figürlerden daha doğal ve inandırıcı saygınlığa bürünmüşlerdir. İlk bakışta rastlantısal gelen düzenleme, bu sakin denge izlenimini pekiştirmektedir. Gerek devinimde, gerekse figürlerin kompozisyonunda hesaplı bir ritim vardır. Bu ise bütün resme kararlılık vermekten başka, ressamın bu hasat olgusunu nasıl anıtsal ve törensel bir sahne saydığını göstermektedir.



Resim 14 **Millet** “Başak Toplayan Kadınlar”



Resim 15 Millet "Dua"



Resim 16 Millet "Çoban"



Resim 17 Millet “Yürüyen İşçiler”

Camille Corot (1796–1875), dönemin toplumsal olayları dışında kalarak, devrimlere, siyasal erk değişimlerine, ekonomik gelişmelere aldırılmayarak kendini doğaya ve doğanın resimsel anlatımına vermiştir. Doğanın tüm görünümünü onda, nesnel bir gözlem ve çözümlenme ile şekil alır. Corot’un resimlerinde, ışık ve form arasında yapısal bir denge kurarak, öncelikle kompozisyonun biçimine, renklerin kromatik değerlerine ve ışık-gölge değerlerine gösterdiği tüm özene rağmen, 1827–30 yıllarında sergi salonlarına gönderdiği ilk eserleri başarısız olur. O dönemde, Fransız beğenisi daha çok Hollanda geleneklerinden esinlenen manzaralara önem vermektedir. Bununla birlikte mitolojik resim anlayışının terk edildiği yıllarda, kendisine **Poussin**’den miras kalan eski harabe ve anıtları, tarihi kalıntıları ve

mitolojik öğeleri peyzajlarında kullanması, halkta ona karşı bir ilgisizlik ve tepkisizlik uyandırmıştı.

Corot, öğle vaktinin sert ışığından kaçınarak akşam ya da sabahın erken saatlerinde çalışmayı tercih ediyordu. Kompozisyonlarının dengesi ve katılığı giderek azaldı. Objeleri birbirinden ayırmadan ve onları birleştiren bir renk bireşimi kullandı. Sanatçının özel günlüğünde şu notlar yazılıdır; “Optik birleşme, renklere sadece daha parlak bir hava vermekle kalmaz, ayrıca çevredeki canlı ortamın hislerini ima eder ve sıcak bir enerji yayar, gerçeği ve doğruyu ararken insanı etkileyen dış dünyası unutulmamalıdır.”⁴² Onun peyzajlarında, doğanın dinginliği, ağaçları, yeşil çimenleri bulutların altındaki nemli, sisli bataklıkları ve söğüt dallarıyla mahzun kalbe aktarılan, şiirsel dünya ortasında buruk ve hüznü figürler dikkati çeker. Corot’ un manzaralarında tablonun tamamını kapsayan duygu dolu yalnızlığı, insanı da etkiler. Özellikle, mitoloji konulu resimlerinin dışındaki peyzajları, gizemli bir şiirin sihiriyle tüm eleştirmenleri ve seyircileri hüznü bir dizede birleştirir gibidir.

Işıktaki taze direkt gözlemi ve basmakalıp olmayan tekniği ile Cezanne’ dan sonra Fransa’nın en büyük peyzajcısı kabul edilmişti. Corot, peyzajları yanında portre, natüremort ve baskılarında da başarılı örnekler verirken heyecansız ve çekingen bir ruhla, Fontainebleau Ormanı çevresinde yaptığı manzaralarına benzeyen konuları işliyordu.

Fransız karikatürist, ressam, heykeltıraş **Daumier**, dönemin iktidar politikalarını ve bunun toplumdaki yansımalarını yer yer çizimleri ve karikatürleriyle tanıtmıştır. Resimleriyle, yaşadığı yıllarda pek bilinmemekle birlikte, izlenimci tekniklerin sanatta yer almasında önemli bir etken olmuştur. On üç yaşındayken bir mübaşirin yanında çalıştı ve burada mahkeme hayatını yakından tanıma fırsatı buldu. Daha sonra bir kitapçıda çalışarak, sonraları arkadaşı Belzat’ la üzerinde konuşacağı ve kendi karikatürlerinde de yer alacak olan **İnsanlık Komedi** tiplerin (burjuva- küçük burjuva aydınların, sanatçıların yanı sıra lümpenlerin, dolandırıcıların) hemen bütün örneklerini, çalıştığı dükkanın vitrininden olanca canlılığıyla gördü.1830–47 arasında taş baskı ustası, karikatürist ve heykeltıraş, 1848–71 arasında da izlenimci teknikle ürünler veren bir ressam olarak çalıştı. Toplam dört bin taş

⁴² HANS, L.C: **Jaffe The History of Painting**, s 286

baskı ile dört bin çizim üretti. Daumier, 1830 Devrimi'ne halk açısından bakmış, onların beklentilerini ve umutlarını paylaşmıştı. Devrimin, Louis Philippe'in krallığı ile sonuçlanması ve kralın en asalak burjuva kesimlerin iktidarı rolünü üstlenmesi, onda öfke uyandırmıştı. Dönemin muhalif gazetelerinden "La Caricature" e çizdiği Kral Louis Philippe'ye yeren resimleri nedeniyle altı aya mahkum oldu. Yargılanma süreci, onun yargıçlar, avukatlar, sanık üzerine gözlemlerini gerçekleştirdi. 1883'de serbest bırakıldıktan sonra bir daha tutuklandı. Dönemin hiçbir edebiyatı ya da sanat topluluğuna katılmayan Daumier, 1840'ların sonlarına doğru, figürleri ışık içinde eriterek yaratmak istediği atmosferde bütünlüğü kurmak doğrultusunda çalışmaya başladı ve bu denemeleriyle izlenimci teknikleri, birçok sanatçıdan önce bulmuş oldu. Daumier, 1871'de iktidarın kendisine verdiği **Legion D'Honneur**(Onur Nişanı) nişanını geri çevirdi ve aynı yıl Paris Komünü' ne katıldı. Başından beri, halk tarafından sevilen ve saygı duyulan Daumier'nin son dönemlerine doğru, resimlerinin en az taş baskıları kadar değerli olduğu, artık halkın da kabul ettiği bir şeydi. Çünkü halk, Daumier resimlerinin, onun devrimci kişiliğinin bir parçası olduğunu görebiliyordu.

Daumier, işçi sınıfının kentlerdeki iyiyi, politikacıların ise kötülere temsil ettiğini gösteren resimler yapmıştır ve özellikle "Transnonain Sokağı" yapıtı dramatik bir gerçeğin, İnsan Hakları Derneği üyelerinin uğradıkları baskıyı acının izlerini gözler önüne serer. Bu eserle, kötülerin iyileri acımasızca katlettiklerini göstererek kamu vicdanını uyandırmaya çalışmıştır. Dönemin siyasetçilerinin ve önde gelenlerinin çeşitli karikatürel çizimlerini gerçekleştirmiş ve bu yolla halkın hiciv yoluyla gerçekler hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır.

Marks ve Engels komünist Manifesto'da, Transnonain Sokağı adlı yapıttan şöyle bahsediyor "1831 ve 1834'teki ayaklanmalar amansızca bastırılmıştı. Yalnızca Daumier'in çizdiği katı yürekli karikatür sayesinde de olsa Paris Rue Transnonain katliamı hala anılardadır. İşçilerin sosyalizme ve sosyalizmin de işçilere yaklaşmasının başlangıcını bu dönemden başlatabiliriz."⁴³

⁴³ MARX, K. ENGELS, F. (Çev: Muzaffer Erdost): **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Sol Yayınları, Ankara-2002, s.79



Resim 18 **Honoré Daumier** “*Transnonain Sokağı*”



Resim 19 **Honoré Daumier** “*Direniş*”



Resim 20 **Honoré Daumier** “Üçüncü Sınıf Yolcuları”

3.5. Rus Gerçekçiliği

XIX. yüzyılda, edebiyat alanında Gerçekçilik, Rusya’da belirmiş, **Tolstoy**, **Çehov**, **Gorki** gibi yazarlar büyük eserler vermişlerdir. Bunların yanı sıra, **Belinski**, **Dubrov**, **Yubov**, **Çernişevsky** gibi eleştirmenler toplumla ilgilenen ve gerçekçi bir edebiyatı savunan görüşler ortaya atmışlardır. Çernişevsky’e göre sanat, gerçekliğin yansıtılmasıdır. Ama bu kopyacılık değildir. Zira yazar-sanatçı, görüneni olduğu gibi yansıtmalı, öze ait olanla olmayanı ayırt etmelidir. Bundan başka yazar-sanatçı sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bunu açıklar ve yargılar. Batı Gerçekliği’nden ayrılan tarafı da burasıdır. Yazar okuyucuyu yönlendirir. Bir bakıma alıcıcıya ders verir. Rus Gerçekliği’nde sanat, insanın gelişiminde araç olarak kullanılır.

“İlerleyen zamanlarda Akademik yaptırımın dozu değişmesiyle, Neo-klasismden sonra, Romantizm ortaya çıktı. Romantizm ile devrimci bir hareket yeşermişti fakat bu daha sonraları, bir çeşit öyküsel natüralizme dönüştü. XIX. yüzyılda yaşayan Rus ressamları, neyin resmini yapacaklarının bilmeden, nasıl resim yapacaklarını bilirdiler. Rus ressamlar 1863’te köleliğin kaldırılmasının ardından açıkça Akademi’ye bir başkaldırı gerçekleştirdiler. Bunu altında yatan konu seçimlerindeki hoşnutsuzluktu. Bu başkaldıranlar daha sonra akademiden atılarak, Gezinler adı altında bir grup kurdular. Bu topluluğun amacı gezici sergiler yoluyla halka ulaşmak ve toplumsal bilinci canlandırmaktı. Bu ressamlar arasın **İlya Repin** ve **Nikolai Yaroshenko** gibi büyük ressamlar da vardı. Bu sergilerde, Repin’in, “Mavnacılar”ı ve Yaroshenko’nun, “Her Yerde Hayat Var” tablosu gibi yapıtlar sergilendi”⁴⁴



Resim 21 **İlya Repin** “Mavnacılar”

⁴⁴ BERGER, John: **Sanat ve Devrim**, s. 22



Resim 22 Yaroshenko “Her Yerde Hayat Var”

3.6. Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik

Toplumcu gerçekçilik diğer bir deyimle **Sosyalist Realizm** olarak da anılır. Komünist ülkelerde, Marksist felsefenin çerçevesinde oluşturulan, Marksist Estetiğe bağlı sanat anlayışıdır. Bu sanat anlayışı, insansal bir kültür temeline dayanır. Çünkü Marksizmin temelinde, insanlığın binlerce yıllık kültür ve düşünce geleneği vardır.

Halk kahramanlarını, işçi sınıfını yücelten, slogancı sanat ile toplum ve insana duyarlı bakış olan eleştirel yaklaşım arasında farklar vardır. Buna göre;

“Toplumcu gerçekçilik 50 yıldan fazla bir süredir katkısız, salt yeni bir sanat çığırını olarak varlığını sürdürüyor. Onu varlık temeli, dünyanın sosyalistçe biçimlendirilmesi, üretici, bütün yaşam alanlarını etkileyici ve değiştirici insan etkinliğidir. Toplumcu gerçekçi sanat, yeni bir insan toplumu yaratmayı başarmayı amaçlar. Bu insan tablosunda en ileri sınıfını, ahlaksal-tinsel kuralları, insan değerinin ölçüsü olacaktır. Toplumcu Gerçekçilik, şimdiye kadar sanat tarihi içinde karşılaştığımız sanat anlayışlarından özce ayrılmaktadır. Bu öz, Toplumcu Gerçekçiliğin yeni bir insan, yeni bir ahlak, yeni bir değer ve toplum yaratmak

gibi toplumsal bir görevle görevlendirilmiş olmasıdır. Toplumcu Gerçekçiliğin bu niteliği, onu daha önceki dönemlerde karşılaşılan realist anlayışlardan kesin bir çizgiyle ayırır.⁴⁵

Toplumcu Gerçekçilik ile Eleştirel Gerçekçilik, yukarıda da bahsedildiği üzere birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaktadır. Çünkü gerçekçi sanat, günümüz burjuva toplumlarında da yaşanmaktadır. Böyle bir sanat içinde yaşadığı bu burjuva toplumundaki bozuklukları, adaletsizlikleri kısaca toplumsal bozulmayı ele alır ve eleştirir. Bundan ötürü **Eleştirel Gerçekçilik** adını alır. Fakat Toplumcu Gerçekçilik, sosyalist bir toplumun sanat anlayışını dile getirir. Sanat bu anlamda sosyalist düzenin ve ahlakın koruyucusu olacaktır.

Rus Devriminden sonra sanat alanında tek bir görüşün ve düşüncenin hakim olması gerektiği şart koşulmamış, fütürizm, biçimcilik gibi akımlar da kabul görmüştür. Fakat Stalin ile birlikte bu durum zamanla değişmiş ve parti sanatı kendi himayesi altına almaya karar vermiştir. Toplumcu Gerçekçiliğin görsel sanatlara ilişkin temel ilkeleri, 1922’de Rusya’daki **Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği** tarafından belirlenmiş bu tarihten başlayarak soyut sanat yerine, toplumsal içerikli figüratif sanat desteklenmiştir. 1934’te Rusya’da resmi sanat görüşü olarak ilan edilen Toplumcu Gerçekçilik, uzun zamanlar Rus sanatına egemen olmakla beraber bir süre sonra ilk ivmesini kaybetmiştir. Fischer, Toplumcu Gerçekçilik ve toplumcu sanat ile ilgili şu sözlere yer veriyor;

“Eleştirel gerçekçiliğe karşı Toplumcu Gerçekçilik deyimini Gorki bulmuştu. Bu karşıtlığı Marksçı bilginler ve eleştirmenler benimsemiş bulunuyorlar. Kendi başına tutarlı bir kavram olan Toplumcu Gerçekçilik sık sık yanlış anlaşılmalı ve günlük hayattan, tarihten esinlenmiş basmakalıp resimlerle, propagandacı bir ülküleştirilmeye dayanan romanlar ve oyunlar için kullanılmıştır. Bu ve buna benzer nedenler yüzünden “toplumcu sanat” deyimini bana daha yerinde bir deyimmiş gibi geliyor. Çünkü toplumcu sanat bir üslubu değil bir tutumu akla getiriyor ve gerçekçi yöntemden çok, toplumcu görüşe önem veriyor. Eleştirel Gerçekçilik, daha genel söylersek, bir bütün olarak burjuva edebiyatı ve sanatı bulunduğu çevrenin toplumsal gerçekliğinin bir eleştirisini de birlikte getiriyor.”⁴⁶

⁴⁵ TUNALI, İsmail: **Marksist Estetik**, İstanbul–2003, s.119

⁴⁶ FISCHER, Ernst: A.g.e. s.106

“Toplumcu gerçekçilik sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat yansıtıcıdır. Yansıtma, bazı düşünür ve sanatçılar için görünen nesnel gerçekçilikti, bazılarınca insan tabiatının özü, bazılarınca idealleştirilmiş gerçeklik, yine bazılarınca toplumun günlük hayatıydı. Toplumcu gerçekçiliğe göre, sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal gerçekliktir. Ama bu gerçeklik, devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır”⁴⁷

“Toplumcu sanatçı, emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimser”⁴⁸. “Ama bu sanatçının işinde, emekçi sınıfını temsil eden her partinin ya da kişinin alacağı kararı ya da davranışı doğru bulmakla görevli olduğu anlamına gelmez.”⁴⁹ Buna göre; “Sanatçı, emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, tek değilse bile, başlıca güç kaynağını görür. Başka bir deyişle, toplumcu sanatçı, büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasındaki köklü bir özdeşlik kurar, öbür yandan az çok önemi olan burjuva sanatçılar ve yazarlar, üstün burjuva sınıfı ile olan bağlarını ister istemez keserler. Toplumcu sanatçı insanın gelişme yeteneğinin sınırsız olduğuna, bir cennet düzeninin gerçekleşeceğine inanmaksızın, çatışmaların verimli diyalektiğinin sona ermesini istemeksizin inanır.”⁵⁰

Sanatın toplumsal devinimlerden yoğun biçimde etkilenmesine örnek olarak XIX. yüzyıl sonunda yaşanan Meksika devrimi gösterilebilir. Meksika devrimi, bir resim okulunu doğuran tek devrim olmuştur. Meksika sanatı devrimi yüceltmış, ve önderlerini onurlandırmıştır. **David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Jose Clemente**

⁴⁷ MORAN, Berna: A.g.e. s.53

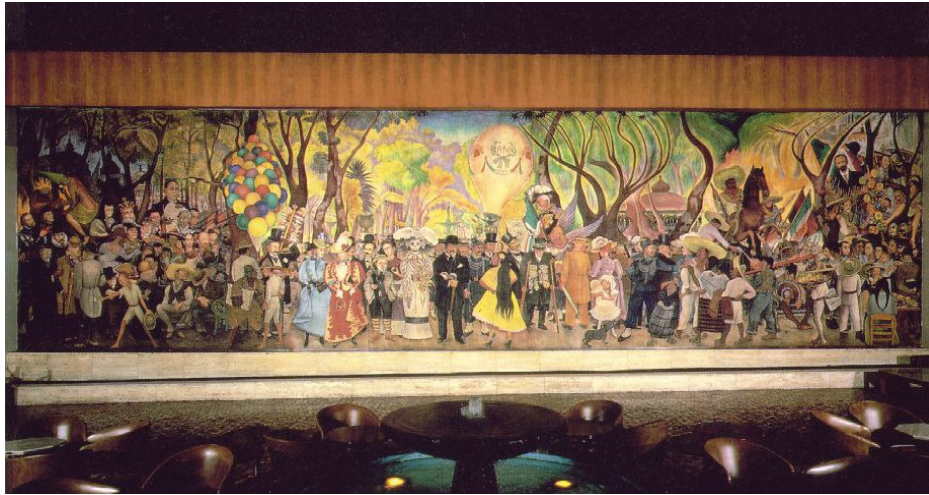
⁴⁸ MORAN, Berna: A.g.e. s.94

⁴⁹ FISCHER, Ernst: A.g.e. s.111

⁵⁰ FISCHER, Ernst: A.g.e. s.111

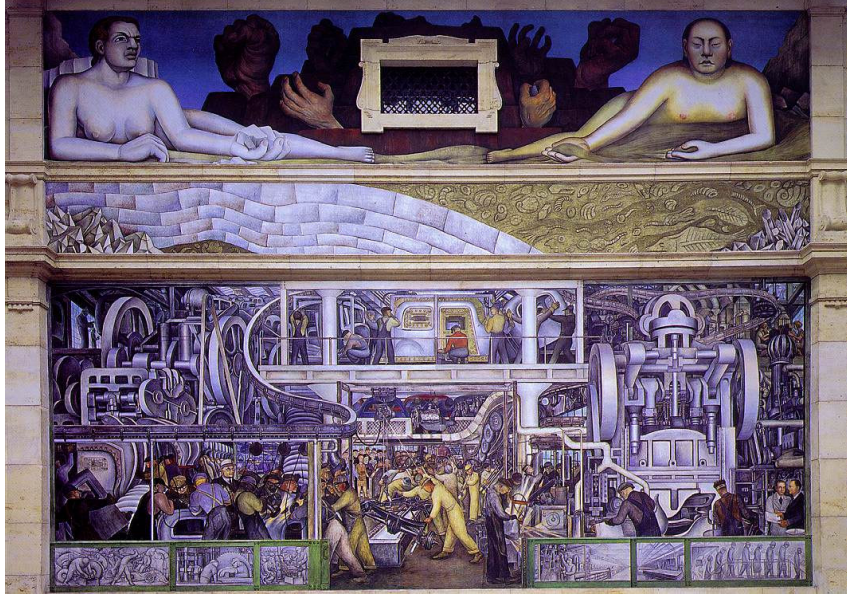
Orosco, modern Meksika sanatının üç büyük kurucularıdır. Bu yüzden birçok kaynakta, **Üç Büyükler** olarak adlandırılırlar. Meksika Devrimi'nin, anıtsal duvar resmine yol açan ve kendi türünde halkla bütünleşmiş belli başlı örnekleri olarak gösterilen bu sanatçılar, toplumcu içerikli sanatı yaygın bir uygulama alanına aktarmakla kalmamışlar, aynı zamanda yeni bir sanat haykırışının da doğmasına ortam hazırlamışlardır. Meksikalı sanatçılar devrim sonrası ülkelerinin gizli kalmış gerçekliği ile tanışmış bu vesileyle de modern sanatı tanımışlardı. Bu ikili tanışma olmasaydı Meksika resim sanatındaki hareketten de söz edilemezdi. Meksikalılar devrim ile ülkelerini ve tarihlerinin gerçekliğini gördüler. Modern sanatı görmeleri de bu gerçekliği farklı bir gözle algılamalarını sağlamıştır.

Meksika devriminin programlı sanat hareketi içinde gelişen Duvar Resmi'ni, dünyaya tanıtan biçim ve içeriğiyle bu hareketi çağdaş bir resim akımı haline getiren **Diego Rivera** (1886–1957), Meksika Devrim Sanatı'nın en tanınmış isimlerindedir. Rivera, Meksika halkının İspanyol egemenliği altındaki ıstırabını, maden işçilerini, köylüleri konu almış, ölüm, doğum, aile gibi daha evrensel konuları da işleyerek Meksika resminin ülkesi dışında da benimsenmesini sağlamıştır. “Bir lokomotif için raylar neyse, bir ressam için de konu odur⁵¹” der Rivera.



⁵¹ **XX. Yüzyıl Meksika Resim Rönesans'ı**, Troya Yayıncılık, İstanbul-1993, s. 43

Resim 23 **Diego Rivera** “*Alameda Parkı*”



Resim 24 **Diego Rivera** “*Detroit Endüstrisi Güney*”



Resim 25 **Diego Rivera** “ *Detroit Endüstrisi Kuzey*”

Jose Clemente Orozco (1883–1949), Meksika halkının tarihini ve kültürünü resimleriyle dile getirerek Meksika Devrimi’ni desteklemiş bir ressamdır. Orozco’nun sanatındaki politik yaklaşım ve sanatı halka yaklaştırma amacıyla, diğer Meksikalı ressamlar arasında ortak yaklaşımlar taşımaktadır. Meksika’daki bu devrim tüm ressamlar için esin kaynağı olmuş, sanatlarına güç vermişti. İşlenen konuların benzerliğine rağmen Orozco’nun kişiliği akıcı fırçasında özellikle ilk dönemlerinde kullandığı koyu renklerde çizgilerinin, figür ilişkilerinin ritminde ortaya çıkmaktadır. 1920–30 yılları arasında yaptığı resimler ve büyük duvar resimleri daha yalın ve dengeli düzenlemeler içinde küteselliği ton çeşitlemeleriyle güçlendirilmiş figürler içermektedir. 1930’lardan sonra daha hareketlenen renk ve biçimleri Dışavurumcu ve simgeci bir üsluba yönelmiş, bu dönem duvar resimlerinde mitoloji kaynaklı alegorik figürleri, Meksika kahramanlarını, ölüm ve zafer temalarını, kahramanlık öykülerini konu almıştır. Giderek daha eleştirel bir yaklaşıma giren resmi 1940’ların sonlarına doğru bazı soyutlamalar da gösterir.



Resim 26 Orozco "Hacın Tahribi"



Resim 27 Orozco "Ruhun Modern Migreni"

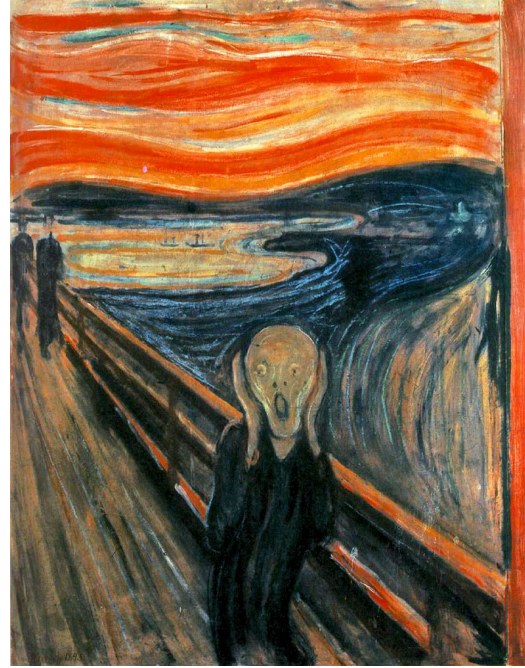


Resim 28 Orozco "Duvar"

“Halka seslenen resim, olsa olsa figüratif ve gerçekçi bir yoldan ulaşabilir”⁵² sözleri, Meksika duvar resminin üç büyük isminden birisi olan **David Alfaro Siqueiros**’a (1896 –1974) ait. Siqueiros, dışavurumcu duvar resimleri ve etkin politik tutumuyla tanınır. Resimlerinde görsel ve mekansal etkiler yaratmak ve izleyiciyi resme çekmek için büyük ton ve renk karşıtlıkları kullanmış, figürleri ve resimsel öğeleri sinematografik bir kompozisyonda yerleştirmiştir. Çünkü Marksist estetiğin öğretisine göre çoklukta birlik anlayışı sinematografik kompozisyonu zorunlu kılmaktadır. Ne Rivera’ daki klasik kompozisyon, ne de Orozco’ daki derin renk uyumları ve özgün stilizasyonun bulunmadığı bu resimler, ilk bakışta etki yapabilen ve içeriği duygulu bir şekilde aktaran yapıtlardır. Siqueiros, ayrıca politik kuramlarını ve sanat çalışmalarını açıkladığı birçok yazısıyla Latin Amerikalı sanatçıları etkilemiştir.



Resim 29 Siqueiros “Çığlık”



Resim 30 Munch “Çığlık”

⁵² XX. Yüzyıl Meksika Resim Rönesansı’1, s.27



Resim 31 Siqueiros "*Devrim Ruhü*"



Resim32 Siqueiros "*Çalışan Adam*"



Resim 33 Siqueiros "*Oxodo*"

3.6.1. Marksist Estetik ve Gerçeklik

“Marksizm, insansal bir kültür temeline dayanır. Bu felsefenin altyapısında, insanlığın binlerce yıllık kültür ve düşünce geleneği, Platon, Aristoteles, Hegel, Kant gibi düşünürlerin izleri vardır. Ayrıca Marksizm, insanı ve insan eylemini varlığın odak noktası yapan, tarihsel-insansal bir materyalizmdir. İnsana ve insan eylemine dayalı, varlığı insan eylemlerinin diyalektik süreci ile açıklayan hümanist bir teoridir. Marksist Estetik, insan değerlerini ve sosyal devleti savunmaktadır. Bu teoriye göre, sanat bir yansıtmadır, gerçekliğin bir taklididir. Ancak bu taklit, toplumsal tasavvurdan kaynaklanan bir yansıtmadır. Çünkü doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan bir gerçekliktir. Buna karşılık estetik gerçeklik, insana dayalı bir gerçekliktir. Buna göre estetik gerçeklik insansallaştırılmış, toplumsallık kazandırılmış bir gerçekliktir⁵³.” “Böylesi bir gerçeklikte resim sanatı, bugün de savsaklanamayacak eserler veren, figüratif ya da gerçekçi geleneği temsil eder.”⁵⁴

“Sanat da sosyal bilimler gibi, toplumsal olay ve ilgilere eğilir. Ancak sosyal bilimler, bu olayları objektif olgular olarak ele aldığı halde, sanat aynı olayları insan ile bağlantısı ve ilgisi yönünden, onları insan eylemlerinin bir ürünü olarak yansıtmak ister. Bu bağlamda Marksist Estetiğe göre, sanatın obje dünyası, estetik gerçeklik, insanın dışında bulunan bir gerçeklik olmayıp insansal bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, en yalın sosyal olaylardan, doğanın fiziksel varlığına kadar uzanır. Marksist Estetiğe göre, biricik gerçeklik insan gerçekliğidir.”⁵⁵

⁵³ TUNALI, İsmail: A.g.e. s.35

⁵⁴ TANİLLİ, Server: **Uygarlık Tarihi**, İstanbul–2006, s.148

⁵⁵ TUNALI, İsmail: A.g.e. s.36

3.7. Eleştirel Gerçekçilik

Eleştirel Gerçekçilik, toplumsal gerçekleri eleştirel bir yaklaşımla değerlendiren, insanı toplumsal ilişkileriyle yansıtmayı amaçlayan gerçekçiliktir. Kaynağını ve ilkelerini Gerçekçilik akımından almış olsa da ona yeni anlam ve içerik yüklemiştir. Kapitalist toplumda baş gösteren sorunlar, çürümeler karşısında sanatçıların gösterdiği tepki ve eleştirel tutum ile ortaya çıkan Eleştirel Gerçekçiliğe göre; insanı biçimlendiren, onun duygu ve düşünce evrenini oluşturan, ahlaksal değer ve yargılarını oluşturan, toplumsal çevresiyse eğer, insanı insancıl nitelikler doğrultusunda değiştirebilmek için çevresini değiştirmek gerekir. Bu nedenle sanatın üstlenmesi gereken görev, insanı ve onu biçimlendiren toplumsal çevreyi değiştirmektir. Bu görüşten yola çıkan Eleştirel Gerçekçiler, sorunları saptama ve yansıtmanın yetmediğini önemli olanın koşulları değiştirmek olduğunu savunur.

Eleştirel gerçekçiliğin belirleyici özelliklerinden biri de insanın iç dünyasına eğilmesi, bu dünyayı özenli bir çözümleyişten geçirmesidir. Buna, insanın içinde bulunduğu toplumsal çevrenin, onun iç dünyasını nasıl etkilediğini, nasıl biçimlendirdiğini yansıtmaya da denebilir. Eleştirel gerçekçiliğin bu yönünü en başarılı biçimde uygulayan, **Dostoyevski**'dir. İnsan zihninin ve ruhunun anatomisini çıkarıp, insan bilincinin en gizli kalmış bölgelerine uzanmış bir yazardır. “Suç ve Ceza”, “Karamozof Kardeşler”, “Budala”, “Ölü Bir Evden Anılar” gibi romanlarında insanın toplumsal boyutuyla ruhsal boyutunu birlikte vermeye çalışmıştır.

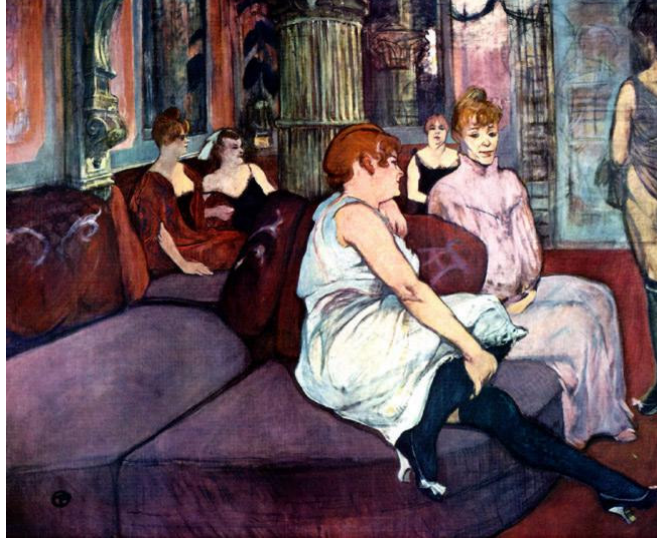
Hızla gelişen makineleşme, sanayi, toplumların yaşayış tarzlarından gündelik yaşamına, hayata bakış açılarında sanat anlayışlarına kadar birçok yeniliği ve değişimi beraberinde getirdi. Gerçekçilik akımı ile ön plana çıkan gündelik yaşamın idealize edilmeden yansıtılması, İzlenimcilik ile doğanın renksel titreşimi, ışığın çeşitli oyunları ve gün içinde zamana bağlı olarak değişen görünümlemler ile değişerek

daha farklı bir ifadeye dönüşmüştür. Sanatçıların çoğu, seçtiği bohem hayat itibarıyla gerçeklik ile bağlarını bir nebze koparsa da yine acıyı, trajik olanı gündelik hayatı resmederek yine bu bağlamda eserler vermişlerdir. Bu sanatçılardan Lautrec, Van Gogh, başı çeken sanatçılar olma özelliğini gösterirler.

Toulouse-Lautrec (1864–1901), klasik anlayışta bir resim yerine, poster sanatçılığına soyundu. Ancak resimlerini daha ziyade Paris'in daha aşağı kesimlerini ilgilendiren konularda çiziyordu. Asıl ününü, Moulin Rouge müzikholünü anlatan resimlerde yaptı. Bir dönem de genelev çalışanlarını resmetmeye merak sardı. Oradaki hayat kadınlarının gündelik hallerini resmederek onların yaşamları hakkında çeşitli edinimler sağladı. Ayrıca, onların hayatlarıyla kendi hayatı arasındaki benzerlikler dikkatini çekti ve onları resimlerinde daima gördüğü gibi resmetti.



Resim 34 Lautrec “Moulin Rouge’da”



Resim 35 **Lautrec** “*Hayat Kadınları*”

Lautrec, resimlerini izleyerek yapıyordu. Moulin Rouge’da gece danslarını ve eğlencelerini, insan yığımlarını ve bitmek bilmeyen enerji ile günü son anına kadar yaşayan insanları sürekli izleyerek resimlerine ve belleğine aktarıyordu. Taşbaskı ile de birçok poster ve afişe imza atmıştı. Lautrec, bohem hayatı adeta doya doya yaşamış bir ressamdır.

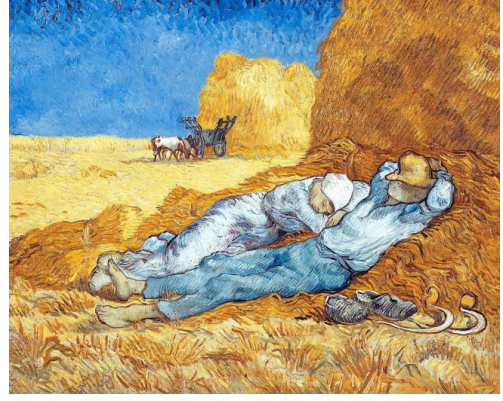


Resim 36 **Lautrec** “*Moulin Rouge’da Dans*”

Van Gogh, (1853–1890) inanmış bir toplumcu olarak işçilerin çalışma ve yaşam koşullarını kendi deneyimlerinden biliyor, ayrıca sanatını bir el işçiliği olarak görüyordu. Uzun yıllar Millet'in sanatı ve toplumculuğundan etkilenen Van Gogh, resimlerinde de bu öykünmeleri açık bir şekilde göstermektedir. İlk dönem resimlerinde seçtiği konular, bu nedenle genellikle köylüler, dokumacılar ve maden işçileridir. Londra ve Paris'te geçirdiği süre içinde kentlerde çalışan işçileri de gözlemleme olanağı bulmuş olmasına karşın Van Gogh, resimlerinde, kırsal proletaryaya yer vermeyi yeğliyordu. Sanatçının bu yaklaşımı, endüstrileşmeye karşı duruşunun insanı makineleştiren teknoloji dünyasına duyduğu tepkinin dile getirilişidir. William Morris ve John Ruskin gibi İngiliz toplumsal ütopyacıların görüşlerini paylaşan Van Gogh, yaygınlaşmakta olan sıra dışı kötü bir inancı destekliyordu. Buna göre, sınıfsız toplum ülküsü, kol emeğinin yüceltilmesiyle birleşiyordu. Van Gogh'un kendisini de aralarında saydığı, kendi kendine yeten işçi modeli, sanatçının toplumculuk anlayışının temelini oluşturuyordu. Bu anlayış, onu dönemin yaygın akımı olan doğalcılığın çatısı altında birleşenlerden, söz gelimi Emile Zola'dan ayırıyordu. Doğalcılar, işçi sınıfının yaşam koşullarını nesnel bir bakış açısıyla anlatıyorlar, ancak kendilerini onlarla özdeşleştirmiyorlardı. Oysa, doğalcı sanatın başlıca konusu olan işçi sınıfının yüceltilmesi, Van Gogh için yeterli değildi. Sanatını işçi sınıfı adına yapmalıydı. Sanatının ardındaki dürtü, halk için halkın sanatı düşüncesiydi. “Devlet Piyango Dairesi”, “Patates Eken Köylü Kadınlar” gibi çalışmalarda başrolleri, köylüler, işçiler gibi adsız kahramanlar alır. Çünkü Van Gogh için onların, tarihin ya da mitolojinin en şanslı kahramanlarından hiçbir farkları yoktur.



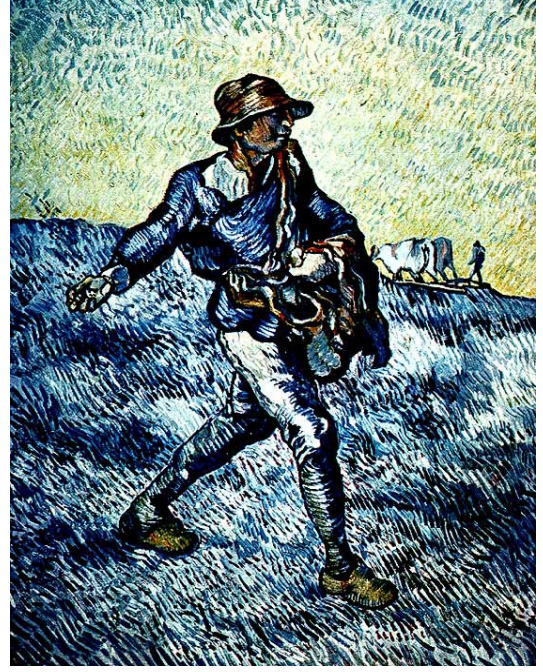
Resim 37 Millet "Dinlenen Köylüler"



Resim 38 Van Gogh "Hasat"



Resim 39 Millet "Tohum"



Resim 40 Van Gogh "Tohum Serpen Köylü"



Resim 41 Millet ve Van Gogh

Van Gogh'un önemli eserlerinden birisi, "Patates Yiyenleri" incelendiğinde, öncelikle sahnedeki doğallık ve enerji insanın kanını ısıtıyor. Van Gogh'un yapıtlarında var olan çirkin estetik yapı, burada da kendini gösteriyor ve olduğu gibi



Resim 42 Van Gogh "Patates Yiyenler"

resmedilen insanların yüzlerindeki gerçekçilik, çirkin, mutlu ifade ve huzur, emek ile kazanılmış aşın yanında sıcak kahvenin tadı adeta resmin dışına çıkıyor. Emile Bernard'ın bu resim için söyledikleri resim anlatır nitelikte;

“O karmaşanın içinde, tuhaf bir kulübede, loş ışığın altında yemek yiyen yoksul insanları gördüğümde dehşete kapıldım. Adımı patates yiyenler koymuştu. Çirkindi ama hoş bir çirkinlikti bu, müthiş bir enerji ile doluydu!”⁵⁶

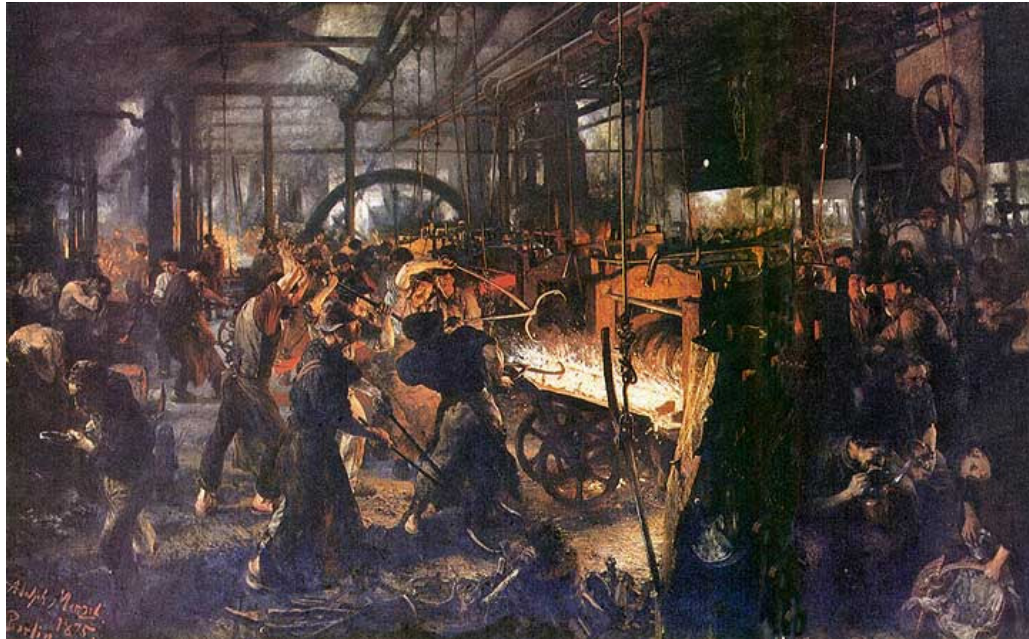
Adolph Menzel (1815–1905), Berlin’de bir sergide Constable’ın gözleme dayalı resimlerini görerek resme olan ilgisini keşfetti. Paris’de açılan iki uluslar arası sergiyi gezerek Fransız resmini tanıma olanağı bulan sanatçı, bu sergilerde Honore Daumier’nin eserlerinden etkilendi. Her türlü ekol ve tarzın dışında kalan yapıtlarında, realizmin etkileri olduğu kadar; gün ışığının renklerdeki etkisini gözlemlemesi nedeniyle, izlenimciliğin sanat tarihindeki ilk ipuçlarını görmek mümkündür. “Balkonlu Oda” ve “Tuileries Bahçeleri’nde Öğleden Sonra” bu anlayışla üretilmiş, dolayısıyla sanat tarihindeki ilk izlenimci eserlerdir. Kendinden bir kuşak sonra empresyonizm başlı başına bir ekol olarak sanat tarihinde boy gösterecektir.

Alman resminin önemli sanatçılarından olan Menzel, sanayileşmeyi resim sanatına eserleriyle taşıyan ilk ressamdır. Eserlerinde sanayi toplumunun sorunları, değişen üretim ilişkileri, çalışanlar, köprüler, kum ocakları, işçi mahalleleri, sokaklar, sanayileşmenin üretim ve kentleşme anlayışı üzerindeki etkilerini ele aldı. 1875’de Slezya’daki Königschütte’ye giden sanatçı bir demir fabrikasını inceledi, sayısız desen çizdi. Bu fabrikadan edindiği bilgi ve gözlemlerle “Demir Fabrikası” tablosunu yaptı. Bu tablonun en büyük özelliği; sanat tarihindeki ilk sanayi resmi olmasıdır.

⁵⁶ WALTHER, Ingo F: **Van Gogh**, Taschen, İstanbul–1997, s. 14



Resim 43 Adolph Menzel "Balkonlu Oda"



Resim 44 Adolph Menzel "Demir Fabrikası"

Döneminin toplumsal, siyasal olaylarını tarihsel gerçekliğiyle ele alan resimleriyle de tanınan sanatçı, 1848 Sanayi Devrimi'ni anlattığı "Mart Şehitleri" adlı tablosunda, dönemin direnen devrimci kültürünün önemli örneklerinden birini yaratır. Menzel, sanayi devriminin tarihsel gerçekliğini sanatında başarıyla işlemiştir.

4. GUSTAVE COURBET(1819–1877) ve COURBET GERÇEKÇİLİĞİ

XIX. yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Courbet 1819 yılında Fransa'nın İsviçre sınırında bulunan Ornans'da zengin bir mülk sahibinin oğlu olarak dünyaya geldi. Courbet, 1831'de on iki yaşındayken Ornans'da eğitim hayatına başladı. Okul hayatında, Latince, Matematik gibi derslere ilgisi az olan Courbet, sık sık okul dışındaki doğa ve onun güzellikleriyle zamanını geçiriyordu. Bu dönemde ilk desen eğitimini, Le Père Beau'dan aldı. İlk dersten itibaren, model yerine, öğrencilerine doğadan etütler yaptırmayı tercih eden Père, bu yönüyle Courbet'nin ilgi alanına girmeyi başardı. Courbet, desende oldukça iyiydi, fakat bu yeteneği ailesi tarafından pek sıcak karşılanmıyordu. Çünkü sanatla uğraşan bir kimsenin geleceği konusunda endişeli idiler.

4.1 Kraliyet Koleji Dönemi

Ekim 1837'de, Courbet, ailesi tarafından Besançon'daki, o dönemde geleneksel olarak tercih edilen, Kraliyet Koleji'ne gönderildi. Yatılı bir okul olan Kraliyet Koleji Courbet üzerinde baskıcı, daraltan ve boğucu bir etki yarattı. Doğa sevgisiyle dolu olan Courbet, şimdiden Ornans'taki her şeyin hasretini çekiyordu. Uzun uğraşlar sonun da babasını ikna eden Courbet, geri döndü ve derslerine orada devam etti. Bu dönemdeki tekrar uyum çabaları ve derslerindeki gayretli çabasının yanı sıra Courbet'yi içten içe saran bir tutku vardı: Desen. Bir süre sonra David geleneğini takip eden Profesör Flajoulot,'nun yanına girdi. Bu dönemde **Max Buchon**'un şiirlerini resimledi ve desen okulundaki derslerini ilgi ile takip etti.

Ardından Courbet, sanat hayatında bir dönüm noktası olan Paris yolculuğu için babasını ikna etti.

4.2 Paris ve Salon Sergileri

Courbet, yolunu Paris'e çizdikten sonra özgürlüğün ilk tadını aldı. O zamana kadar üzerinde hissettiği baskı, hocalar ve kurallar artık gerisinde kalmıştı. Artık, tamamen yalnız ve özgürdü. Belki de Courbet'nin kişilik gelişimi ve sanatındaki keskin tavrı, bu yalnızlık döneminin kapsamlı sorgulamaları ve sıkıntıları sonucunda oluşmuş, sanatçı kendine sarılarak gelişimini sürdürmüştü. Paris, onu korkutmuyordu. Daha yirmi yaşında bir gençti, ama neden orada olduğunun farkındaydı. O dönem ressamlarının ortak sorunu olan maddi güçlükler her zaman Courbet'nin peşindeydi. Stüdyo, model, giderler sürekli kafasını kurcalayan dertlerin başında geliyordu. Babasının sürekli baskısı ve harcamaları konusundaki nasihatleri giderek kendini göstermeye başladı. Ailesine özellikle de babasına günlerini nasıl geçirdiğine ve nasıl çalıştığına dair bilgiler veriyor, orada bulunmasının nedenlerinin anlatıyordu uzun uzun. Courbet'nin Paris'ten aldığı en büyük kazanımlardan biri, kuşkusuz Louvre Müzesi'nde katıldığı kopya seanslarıydı. Bu dönemde, **Rembrandt**'tan oldukça etkilendi. Bunun yanı sıra, **Ribera**, **Velasquez**, **Holbein** gibi ustalara hayranlık duydu. İtalyan sanatçılarının gizemli resimleri, dini içerikli tasvirler onda fazla etki uyandırmadı. Çünkü, o sadece gördüklerini resmediyordu. Görülmeyen onu çekmiyordu. Bir keresinde, neden melek resmetmediği sorulduğunda; "Hiç görmedim ki, bana melek gösterin, yapayım"⁵⁷, diyerek gerçekçilikteki maddeci diyalektik tavrını oraya koymuştur. Yine; "Ben gözlerimin gördüğünü resimlerim"⁵⁸ sözleri de bu tavrını kanıtlar niteliktedir.

Courbet gençliğinin verdiği öğrenme açlığı ile çalışmalarını sürdürürken ismi yavaş yavaş duyulmaya başladı. Yoğun çalışma temposunu görenlere, "Kendi

⁵⁷ MACK Gestle: **Gustave Courbet**, Alfred.A.Knopf, USA-1951, s.36

⁵⁸ MACK Gestle: A.g.e. 38

kendimi eğlendirdiğimi mi sanıyorsunuz! Bir aydan fazladır, kendime ait çeyrek saatim bile olmadı. Modellerim bana oldukça tuzluya patlıyor ve sabahın köründen akşamın beşine kadar çalışıyorum. İnsanlarla görüşmek gerek. Kafayı üşütmemek için”⁵⁹ diyordu.

Courbet'nin tüm bu çabaları, Salon'a kabul edilmek içindi. Paris'te kaldığı dört yıl süresince çok önemli ve özel resimler üretilmedi. Gün içindeki koşuşturmalar, çalışma temposu ve özlemleri kafasını deyim yerindeyse allak bullak ediyordu. Kendi görüntüsüne duyduğu beğeni ile Courbet, birçok kez kendisini model olarak kullandı. Çünkü, böyle bir çalışmada modele para vermesi gerekmiyordu. Ancak asıl neden; Courbet'nin bir çeşit narsizm doğrultusunda kendi görünümüne olan aşkıydı. Muhtemelen bu ilk otoportrelerini Paris'e gelişinde, 1840 yılının sonlarında yapmıştır. Courbet'in Paris'te bir yandan teknik yönden problemleri aşmaya çalışıyor, bir yönden de teoride sanat ile ilgili düşünceler aklında uçuşuyordu. Bu döneme, Courbet'nin acemilik dönemi ve tereddütler içinde olduğu bir geçiş dönemi diyebiliriz. Edebi ve romantik konuları boyamaya candan bağlıydı, bunun yanı sıra, bazen duyusal, her zaman sert ve cansız bir ifade içerisindeydi. İlerleyen zamanlarda Courbet edebi konuların kendi kişiliğinde bir etki uyandırmadığının farkına vardı ve bu konuda çalışmayı tamamen bıraktı. Daha spontane ve içgüdüsel olan erken dönem manzaraları ve özellikle portreleri çok daha başarılıydı. Courbet'nin deneme amaçlı icra ettiği manzara resimleri, sayıca azdı. Bunlardan birisi olan, “Fontainebleau Ormanından Görünümler” adlı tablosunu, 1841 yılında yaptı. Aynı yıl Urbain Cuénot ile Le Havre'a gitti. Anne ve babasına bu gezinin sanatı ile ilgili düşüncelerinin gelişmesinde ihtiyacı olan fikirleri oluşturduğunu ve bundan çok memnun olduğunu yazdı. Courbet, 1842 yılında ilk gerçek başarılı resimlerinden birisi olan “Siyah Köpekli Otoportre”yi yaptı. İki yıl sonra Courbet'nin bu otoportresi, Salon'a kabul edildi. Gerçi daha büyük ebatlı yeni

⁵⁹ BAILLODS, Jules (Çev. Yalçın KARAYAGIZ) :Courbet Yaşıyor, Chiviyazıları, İstanbul-2008, s.19

bir örneğini yapmak istedi, fakat dostu Hesse, onu tabloyu olduğu gibi yollaması konusunda ikna etti.



Resim 45 **Gustave Courbet** “Siyah Köpekli Otoportre”

Mart ayında Courbet, otoportresinin jüri tarafından kabul edildiğini öğrendi. Courbet bunu; “Sonunda beni son derece mutlu eden sergiye kabul edildim. Kabul edilen resim benim göstermeyi arzuladığım olan değildi, ama fark etmez, daha iyisini isteyemem çünkü reddettikleri resim tam anlamıyla bitmemişti. Bana sergide mükemmel bir yer vererek beni onurlandırdılar”⁶⁰ sözleriyle duyurdu. 1842 sonbaharında Ornans’a bir ziyaret için geri döndü. Courbet’nin ailesine candan bağlılığı hiç azalmadı. Aynı şekilde çocukluk arkadaşlarına ve büyüdüğü kırsallara da yürekten bağlıydı. Aynı yıl babasının portresini ve 11 yaşında olan kız kardeşi

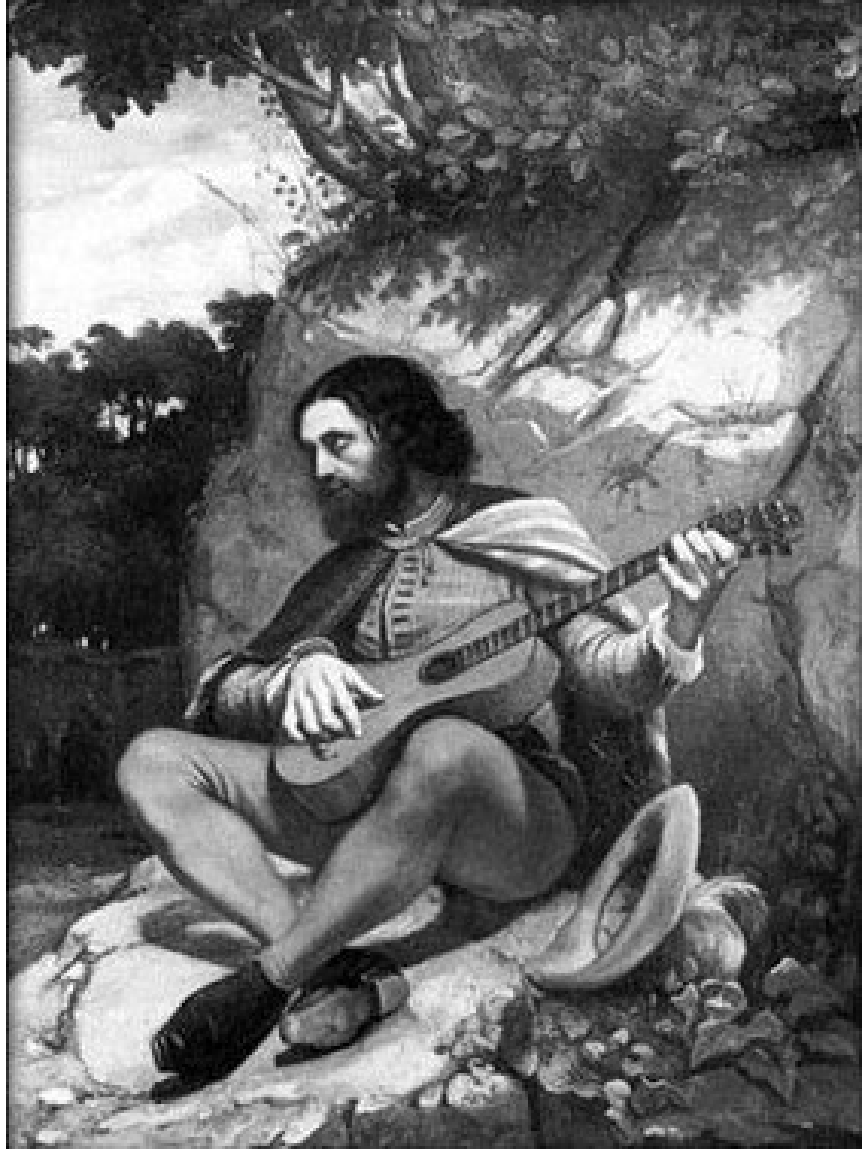
⁶⁰ MACK Gestle: A.g.e. s.36

Juliette'nin duvara dayanan kahverengi elbiseli resmini yaptı. Yine bu ziyaretinde iki manzara daha üretti. Bunlar; Salins'e uzanan yolu ve Ornans kasabasını resmettiği "Founéche Kayası" ve "Winter Woods" 1844 yılında kız kardeşi Juliette' in koltukta mavi ve sarı çubuklu elbiseli portresini yaptı.

Courbet, gelecek 25 yıl içinde Salon'un geleneksel olarak düzenlenen sergilerinde en az bir çoğunlukla da birkaç eseri ile kendine yer buldu. 1845 'te ailesine, Salon'a beş tane resim göndermek için, dinlenmeden dur durak bilmeden çalıştığını, fiziksel ve zihinsel olarak tükendiğini yazdı. Gönderdiği resimlerden birisi "Genç Kızın Rüyası", daha çok bilinen ismi ile "Hamak", biri de "Gitar Çalan Adam"dı. Bu tablosunda Courbet' nin, kendini kayaların önünde otururken resmettiği görülür. Bu resim, diğer dördünün elenmesiyle birlikte kabul edilen tek resimdir.



Resim 46 Gustave Courbet "Hamak"



Resim 47 **Gustave Courbet** “*Gitar Çalan Adam*”

Gitar Çalan Adam ile aynı zamanda yaptığı “Kırda Aşıklar” tablosu Courbet’nin sanatında, yeni bir sayfa gibi görünse de o bu tür duyusal ve romantik yaklaşımların, edebi anlatımların etkisinde fazla değildi. Resimde, Courbet ile sevgilisi sanki bir düşler alemindedir. “Aşkın resmidir adeta ve gençliğinin tüm enerjisi tuvale yansımıştır. Tutkulu bir anın resmidir. Bu tuvalde, aşkın tüm ciddi

duyguları ve ölmekte olan bir dönemin tüm melankolisi vardır.”⁶¹ Courbet, bu tür duygusallıklarla artık ilgilenmiyor, emin adımlarla geleceğe doğru ilerliyordu.



Resim 48 Gustave Courbet “*Kırda Aşıklar*”

Courbet'nin erken dönemlerinde, neredeyse tüm tuvaleri epeyce küçük olmasına karşın, o daha iddialı çalışmalar için planlar yapıyordu. Mayıs 1845'te şunları yazdı;

“ Gelecek yıl içinde halkın beni gerçek değerimle takdir edecekleri bir resim yapmalıyım. Benim tek yapabildiğim sadece bu küçük resimlerden ibaret değil. Daha büyük ölçekli bir resim yapmak istiyorum. Söylediğim şeyde haddimi aşmıyorum çünkü sanat adına bir şeyler bilen tanıdığım herkes bunu benden bekliyor. Ertesi gün bir portre çalışması yaptım ve Hasse'ye gösterdiğimde, stüdyosundaki tüm insanların önünde bana Paris'te çok az sayıda ustanın bu çalışmaya eşit değerde bir resim yapabileceğini söyledi. Daha sonra, gelecek yıl içerisinde buna benzer şekilde üretirsem, bunun bana diğer ressamlar arasında yüksek bir mevki kazandıracığını söyledi. Söyleminde biraz abarttığımı itiraf etmeliyim. Fakat kesin olan bir şey var ki, oda gelecek beş yıl içinde Paris'te ismi

⁶¹ BAILLODS, Jules: A.g.e. s.24

anılan bir ressam olmalıyım. Vasat bir gidiş olamaz, biliyorum gerçekleştirmesi çok zor olacak, binlerce kişi arasında başarıya ulaşan çok az, bazen bir tane olabiliyor. Hızlı bir gelişme göstermem ve fikirlerimi çekinmeden gerçeğe kavuşturmam için ihtiyacım olan tek şey para.”⁶²

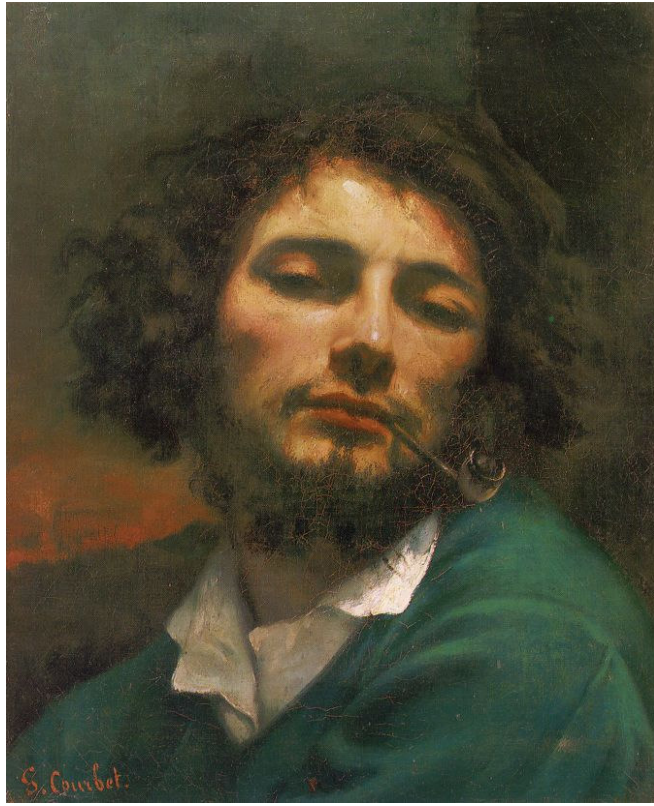
Bu sözleri ile Courbet'nin, her ressamın çektiği sıkıntılara benzer bir sorun ile karşı karşıya olduğu görülür. XIX. yüzyılda, özellikle de bireysel mücadele içinde olan bir sanatçı için en zor aşılacak şey ekonomik zorluklar olsa gerek. Çünkü Courbet gibi düşüncelerini etki altında kalmadan açıklamayı ve kendi sanatını icra etmeyi kafasına koymuş bir sanatçının bu tür zorluklarla karşılaşması doğal bir süreçtir. Bütün bunlar yaşanırken çok kritik bir zamanda Amsterdam'dan gelen H.J. Van Wisselingh adında bir resim satıcısı çalışmalarına ilgi gösterdi ve 420 Frank karşılığında iki resmini aldı. Daha sonra, kendisinin bir portresini sipariş eden cana yakın bu Hollandalı, Courbet'ye, kendi ülkesinde resimlerinin, başarı kazanacağını öngördüğü bir yerde değerlendireceği sözünü verdi. Hollandalı sözünü tuttu ve zengin bir koleksiyoneri, Courbet'nin yedi resmini alması konusunda teşvik etti. Bu, Courbet'nin, Hollandalı resim satıcıları, koleksiyonerleri ve sanatçıları ile uzun ve mutlu bir bağ kuracağını işaretliydi. Popülaritesi Belçika ve Hollanda'da hiç azalmadı ve iki ülkede açtığı sergiler de çok başarılı oldu.

Paris'e döndüğünde, büyük resim konusunda sorunlar yaşadı. Büyük boyutta tuvali boyamanın altından kalkıp kalkamayacağı konusunda endişeleri vardı. Ocak 1846 tarihli mektupta, cesaretinin kırıldığı iyice ortaya çıktı. Ona göre, dünyada sanat uğruna yapılan çalışmalardan daha zor bir şey yoktu. Özellikle, kimse bunu anlamazken. Buna rağmen kış ayında, Salon'a göndermek için yeterli sayıda resim yapmıştı. Bunlardan birisi kabul edildi.

Courbet, sanat tarihinin en başarılı ve konuşulan portrelerinden biri olan “Otoportre (Pipolu Adam)”ı 1846 yılının sonlarına doğru yaptı. Daha önceki Siyah

⁶² MACK, Gestle: A.g.e. s. 38

Köpekli Otoportre'deki kendini beğenmiş havanın aksine bu portresindeki bohem ve alaycı bakışı dikkati çeker. “Kabarık saçları ve sakalları birbirine karışmış, küçük piposu ağzının kenarından sarkar durumdaki bu genç adam, gölgeli gözlerle izleyene doğru bakmaktadır. Karanlık bir arka planın içinden çıkan bu yüz; başkaldırının, özgür bir birey olmanın ve özgüvenin gölgeleriyle biçimlenmektedir”⁶³ Portrede, kaba hiçbir nokta yok gibidir.



Resim 49 **Gustave Courbet** “*Otoprtre (Pipolu Adam)*”

1846 ‘da Ornans’ta birkaç ay daha geçirdikten hemen sonra, Paris’e geri döndü. Ardından, Hesse ve etrafı tarafından oldukça rağbet gören Urbain Cuénot’un portresine başladı. Salon’a kabulü konusunda korkuları vardı ve bu portre ile

⁶³ ÜSTÜNİPEK , Mehmet: **Gustave Courbet**, www.Lebriz.com (24.05.2008)

önerdiği iki resim 1847 jürisi tarafından reddedilmişti. Bu, Courbet için kötü haberdi çünkü bu isminin yayılması yolunda bir engeldi. Neyse ki kabul edilenlerden açık fikirli bir grup, Courbet gibi reddedilen ve göze çarpan sanatçıları destekleyerek, birkaç özel galeride bağımsız bir sergi düzenledi. Başkaldıranlardan Ary Schefer, Delacroix, Daumier, Alexandre-Gabriel Decamps, Théodore Rousseau ve heykeltıraş Antoine-Lois Barye, toplanarak bağımsız sergileri geleneksel hale getirme konusunda hemfikir oldular.

1847 yazında, Hollanda'ya kısa süreliğine bir seyahate gitti. Rembrandt'a ve diğer Felemenk ustalara, Louvre Müzesi'ne başlayan hayranlığı, Hollanda galeri ve müzesindeki gözlemleri sonrasında, heyecan veren bir coşkunluğa dönüştü. Ailesine Hollanda gezisinin üzerinde oluşturduğu olumlu izlenimleri ve hayranlığı yazdı.

4.3. Bressaire Andler Birahanesi ve Entelektüel Çevre

Champfleury, Henri Murger, Max Buchon gibi yazarlar ve Courbet'nin çevresindeki hepsi de inanmış cumhuriyetçiler olan ressam, romantik akıma ve Gautier'nin “sanat için sanat” anlayışına karşıt yeni bir estetik geliştirmek için, düzenli olarak, Martyrs Sokağı'ndaki **Andler Birahanesi**'nde buluşurlardı. Courbet, Bressaire Andler'in 1848 yılında müdavimi oldu. Bu basit mekan, on beş yıldan fazla bir süre boyunca ona restaurant, bar, klüp ve çeşitli konuşmalarını yaptığı bir yer olma özelliğini sağladı. O çevrede yaşayan dostları ile bir buluşma yeri ve atölyesinin iki kapı yanındaydı. İnsanlarla ve dış dünya ile bağlantıyı burada kuruyordu. Courbet'i görmek isteyenler orada randevu veriyordu. Courbet'nin bu masalardaki sohbeti nadiren ciddi oluyordu.

Perşembe günleri, Andler'in en popüler günüydü. Aralarında Courbet'nin de bulunduğu, bölgenin bilinen simaları burada toplanırdı. Resamlar, yazarlar ve daha birçok entelektüel kişilik burada sürekli bir etkinlik içindeydi. Bunlardan bazıları

Courbet'nin Louvre ziyaretlerinde ona rehberlik eden ressam François Bonvin, Honoré Daumier, Camille Corot gibi ileride birçok noktada birleşecek olduğu kişilerdi. Birçok sosyalist yazar ve sanatçı buranın daimi müşterilerindendi. Courbet, sürekli gittiği bu mekandan, "Madame Andler" in portresini 1855 yılında yaptı.



Resim 50 **Gustave Courbet** "Madam Andler"

4.4. Devrim ve Siyasi Gelişim

1830 Temmuz Devrimi'nde, siyasal özgürlüklerde sınırlı bir genişleme sağlandı. Bir yandan edebiyat çevrelerinin etkisiyle yeni kuşaklarda Büyük Devrim'e karşı güçlü bir sempati gelişirken, öte yandan 1846 yılındaki kötü hasadı izleyen ekonomik bunalım koşullarının ve yönetici sınıfın yaptığı yolsuzlukların halk

arasında doğurduğu hoşnutsuzluk, 1848–1852 yılları arasında geçerli olacak İkinci Cumhuriyet döneminin yaşanmasıyla sonuçlanan halk ayaklanmasını doğurdu. Bu toplumsal ve siyasi koşulların çevrelediği bir ortamda, sosyalist çevreler içerisinde yer alan Courbet'nin sanat anlayışında, toplumsal gerçekler kendini göstermeye başladı. O, bir bohem ve özgür düşünceye inanan bir eylem adamıydı. 1847 yılında Hollanda'ya yaptığı ziyaret onun üzerinde etkili oldu. Sürdürdüğü bohem hayat ve bu sırada tanıştığı Baudelaire, Proudhon, Champfleury gibi yazar ve düşünürlerle kurulan dostluklar ise sanata bakışını olgunlaştırdı. Özellikle Proudhon etkisiyle sosyalist düşünceye yakınlaştı. Courbet, sosyalist fikirlerinden etkilendiği Pierre-Joseph Proudhon ile 1848 yılında tanıştı. Proudhon'un sosyalizmi, evrensel eşitliğe, adalet ve özgürlüğe, fakirin ezildiği, sömürüldüğü sisteme son veren hümanist doktrine dayanıyordu. Ancak tüm bu toplumcu fikirlerine rağmen, Proudhon, anarşist fikirleri nedeniyle, Karl Marx'ın Komünist Manifesto'sundaki birçok teori ile aynı düşüncede değildi. Her ne kadar Courbet, politik çevrelerin içine girmiş olsa da, kendini bu kulvara fazla kaptırmadı. Çünkü onun silahı ve dili resimdi. Courbet fikirlerini, dönemin havasını soluduğu Paris'li arkadaşlarına borçluydu. Ailesine yazdığı bir yazıda, “Ben iki sebepten yenilmem. Birincisi; çünkü savaşta toplara ve tüfeklere bel bağlamam. On yıldır akılla savaşıyorum zaten silahım da yok. Demek ki endişelenmenize gerek yok”⁶⁴

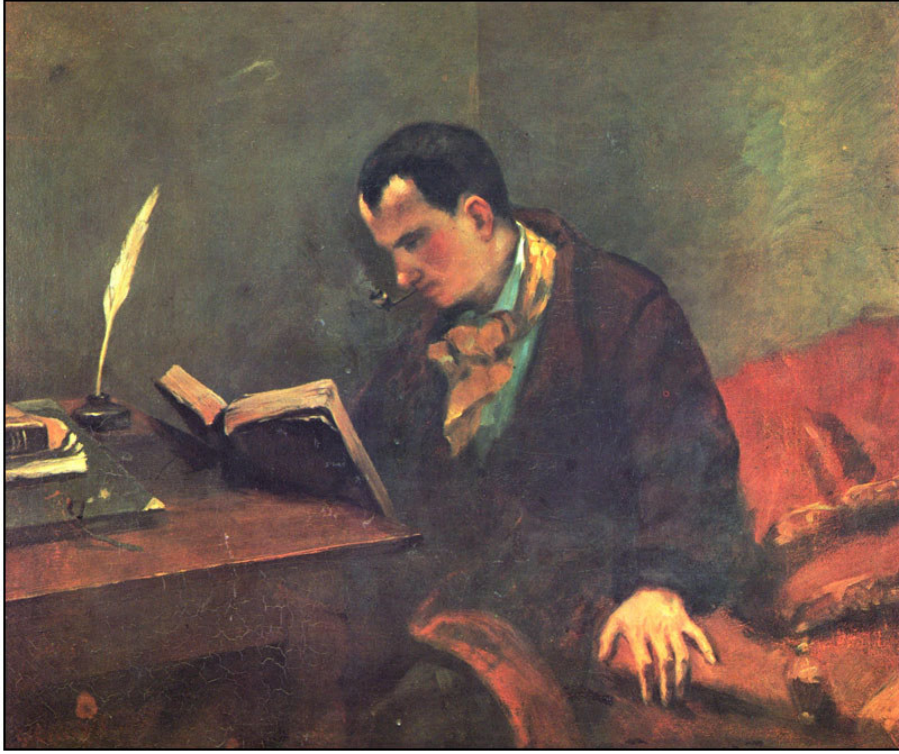
Sicilya'da çıkan yerel bir ayaklanma ile başlayan devrim, Avrupa'nın büyük bir kısmına süratle yayıldı. Bu başkaldırma, birçok ülkede şiddet görüntülerine sahne oldu. Fransa'da çeşitli sivil çatışmalar düzeyinde varlığını sürdürdü. Ayaklanma, 24 Şubat 1848'de kalabalık bir topluluğun Temsilciler Meclisi'ne hücumu ile kendini gösterdi. 10 Aralık'ta **Louis Napoléon Bonaparte**, tekrar seçimin kanunlarla yasaklandığı bir seçim ile Fransa kralı oldu. Devrimin oluşumu, başlarda Courbet üzerinde bir etki uyandırmadı. Gençlik yıllarında büyükbabasının cumhuriyetçi görüşlerinden hayal meyal etkilenmesine ve yapısının tepeden inme her türlü otoriteye başkaldırmasına rağmen, Courbet'de bu ortama ayak uyduracak politik bir

⁶⁴ MACK, Gestle, A.g.e. s. 48

bilinç daha uyanmamıştı. Fakat 26 Haziran'da, radikal isyancıların askerler tarafından katledilmesinden sonra, duruma kayıtsızlığı ortadan kalktı. Bu katliamdan duyduğu korku ve nefret duygusu her yerini sardı. Courbet'nin devrimci kişiliğindeki dönüm noktalarından birisi olan bu süreç, onun ezilen kesime sempatisinin artmasına neden oldu.

Courbet, o dönemde barikatların arkasında mücadele eden ve Champfleury ve Baudelaire ile tanıştı. Baudelaire ile arkadaşlığı, (Courbet'nin şiirin de içinde olduğu edebiyattan tiksinişinden beri) verimsiz bir düzeydeydi. Ona göre sıradan insanların konuşmadığı gibi konuşmak, bir nevi aristokrat gibi davranmak anlamına geliyordu. Buradan Courbet'nin gerçekçilikteki başat karakterlerinden birisini açıkça görülmektedir. Çünkü ona göre, sıradan insanı yansıtmayan ve onun özüne inmeyen her tavır sahteydi ve dürüst değildi. Ancak tüm bunlara rağmen, 1849 yılının bir diğer önemli çalışması, "Baudelaire'in Portresi"dir. İçinde bulunduğu ve sanatçı kişiliğinin yoğrulduğu entelektüel çevrenin bu ünlü ismi, Courbet'nin eserinde ölümsüz bir imgeye bürünmüştür. Courbet, 1853 tarihli olmasına rağmen, bu resmi muhtemelen 1848 yılında tanışmalarının ardından yapmıştır. Resimde, Baudelaire, kahverengi bir kıyafet içinde, mavi gömleği, sarı kravatı ile üzerinde mürekkep hokkası, tüylü kalemi olan masaya karşı oturan, okuyan bir poz içindeydi. Fakat bazı sebeplerden Baudelaire bu resmi beğenmedi. Courbet'in de içine sinmedi, çünkü resimden yeteri kadar tatmin olmadı. Baudelaire'in yüzünün her gün değiştiğini ve mimiklerini yakalamanın çok zor olduğunu söylüyordu.

Courbet'nin politik ilgisi ve sosyolojik gelişimi, 1848 ve 1852 yılları arasında geçen sıkıntılı dönemde gelişti. Şubat 1848'deki politik umursamazlığı, Haziran 1848 yılında, zulüm gören isyancılar ile birlikte aktif hale geldi ve kendini sosyalist ivmenin içinde buldu. Fakat nihayetinde, o bir ressamdı, bir filozof, düşünce adamı ya da siyasetçi değildi. Bu yüzden, kendini bu siyasi ortama amaçsız bir şekilde teslim etmedi.



Resim 51 **Gustave Courbet** “*Baudelaire’in Portresi*”

4.5. Gerçekçilik (Realizm)

Dönemin Fransa’ında sanat toplumuyla paralel olarak değişim geçirdi. Devrim, toplumu deyim yerindeyse yeniden oluşturdu. Courbet de bu oluşumun içinde, ressam kimliği ve düşünceleri ile kendisinin önemli bir noktada olduğu düşüncesindeydi. Bu dönemde, neredeyse her şey değişmişti. Bu şekilde değişen toplumun, sanatta da ateşli ve ses çıkaran bir oluşuma ihtiyacı vardı. Akademi’nin gücü kalmamış, cansız ve donuk olan Neo-Klasisizm de halk üzerinde eski etkisini yitirmişti. Bu noktada Courbet ;

“Şimdi meydan Realizmin ve Realizm benim! Realiteyi tahta çıkarmak için geldim. Siz geçmişsiniz bense geleceğim. Dünyaya, sanatlara, basit şeylerin doğrusunu getirdim onları oldukları gibi, sizin hassasiyetiniz için yalancı sırmadan pahalı elbiselerle fazlasıyla gülünç bir kılığa bürünmüş olarak değil, fakat giymiş oldukları

göz kamaştırıcı sadelikleri içinde göstermek istiyorum! Sizin uygarlık havarileriniz ve arkeologlarımız istenmiyor artık. Uzlaşmacılık ve uydurmacılık da yok. Artık miadı dolmuş sahnede ölü bir geçmişi yeniden diriltmek istemiyoruz. Meydan yaratıcı sezginindir, meydan hükmeden hayatındır. Kahrolsun akademiler, okullar, müzeler. Sadece doğa Tanrıdır. Sanatçı kendi doğasının yorumcusudur”⁶⁵.

sözleriyle Gerçekçiliğin manifestosu niteliğinde olan, sade ve idealize edilmeyen yaklaşım, görünen dışında bir şeyi göstermeye çalışmayan tavrı açıkça sergiliyor. Artık, başkaldırının ve değişimin sinyalleri açıkça görülmektedir. Üslubu sert, içten ve yorucuydu. Courbet, katkısız bir realistti ve eserlerinde bunu her zaman yansıttı. Courbet'nin resimlerine bakıldığında, diğer resimlerin ruhumuzda oluşturduğu rahatlama ve yumuşaklık, yerini sert bir balyoz darbesi ya da tuvalden çıkan bir yumruğa bırakır.

1849'da Salon'a gönderdiği yedi tuvalin hepsi kabul edildi. Bu resimlerden en fazla öne çıkanlar, ve “Deri Kemerli Adam” olmuştur. Courbet, “Ornans'da Bir Öğleden Sonra” resminde, kişileri doğal büyüklükte çizmek, yemek sonrasında davetliler arasında başlayan basit bir sohbeti, tarihi resim tarzında canlandırmak için büyük boyutlarda bir tuval kullandı. Courbet, tablolarının anıtsal boyutları ve anlatımıyla, insanları akademik yöntemin isteği gibi idealleştirilmiş bir döneme yerleştirmeden ve kahramanlaştırmadan, oldukları gibi göstererek, tarihi resmi yenileme tutkusunu açık bir biçimde ortaya koydu.

4.6. Courbet Gerçekçiliğinin Başyapıtları

Courbet'nin Gerçekçiliğin öncü ressamlarından en önemlisi olmasının sebeplerinden birisi, ürettiği eserler ile söylemlerinin, duruşunun paralel olmasıdır. Basit ve dünyevi olanı resmetme çabası birçok eserinde kendini gösterir. Aşağıdaki bölümlerde Courbet'nin bu eserlerinden en önemlileri ele alınmıştır.

⁶⁵ BAILLODS, Jules: A.g.e s.28-29



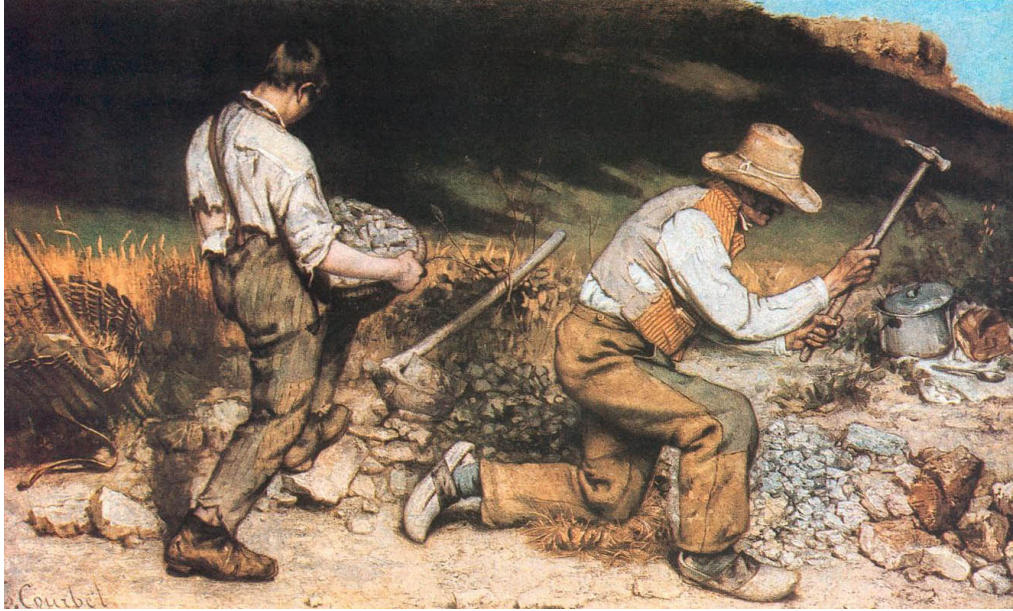
Resim 52 **Gustave Courbet** “Ornans’ta Bir Öğleden Sonra”

4.6.1. Taş Kıranlar

1849 Ekimi ile 1850 yazı arasında, Ornans’da geçirdiği altı aylık süreç, hayatının en üretken dönemi oldu. Bu sürecin ürünü olan “Taş Kıranlar”, büyük tepkiyle karşılanan resimlerinden birisi olarak Batı Avrupa Gerçekçiliğinin başyapıtları arasında yer aldı. “1848 Devrim’i emeği ilk kez başlıca sorun yaptı. Dolayısıyla 1850’lerin Fransız realistleri için 1848 Devrimi’nin sanatsal anlamı, Devrim’in ideallerine dayanan bir takım alegoriler yaratmak değil, ama daha insancıl, özgün ve popüler konulara dönerek, süssüz doğayı ve onun içinde emek sarfeden kadın ve erkeklerin soyluluğunu yüceltmektedir. Bu açıdan Courbet’nin Taş Kıranlar’ı 1848 ideallerinin gerçek bir örneğidir.”⁶⁶Sanatçı işçi sınıfının en alt

⁶⁶ İNANKUR, Zeynep: XIX. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı, s.56

kesiminden olan bu iki figürü hiçbir yorum yapmadan tüm sıradanlıkları, hantallıkları ve yoksulluklarıyla vermiştir.



Resim 53 **Gustave Courbet** “*Taş Kıranlar*” 1848

Taş Kıranlar, 1850 Salonunda ilk kez sergilendiğinde, skandal olarak nitelendi ve sanatçının katılmak zorunda kaldığı bir tartışmaya yol açtı. Bununla birlikte, Taş Kıranlar gibi, bir akıma tek başına öncülük yapan bir tablosuyla Courbet, güncel olağanlığı, tarihsel bir bütünlüğe ve evrenselliğe yükseltmiş oldu. 1848 Devrim hareketinin ertesi yılında yapılmış olan bu kompozisyon için Courbet, şunları söyler:

“Bir gezinti yapmak için Saint Denis şatosuna gidiyordum. Maisiere yakınını da, yol üzerinde taş kıran iki adamı izlemek için durdum. Bundan daha kötü bir yoksulluk örneğine rastlamak zordur. Böylece bir an da aklıma bir tablo yapmak geldi. Evet, sanata bir halk gücü vermek gerekiyordu. Sahne, güneş altında, bir yolun kenarında geçiyor. Adamlar, büyük bir dağın yeşil bayırının önündedirler. Dağ, bütün tabloyu dolduruyor. Dağın üzerinde bulut gölgeleri var. Yalnızca sağ köşede mavi bir gök

parçası görülmektedir. Ben hiçbir şey kat etmedim, araba ile her gezintimde bu insanları gördüm. Fakat onları ne halde gördüm? Bu halde insan mahvolur.”⁶⁷

Tamamıyla toplumsal bir yaklaşım ile yaptığı bu resim birçok eleştirmen ve düşünür tarafından sosyalizmin simgesi ya da politik bir tavrın yansıması şeklinde yorumlandı. İlk bakışta, çok sade ve basit görünen bu resim, incelendiğinde gerçekçi yaklaşımın enerjisi ile insanı sarmaktadır. Gökyüzünün görünen küçük bir kısmı sayesinde, açık hava olduğu izlenimi, çalışan insanların, emeğin kısacası halkın temsili olarak gerçek değerini göstererek hafızalara kazınıyor.

Courbet'nin özellikle köy konularını, halk yaşamını ve yöresel görünümünü konu alan resimlerinde, figürlere alışılmadık bir büyüklük ve saygınlık kazandırdığı söylenebilir. Bu gerçeği, daha sonraki resimlerinde, örneğin “Flagey Köy Fuarından Dönüş” ve “Buğday Eleyen Kadınlar” adlı tablolarında görmek mümkün. Ne var ki, bu ve benzeri konuları işleyen resimler ilk sergilendiklerinde, genel kanı, Courbet'nin bir tür yavanlığa yöneldiği yolundaydı. 1853 Salonunu gezen İmparator, Courbet'nin “Banyo Yapanlar” tablosu karşısında öfkeye kapılmış ve elindeki kırbaçla, resme birkaç kez vurmuştu. Fakat, onların gerçekçilik kaygıları, kısa zamanda Courbet'nin tablolarını, çağın en büyük sanat yapıtları arasına sokmakta gecikmedi.

4.6.2. Ornans'ta Cenaze Töreni

Courbet, tıpkı Gericault'nun “Medusa'nın Salı” resmi gibi görkemli ve ihtişamlı bir taval boyamak istiyordu. “Yapacağı resim, kesinlikle daha az klasik, ancak daha fazla hakiki olacaktı.”⁶⁸ Bu resim, Taş Kıranlar ile aynı sırada ürettiği “Ornans'da Cenaze Töreni” idi. 1850- 1851 Salonu'nda sergilenen ve daha sonra Realizmin manifestosu olarak kabul edilecek olan bu başyapıt, bir skandal olarak

⁶⁷ MACK, Gestle: A.g.e. s.115

⁶⁸ BAILLODS, Jules: A.g.e. s. 33

değerlendirilip sert eleştirilere maruz kaldı. Bu resmi, doğduğu köyde büyükbabasının cenaze töreninden sonra yaptı. Resimde kalabalık bir topluluk mezar başında toplanmıştır. Portreler gerçekçidir ve Ornans sakinlerine aittir. Resimde, hiçbir trajik ifadeye rastlanmaz, sanatçı edebi hiçbir yorum katmadan cenaze töreninin durağan, hatta sıkıcı havasını vermiştir. Ölümü, yaşamın sıradanlığı içinde, doğal bir aşama olarak göstermektedir. Taşra yaşamından bir sahnenin Paris Salonu'na taşınması, çarpıcı bir karşıtlığı beraberinde getirdi. Buradaki bir diğer yenilik de, tablonun sıradan bir olayı, tarih resmi düzeyine çıkartan anıtsal boyutudur. Courbet'nin resim ile ilgili sözleri, resmin amacını ve açıklamasını yapar niteliktedir;



Resim 54 **Gustave Courbet** “*Ornans'da Cenaze*” 1850-1851

“Böylesine bir cenaze töreni, bay İngres'ın ve Bay Delacroix'nın rejisörlüğünde, tamamıyla opera dekorları ile süslenmiş Jül Sezar ya da Pompée'nın canaze töreni değildir. Sadece ve sadece Ornans'ta bir cenaze törenidir. O kadar. Sadece görmeniz gerekeni görürsünüz!”⁶⁹

⁶⁹ BAILLODS, Jules: A.g.e. s. 34

Daha önce hiçbir ressam bir resmi, böyle bir tavır ve tutum içinde yapmamış, sıradan bir merasimi, tarihsel, ulu resimlerin yapıldığı geniş ve etkileyici tuval üzerinde boyamamıştı. Courbet sözlerine şöyle devam eder;

“Onlar karşısında ezilip büzülmeliler. Bu devasa şeyi gördüklerinde, aynı darbeyle, burjuvalar da ezilmeli. Benim dehamdan asla şüphe etmemeliler. Benim cenaze merasimim, bütün dünyaya, Parislilere, Ornanslılara ya da başkalarına: İşte sizler böylesiniz ve bir gün böyle olacaksınız, diyebilmek için mükemmel bir fırsat olacaktır ve üzerlerine yerleştireceğim küçük haç hiçbir şeyi asla değiştirmeyecektir. Kendinize bakınız. Nasıl olduğunu göreceksiniz. Eh işte! Resim budur. Nesnelere, insanların ve hayatın törenlerini, ne olduğunu, nasıl olduğunu, burada olduğu gibi, gösterir. Bir cenaze merasimini görmek isterseniz iyi. İşte bir tane, hem de hakiki. Mahalinde kontrol edilebilir. Bir cenaze merasimi, cenaze merasimidir. Başka da bir şey değildir. Bununla beraber, fazladan bir şey yok. Bir cenaze merasimi, hiçbir yere varmayan yollarda kaybolmuş, saçma sapan teorilerle şaşırılmış, resmi rezil eden, bütün beceriksizlerin, bütün sahne sanatçılarının, Akademizmin, Romantizmin cenaze merasimi.”⁷⁰

Courbet'nin bu tablosunun, Romantik bir anlayışta ele alındığı düşünülürse, ortaya çıkacak tablo kesinlikle, Courbet'nin sadeliğini, bayağı görünümünü ve maddeci tavrını yansıtmayacaktı. Romantizm ozanlarının da trajik olarak ele aldığı kişiler, olaylar hep fantastik, olağanüstü şeyler olmuştur. “Gerçekçiliğin Romantizmi bu noktada keskin bir tavır ile ayrıldığı görülmektedir. Gerçekçiliğin, Romantizmin üstesinden gelişi, her şeyden önce sanatçıların, trajik çatışmaları, **olağan günlük yaşamın içinde, toplumsal gerçeklikte** yatan çelişmelerde aramaya başlamalarında görülür.”⁷¹

Aralık 1850'de, Salon kapılarını açtığında bütün Paris bu resme koştu. Tepkiler çeşitliydi. Skandal, rezalet, çirkin gibi yakıştırmalar sohbetlerin genel konusuydu. Birçok kişi, bunu din karşıtı bir karikatür olarak yorumlarken bazıları, bayağılığın yüceltilişi, sanatın küçük düşürülmesi, kabalık olarak gördü. Arkadaşı Champfleury, resmi erkekçe, güçlü, açık yürekli yalınlığın bir icrası olarak gördü. Champfleury'nin kifayetsizliğin hakim olduğu zamanda, resmin bir sanat eseri

⁷⁰ BAILLODS, Jules: A.g.e s.35

⁷¹ KAGAN, M.: A.g.e. s.171

olduğunu söylemesi, resmi en kısa şekilde özetler. Tüm eleştiriler ve yorumlar bir yana, Courbet bu resmini yaparken kesinlikle bir yeryüzü gerçeğini gözler önüne serdi.

4.6.3. Karşılaşma (Günaydın Mösyö Courbet)

Resimde Courbet, kendisini sırtında resim malzemeleriyle kırdan yürürken resmetmiştir. Dostu Alfred Bruyas ve hizmetkarı onu selamlamakta. Akademik tabloların görkemli etkileme gücünün tersine bu tablonun sıradanlığı ve basitliği dikkati çekiyor. “Ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de gözü etkileyen renkler var. Bir ressamın, kendini aylak gibi ceketsiz betimlemesi saygıdeğer ressamalara ve onların tayfasına bir hakaret gibi bir şeydi. Zaten Courbet de böyle bir izlenim yaratmak istiyordu. Tablolarının, zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir protesto olmasını, kendini beğenmiş kentsoyluları sarmasını, geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı sanatsal kendiliğindenliğin ve ulaşılmazlığın değerini haykırmasını istiyordu. 1854’te yazdığı bir mektupta; “İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış olsun tuval boyamadım, hep yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum”⁷² diyordu.

Bu resimde, konuyu yarattığı yankı ile birlikte, önemli olan bir başka özellik de, Courbet’in tekniğindeki fırça vuruşları ve ışığı kullanımı ile İzlenimcilik akımını etkilemesidir. Courbet, 1855’te açtığı serginin kataloğunda, gerçekçi ünvanının ona tıpkı 1830’lardaki insanlara romantik ünvanının dayatılması gibi dayatıldığını yazar. Döneminin adetlerini, fikirlerini, görünüşünü kendi değerlendirmelerine göre yansıtabilmeyi, sadece bir ressam değil, bir insan olmayı,

⁷² GOMBRICH, E.H (Çev. Bedrettin Cömert): **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul–1976, s.403

özetle yaşayan bir sanat yapmayı istediğini söyler, sergiyi izleyenlere yapılan bu uyarı, gerçek bir sanat manifestosudur.



Resim 55 Gustave Courbet “Karşılaşma”

4.6.4. Atölye

Ornans'ta Cenaze Töreni ve Taş Kıranlar'dan sonra, Courbet'nin hafızalara kazınan diğer büyük resmi kuşkusuz “Atölye” resmidir. “Benim atölyem! Bunu söylememe bile gerek yok ve mademki onlar gerçekçiliği anlayamadılar, morale ihtiyaçları var madem ki nesnelere onlara yeterli gelmiyor ve ruh istiyorlar. Her ikisini

de onlara göstereceğim. Benim resmim gerçek (işte bu gerçekçilik için) bir alegori (bu da ruh için) olacaktır”⁷³.

Courbet bu eseri, üç aylık inanılmaz bir çalışma sonunda tamamladı. Gerçek ve alegorinin iç içe olduğu otuz figür, üç buçuk metreye altı metrelik bir tuvalde yerlerini almıştı. 1855 yılında, Evrensel Serginin Jürisi Courbet'nin on bir eserini kabul etti ve “Ornans'ta Cenaze Töreni” ile “Atölye”yi reddetti. Bunun üzerine, Courbet, daha önceden kiraladığı bir barakada resimlerini sergilemeye karar verdi. “Gerçekçilik Pavyonu” adını verdiği bu yerde düzenlediği serginin afişinde, “Le Realisme” (Gerçekçilik) yazıyordu, hemen altında ortada büyükçe, “Gustave Courbet, kırk tablolu sergi, giriş ücreti bir frank” ifadesi vardı. 28 Haziran 1855'te sergi açıldı. Büyük bir kalabalık merakla, Atölye ve Cenaze Töreni resmine hücum etti. Atölye resminin tam açılımı şuydu; “Ressamın Atölyesi, sanat hayatımın yedi yıllık safhasını gözler önüne seren gerçek bir alegori”. Resmin solunda, akademizmi temsil eden; oklarla vurulmuş bir model, avlanmayı temsil eden kaçak bir avcı, basını temsil eden; gazete üzerinde ölmüş bir kadın kafası, sefaleti temsil eden; çocuğunu emziren bir kadın, ticareti temsil eden; bir Yahudi, tiyatroyu temsil eden; bir fahişe, dini, kır hayatını, işsizliği ve ölümü temsil eden; bir lağımçı yer almaktaydı. Sağda, masanın üzerinde kitap okuyan, şiiri temsil eden Baudelaire dikkati çeker. Ardından sanat severler, aşk, çocukluk, düzyazıda Champfleury, felsefede Proudhon, müzikte Promayet, sanat ve bilimde Alfred Bruyas, ve merkezde de Courbet .

Bu sergi, aynı zamanda gerçekçiliğin duyurusu niteliğini taşıyan ve doğrudan doğruya Courbet'nin kaleme aldığı bir katalog yazısıyla sunulmuştur. “**Yaşayan Sanat**” adını taşıyan bu yazı, diri sanat sloganı çevresinde gelişiyor ve gerçekçi anlayışın savunmasını üstleniyordu.

⁷³ BAILLODS, Jules: A.g.e. s.52



Resim 56 **Gustave Courbet** “Atölye”

“Courbet bu dönemlerde resim yapması için sokağa çıkması gerekmiyordu. Kalabalık zaten ona geliyordu çünkü insanlarda resmedilme, gözlemlenerek ölümsüzleşme arzusu vardı. Bunun için sabırla atölyede bekliyorlardı. Sokak yaşamın bütünüydü ve Courbet de onu tüm **ham gerçekliği** ile ele alıyordu.”⁷⁴

4.7. Son Dönemleri

Gerçekçilik kavramı, belli bir çevrenin ve özellikle geleneksel eğilimlerden bıkmış olan genç sanatçıların ilgisini toplamaktaydı. Artık genç ressamlar, gelenekçi yöntemlerden sıkılan öğrenciler, Courbet'nin 1862de açtığı özel atölyeye koşuyor, onun görüşlerinden ve sanatından yararlanmanın yollarını arıyorlardı. Özellikle Picot ve Couture gibi gelenekçi ressamların öğrencileri, kendilerine yeni bir yol gösterici olarak Courbet'yi seçiyorlardı. Her genç sanatçının kendi yolunu kendisinin seçmesi gerektiğini öne süren Courbet, alışılmış ölçülerin dışına çıkıyor ve atölyesinde model

⁷⁴ KUSPIT, Donald (Çev. Yasemin Tezgiden): **Sanatın Sonu**, Metis Yayınları İstanbul–2006, s.192

olarak, at ve boğa gibi hayvanlar kullanıyordu. Hayvanların başında da bir köylüyü bekletiyordu. Ancak, bu atölyenin ömrü birkaç aydan fazla olmadı.

Courbet, Fransa dışında başka ülkelere de zaman zaman geziler yapıyordu. 1865'ten sonra Normandiya kıyıları dikkatini çekti. Şimdi New York'da özel bir koleksiyonda yer alan "Martıların Kızı"ı o yıl yaptı. 1864-70 arasında ise, en güzel çıplaklarını boyadı.



Resim 57 **Gustave Courbet** "Martıların Kızı"

1867'de yüz kadar resmini kapsayan ikinci sergi, olumlu yankılar yarattı. 1870 savaşı, ününü genişlettiyse de, Komün yönetiminden sonra bu ün giderek azaldı. Üçüncü Cumhuriyet onu, ayaklananlarla işbirliği yaparak Napolyon heykelini taşıyan **Vendome Sütunu**'nu yıkmakla suçladı. O, bu sütunun daha önce askeri

müze olan İnvallidese taşınması yolunda hükümete bir öneride bulunmuştu. Bir ara Fransız hükümeti kendisine “**Legion de Honneur**” (Onur Nişanı) nişanı vermek istediye de, bunu geri çevirdi. Vendome olayından sonra mallarına el kondu ve sürgüne gönderildi. Sainte Pelagiede hapis yattığı sırada, şimdi Ornans Müzesinde bulunan son otoportrelerinden birini ve natürmortlarını yaptı. 1873’de yurdundan uzaklaştı, İsviçre’ye yerleşti. Dostluklarını kazandığı **Baudelaire, Castagnary, Duranty, Vallés**, özellikle de işçi ve aydın çevrelerinde görüşleriyle büyük etki yaratan Fransız toplumcu yazarı **Proudhon** gibi düşünürler, sürekli olarak Courbet’yi desteklediler. Ünlü koleksiyoncu Alfred Bruyas’la da yakın ilişki kurması son yıllarına rastlıyor. Bruyas, ilk kez 1856 Sergisinde gösterilen ve büyük tepki uyandıran “Yıkılan Kadınlar” adlı tablosunu satın alarak sanatçıya desteğini gösterdi. Courbet, 1877’de İsviçrede, Le Tour de Peilz’de öldü. Bugün, doğduğu yer olan Ornans’da, Courbet’nin adını taşıyan bir müze bulunmaktadır.

4.8. Courbet Gerçekçiliği

Courbet’nin gerçekçiliği, klasik gerçekçilik tanımının kapsamı içine alınabilecek nitelikler taşımaktadır. Courbet’ nin yapıtları doğayı ve günlük yaşamı, şiirle ve hayalle süslemeksizin, olduğu ve görüldüğü gibi gösterme iddiası taşıyan bir anlayışın temsilidir. Onun bu anlayışı doğal olarak, yaşadığı çağın ve dönemin siyasal ve toplumsal gelişmelerinden etkilenmiştir. Fransa’da 1830’daki halk ayaklanması ve Restorasyon döneminin geçerli sanat anlayışı olan “sanat için sanat” sloganı yeni bir dönemin başlangıcıdır. 1848 Devrimi’ni hazırlayan uyanış ve bilinçlenme eğilimleri, bu dönemin ürünüdür.

Decamps, 1839’da sanatın amacının, halka seslenmek, ondaki teli titretmek olduğunu yazmaktaydı. Sanatın, bir siyasal eğitim aracı olduğunu öne süren yazarlara bile rastlanıyordu o dönemde. Gerçekçilik akımının doğuşu, Courbet ile birlikte, Corot, Millet ve Daumier gibi ressamların ortaya çıkışı genellikle bu

yıllardadır. 1840’larda Courbet, eleştirmen Castagnary’ye, Şubat Devrimi olmasaydı, kendi sanatının da olmayacağını yazıyordu. Bir başka dostuna, Jules Vallés ise, sahte ve uzlaşmacı ülküyü bırakarak 1848’de gerçekçilik bayrağını diktiğini bildiriyordu.

Castagnary, Courbet’nin kişiliği üzerine, 1848 de Pierre Dupont’un işçi yoksulluğu üzerine dizeler yazdığı, “George Sandm La Mare au Diable” romanı üzerinde çalıştığı bir dönemde, halktan gelmiş cumhuriyetçi gelenek ve eğitim sahibi bir ressamın, sanatına konu olarak, aralarında çocukluğunu geçirdiği köylülerle kentsoyluları almasının, oldukça anlaşılabilir bir şey olduğundan söz ediyor. Courbet’nin onları, doğal büyüklüğü içinde çizerek ve onlara, o zamana kadar yalnızca tanrılara ve kahramanlara ayrılmış bulunan gücü ve kişiliği vererek, bir sanat devrimini sona erdirdiğini söylüyor.

Courbet’nin gerçekçiliği proleter insanların ya da işçi dünyasının tasvirleriyle sınırlı değildir. Tuvalinde etnik veya ulusal tipleri, meslekleri, değişik dinlerden kişileri de temsil eder. Courbet’nin gerçekçilik adına giriştiği mücadele, esas olarak, sanattaki alışılmış kalıpları yıkmayı amaçladı. Aynı zamanda, sanata ve sanatçılara, kendisinin Atölye’sinin orta yerinde simgesel olarak işgal ettiği yer gibi toplumda merkezi bir konum verme amacındaydı. Courbet, felsefesini sadece büyük boyutlu alegorik kompozisyonlarında değil, tarihi olmayan, daha özgür kuruluşlu tablolarında da sergiledi.

XIX. yüzyıldada, mitolojik veya düşsel nitelikli sahnelerde erotizm sanatçıların konuları arasındaydı. Ama bir kadını, basit gerçekliği içinde çıplak göstermek, şaşırtıcı, hoş görülemez bir davranıştı. Courbet çağdaşlarının, resmine karşı düşmanca tutumlarına meydan okuyarak, “Dünyanın Kökeni”yle kışkırtıcılığı daha da ileri götürdü. Bacaklarını cinsel organı görünecek şekilde açarak yüzünü çarşafa gömmüş ve anatomik bir çizim kadar hassas bir biçimde resmedilmiş çıplak bir kadın. Courbet anatomi çalışmak için bazen modellerinin fotoğraflarını da kullandı. Gerçekçi yaklaşımı (salt ideolojik değil, her şeyden önce sanatsal

niteliklidir), tarihi tabloların, çıplakların, portrelerin, manzaraların, natüremortların birbirini izlediği sanatı geliştikçe kesinlik kazandı.

5.SONUÇ

Her çağda gerçeği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan sanatçılar olmakla birlikte, XIX. yüzyılın sonlarında bu amaçlarına bir sanat anlayışı niteliği kazandıran sanatçılar, bu yüzyılın ikinci yarısında Gerçekçilik akımını oluşturdular. Bu dönem öncesinde de, İtalya'da Caravaggio, İspanya'da Ribera, Velasques, Goya, gibi sanatçılar toplumun, düzenin eleştirisi denebilecek bir tavır ile eserler ürettiler.

Her çağda mevcut olan sınıfların, kendilerine göre gerçekliğe bakış açıları vardır. Gerçekçi yaklaşım, idealist yaklaşımın karşıtıdır. İdealizm her zaman ve mekan için evrensel olarak doğru olanı ararken, gerçekçilik güzelin ve doğrunun her an ve her veri için kendine özgü bir belirtisi olduğunu savunur. Romantizm karşındaysa gerçekçilik, düşe, tinselle ve öznele karşısında olarak, yaşanan anın özgül verilerine değer vermektedir. En geniş anlamıyla Gerçekçi sanat, nesnellğe yönelişiyle, sanatın kalıp ve kurallar saptayan üslup ve anlatımlarına karşı olan bir görüştür. Burjuva sınıfının ortaya çıktığı dönemde gerçekçilik, var olan bir olguydu. Fakat Ortaçağ ele alındığında bu mümkün değildir, çünkü o dönemde gerçekçilik aşkın bir biçimde algılanıyor, yaşanan hayatın içinde aranmıyordu. Fakat bilimlerin gelişimi ve bilimsel deneysel düşünce, Galilei, Copernicus, Descartes, Bacon'ın ortaya çıkmasıyla gerçekçiliği arama çabası doğdu. Fransız Devrimi burjuvaziye iktidar yolunu açınca, bütün alanlarda ilerleme, liberalizm ve devrime inanç gelişme gösterdi. Genellikle böyle yapısı olan bir toplum, elle tutulur niteliklerini benimseyebilir ve bir gerçekçilik yaratabilirdi. Klasisizmden Romantizme, oradan da Gerçekçiliğe giden yolda tüm sanatçılar ve ressamlar, ele aldıkları sosyo-politik olgulara ve halkın yaşayışını model alan konularla tuval üzerinde özellikle kendi simgesini ve toplumsal sınıfını bulmak istedi. Gerçekçilik, ortaya çıkışı itibariyle, Romantizmden bu yana bir başkaldırı niteliği taşımakta, bu isyanın başrolünde de

Gustave Courbet'nin gerçekçiliği yer almaktadır. Gerçekçiliğin, resim sanatındaki en önemli temsilcisi, öncüsü olan Gustave Courbet, Taş Kıranlar ve Ornans'da Cenaze Töreni adlı tablolarında seçtiği belirli imgeleri, tüm sadeliği ve olağanlığı ile ele alarak, dünyevi olanın tüm yansımalarını tuvaline aktardı. Gerçekçiliğe damgasını vuran tuvallerinin anıtsal boyutları, seçtiği konulara olan hassasiyeti, günlük yaşamı tüm sıradanlığıyla resmetmesi ile birleşerek, Gerçekçilik akımında odak haline gelmesini sağladı. Courbet, 1854'te resimde Gerçekçilik Akımı'nı başlatan bir de bildirge kaleme aldı. Bildirgede, sanatın insanı zihinsel açıdan geliştirecek bir uyarıcı olması gerektiğini savundu.

Gerçekçi sanatın, zamanında anarşik olarak tanımlanan yaklaşımı, sanatın ilk kez politikleşmesini de beraberinde getirdi. Genellikle, yoksulları, işçileri, köylüleri ve gündelik yaşamın en basit gerçeklerini hiçbir duygusallığa ve yüceltmeye girmeden aktaran Gerçekçilik, endüstrinin gelişimi, kentleşme ve demokratikleşmenin ürünü olarak Batı dünyasında gelişimini sürdürdü. XIX. yüzyıl sanatının karakteristik özelliği olan eleştirel yaklaşım ve politik başkaldırı, XX. yüzyıl sanatında etkinliğini yitirmeye başladı. Günümüz sanatında ise özellikle sermayenin küreselleşmesi ve teknolojik gelişmeler, insanların gerçeklik algılarını dönüşüme uğrattı.

KAYNAKÇA

BAILLODS, Jules Courbet Yaşıyor, Çev. Yalçın KARAYAĞIZ, Chiviyazıları, İstanbul,2008

BAYNES, Ken, Toplumda Sanat, Çev. Yusuf Atılğan, 2.Basım, Yapıkredi Yayınları, İstanbul, 2004

BERGER, John, Sanat ve Devrim, Çev. Bilge Berker, Yankı Yayınları, İstanbul, 1979

BERGER, John, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 4.Baskı, İstanbul, 2003

BULUT, Ümran, Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi, Arkeoloji ve Sanat Yayınları,

ÇALIŞLAR, Aziz, Gerçekçilik Estetiği, De Yayınevi, İstanbul, 1986

ÇAKIR AYDIN, Mukadder, Sanatta Eleştirelilik, Beta Yayınları, İstanbul, 2002

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul,1997

FISCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan 9. Baskı, Payel Yayınları, İstanbul, 2005

GERMANER, Semra, 18. Yüzyıl Avrupa Resmi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,1996

GOMBRICH, E.H, Sanatın **Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, 12.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976

GARAUDY, Roger, **Picasso, Saint-John Perse, Kafka**, (Çev.Mehmet H. DOĞAN) Payel Yayınları, İstanbul,1991

HADJINICOLAOU, Nicos, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Çev.Halim SPATAR, 2.Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi “ Kavramlar ve Akımlar”**, 4.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005

HAUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt 2**, Çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006

İNANKUR, Zeynep, **19.Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

KAGAN, Mossey, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara, 1993

KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları İstanbul, 2006

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 2. Baskı Remzi Kitabevi, İstanbul,1991

MACK, Gerstle, **Gustave Courbet**, Alfred.A.Knopf, USA, 1951

MARX, Karl, **ENGELS**, Friedrich, Yazın ve Sanat Üzerine 1, Sol Yayınları, Ankara, 1995

MARX, K. **ENGELS**, F, **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 2002

MORAN, Berna, Edebiyat **Kuramları ve Eleştiri**, 14.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

OSKAY, Ünsal, **Estetik ve Politika**, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006

PANOFSKY, Erwin, **Rönesans: Kendini Tanımak mı, Tanımamak mı?** **Rönesans'ın Serüveni**, YKY. İstanbul, 2005

SUCHKOV, Boris , **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz ÇALIŞLAR, Bilim Yayınları, İstanbul, 1976

TANİLLİ, Server, **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006

TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, 3.Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983

WALTHER, Ingo F, **Van_Gogh**, Taschen, İstanbul, 1997,

WEISS, Peter, **Direnmenin Estetiği**, Çev. Çağlar Tanyeri, Turgay Kurultay, Yapıkredi Yayınları, İstanbul, 2005

X.X. Yüzyıl Meksika Resim Rönesansı, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1993

Internet

<http://www.felsefeekibi.com/>

www.istanbulsanatevi.com

www.wlym.com

www.britsattheirbest.com

www.artchive.com

www.art.com

www.nga.gov

www.marxists.org

www.geocities.com

www.rollins.edu

emeginsanati.blogcu.com

www.digischool.nl

www.bc.edu

www.artsstudio.com

www.commonswikimedia.org

www.serpukhov.su

www.powellhistory.com

www.google.com

RESİMLER- 1

Kendi Portresi ve Siyah Köpek 1842
46 x 56 cm Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée du Petit-Palais / Paris - Fransa



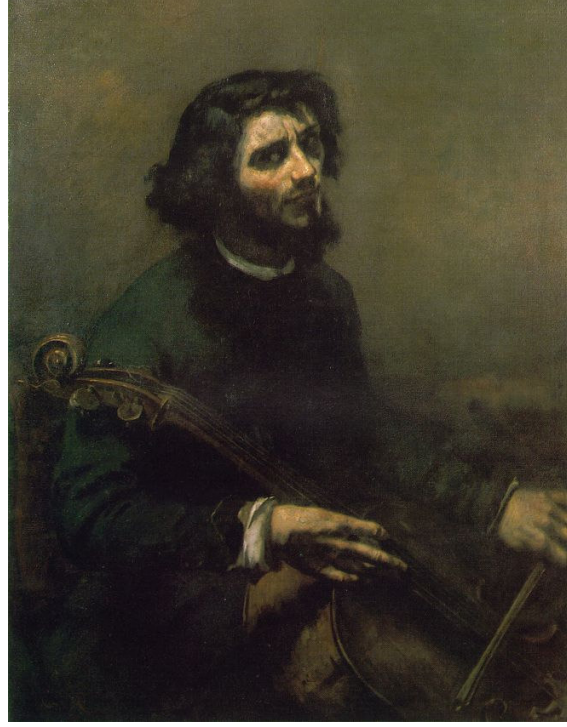
Hamak 1844
70 x 97 Tuval Üzeri Yağlıboya
Özel Koleksiyon / Winterthur - Avusturya



Umutsuz Adam, 1844–45
 45 x 55 Tuval Üzeri Yağlıboya
 Private Collection, courtesy of Conseil Investissement Art BNP Paribas



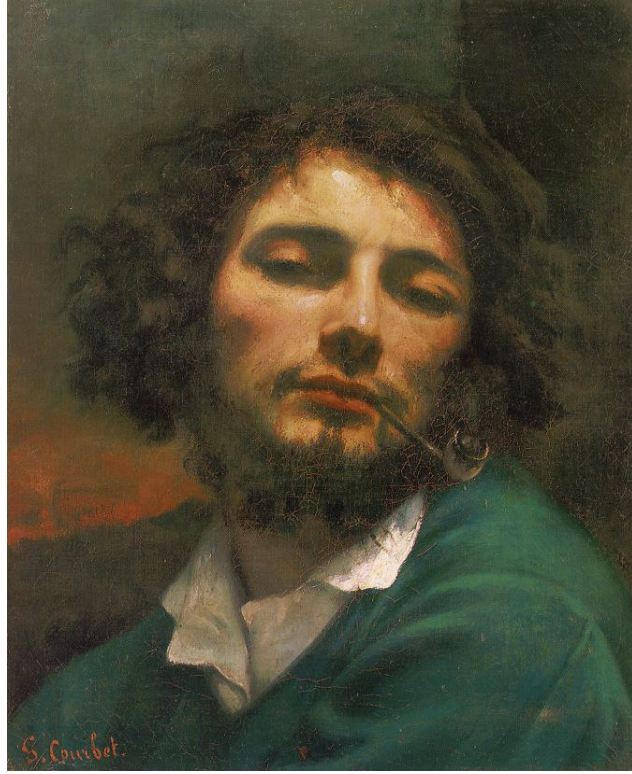
Yaralı Adam, 1844–54.
 81.5 x 97,5 Tuval Üzeri Yağlıboya
 Musée d'Orsay, Paris, Fransa



Çellist, Otoportre 1847
117 x 90 Tuval Üzeri Yağlıboya
Nationalmuseum, Stockholm, İsveç



Baudelaire'in Resmi 1848
53 x 61 Tuval Üzeri Yağlıboya
Bulunduğu Yer: Musee Fabre / Montpellier, Fransa



Otoportre (Pipolu Adam) 1848-49
 45 x 37 Tuval Üzerine Yağlıboya
 Musee Fabre, Montpellier, Fransa



Fırtınalı Havada Loue Vadisi, 1849
 54 x 65 Tuval Üzeri Yağlıboya
 Musée des Beaux-Arts, Strasbourg, Fransa



Ornans'da Öğleden Sonra 1849
195 x 275 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée des Beaux-Arts / Lille, Fransa



Taş Kıranlar 1849
159 x 259 Tuval Üzeri Yağlıboya
Gemäldegalerie / Dresden – Almanya (Yok Edildi)



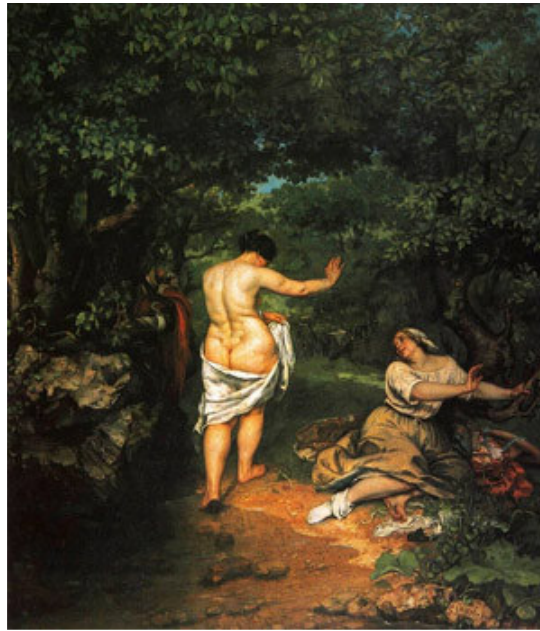
Ornans'da Cenaze 1849
314 x 665 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée du Louvre / Paris, Fransa



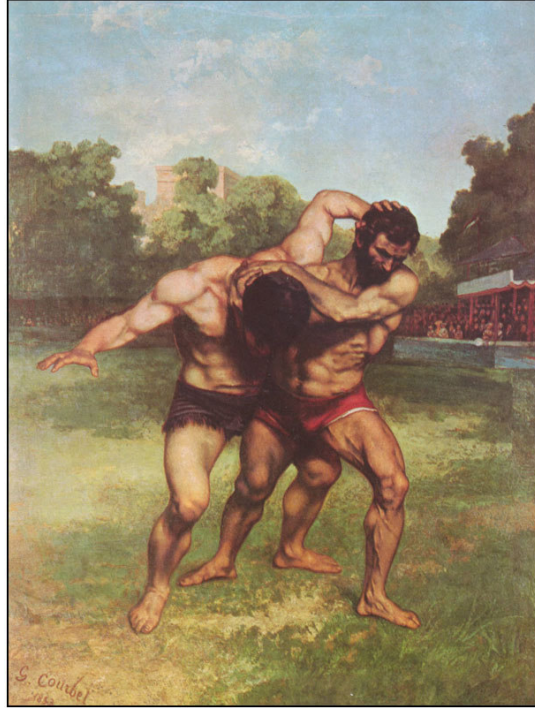
Fuar Dönüşü, 1850-55
210 x 276 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée des Beaux-Arts, Besançon, Fransa



Köyün Genç Kadınları, 1851–52
194,9 x 261 Tuval Üzeri Yağlıboya
New York Metropolitan Müzesi



Yıkananlar, 1853
227 x 193 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée Fabre, Montpellier, Fransa



Güreşçiler 1853
252 x 198 Tuval Üzeri Yağlıboya
Museum of Art / Budapest , Macaristan



Uyuyan Örgücü 1853
91 x 115 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musee Fabre / Montpellier , Fransa



Elek Yapanlar 1854
131 x 167 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée des Beaux-Arts / Nantes , Fransa



Karşılaşma (Günaydın Mösyö Courbet) 1854
129 x 149 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée Fabre, Montpellier, Fransa



Ornans'da 1855
85,5 x 160 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée du Louvre / Paris – Fransa



Ressamın Atölyesi 1855
361 x 598 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée du Louvre / Paris – Fransa



Avda Köpeklerle 1856
210 x 180 Tuval Üzeri Yağlıboya
Museum of Fine Arts / Boston – Amerika



Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar 1856–57
174 x 206 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée des Beaux-Arts, Fransa



Terasta Bayan1858
207 x 325 Tuval Üzeri Yağlıboya
Wallraf Richartz Museum / Köln – Almanya



Suya Atlayan Geyik, 1859–61
86 x 108 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée des Beaux-Arts, Marseille, Fransa



Kardaki Tilki, 1860
82 x 127 Tuval Üzeri Yağlıboya
Dallas Sanat Müzesi



Kayalık Manzarası 1862
73 x 92 Tuval Üzeri Yağlıboya
Museum of Art / Budapest – Macaristan



Ormandaki At 1863
108 x 133 Tuval Üzeri Yağlıboya
Kunsthalle / Mannheim - Almanya



Meşe Ağacı 1864
89 x 110 Tuval Üzeri Yağlıboya
Murauchi Art Museum, Tokyo



Martılarla Kız 1865
81 x 65 Tuval Üzeri Yağlıboya
James S. Deely Coll. / New York – Amerika



Optevoz'da Harabe 1865
64 x 85 Tuval Üzeri Yağlıboya
Neue Pinakothek / München – Almanya



Papağanlı Kadın 1866
Tuval Üzeri Yağlıboya
Metropolitan Museum of Art / New York - Amerika



Güzel İrlandalı Kadın, Jo 1866
54 x 65 Tuval Üzeri Yağlıboya
Nationalmuseum, Stockholm, İsveç



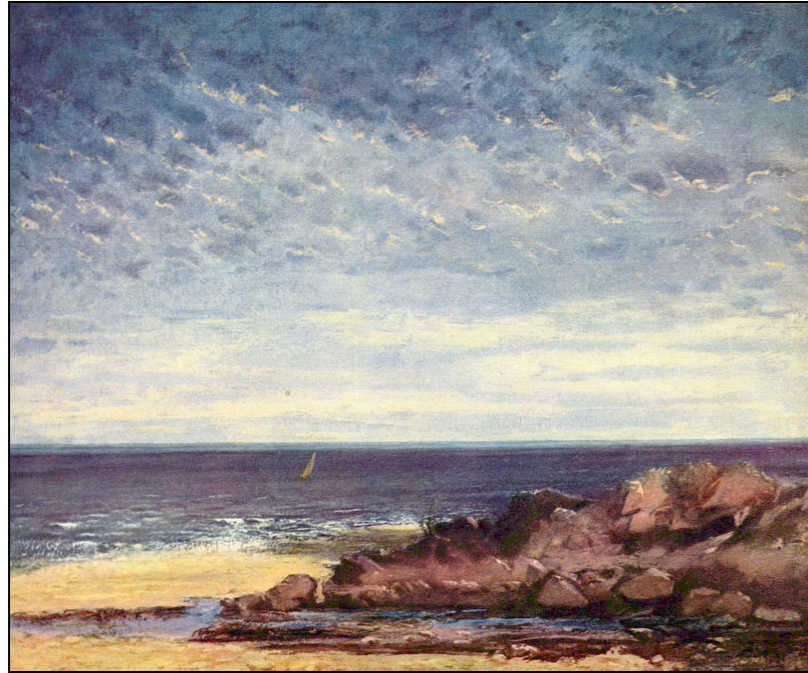
Uyuyanlar, 1866
135 x 200 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée des Beaux-Arts, Fransa



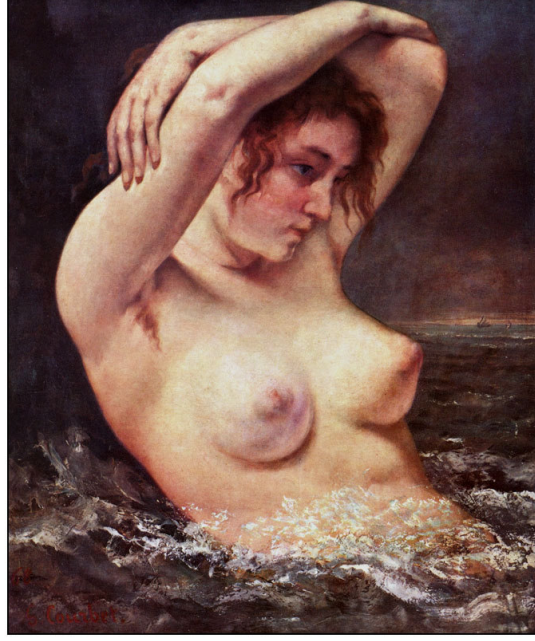
Dünyanın Merkezi 1866
46x55 Tuval Üzerine Yağlıboya
Musée d'Orsay, Paris, Fransa



Ormanda Geyikler 1867
94 x 131 Tuval Üzeri Yağlıboya
Musée du Louvre / Paris – Fransa



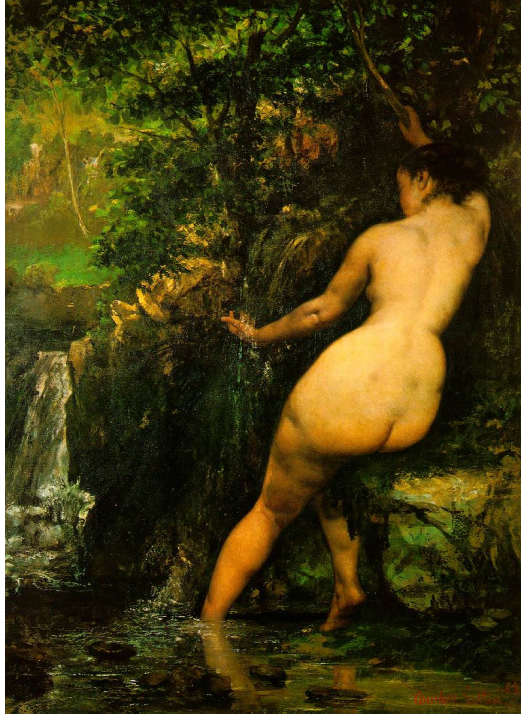
Normandiya Sahili 1867
105 x 128 Tuval Üzeri Yağlıboya
Pushkin Museum / Moskova – Rusya



Banyoda 1868
65 x 54 Tuval Üzeri Yağlıboya
Metropolitan Museum of Art / New York – Amerika



Geyiklerle Waldbach 1868
155 x 112 Tuval Üzeri Yağlıboya
E. Chester Beatty Coll. / Londra - İngiltere



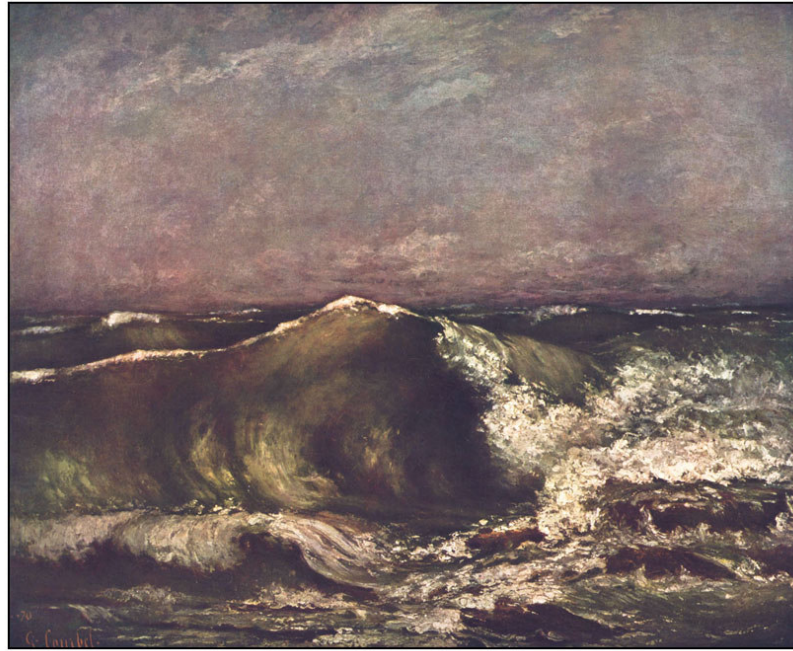
Kaynak 1968
128x97 Tuval Üzerine Yağlıboya
Musee d'Orsay, Paris, Fransa



Dalga, 1869
112 x 144 Tuval Üzeri Yağlıboya
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Almanya



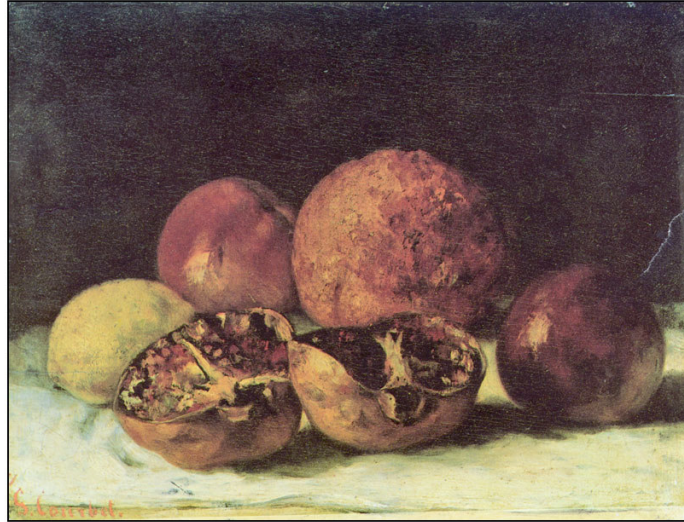
Dalgalar 1869
76 x 151 Tuval Üzeri Yağlıboya
Museum of Art / Philadelphia – Amerika



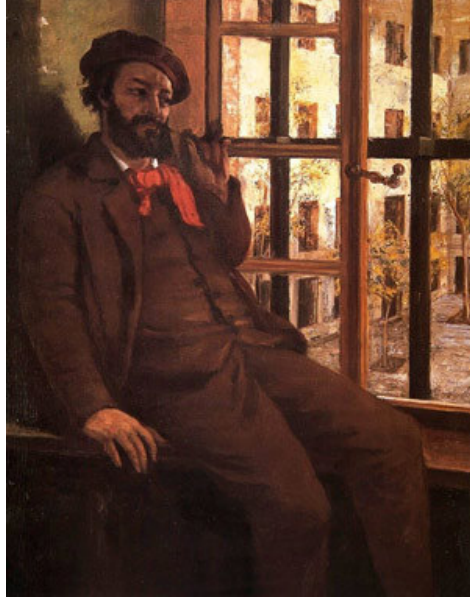
Dalga 1870
80 x 100 Tuval Üzeri Yağlıboya
Dr. Oscar Reinhart Coll. / Winterthur – İsviçre



Kış'ta Köy Çıkışı 1870
44 x 54 Tuval Üzeri Yağlıboya
Städelsches Kunstinstitut / Frankfurt – Almanya



Nar 1871
18 x 37 Tuval Üzeri Yağlıboya
Art Gallery and Museum / Glasgow – İngiltere



Sainte-Pélagie'de Otoportre, 1872-73
 92 x 72 Tuval Üzeri Yağlıboya
 Musée Gustave Courbet, Ornans, Fransa



Neunburger Denizi 1875
 50 x 60 Tuval Üzeri Yağlıboya
 Museum der Bildenden Künste / Budapest – Macaristan

RESİMLER – 2**Le Nain Kardeşler****Le Nain Kardeşler “Köylü Ailesi”****Le Nain Kardeşler “Köylü Yemeği”**

Vincent Van Gogh (1850-1890)



Vincent Van Gogh *“Devlet Piyango Dairesi”*



Vincent Van Gogh *“Patates Eken Adam ve Kadın”*

William Hogarth (1697-1764)**William Hogarth** "*Kaptan Thomas Coram*"



William Hogarth "*Bayan Elizabeth Salter*"



William Hogarth. "*Karidesçi Kadın.*"

Fahişenin İlerlemesi 1732







Hovardannın Yazgısı 1735







Modaya Göre Evlenme (Marriage A la Mode)







William Hogarth *“Dilencinin Operası”*



William Hogarth *“Altı Hizmetçi Başı”*

Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN (1699-1779)



Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN *"Sofra"*



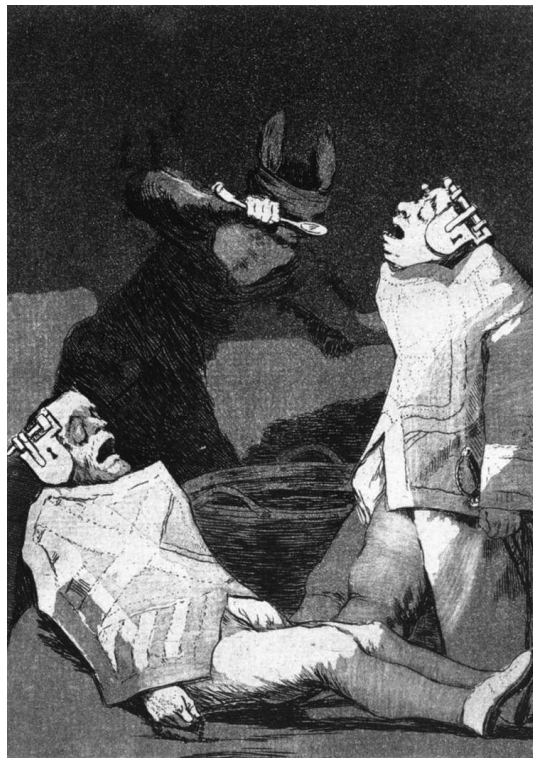
Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN “Çamaşırcı”



Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN “Hızlı Bir Günü'n Menüsü”

Francisco Goya(1746-1828) - Los Capriccios





Theodore Gericault (1791–1824)

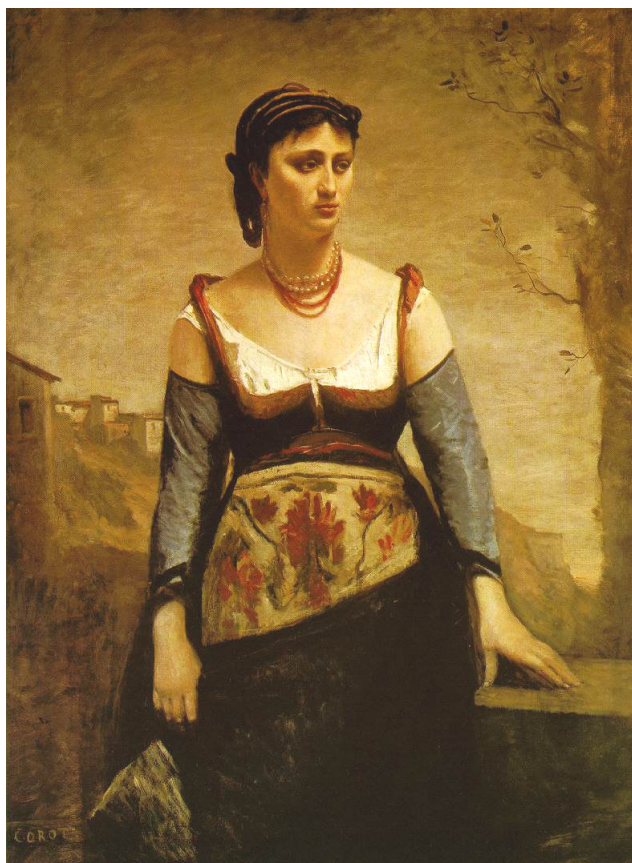


Gericault “*Kadavra Parçaları*”



Medusa'nın Salı İçin Eskiz

Camille Corot (1796–1875)



Corot "Agostina"

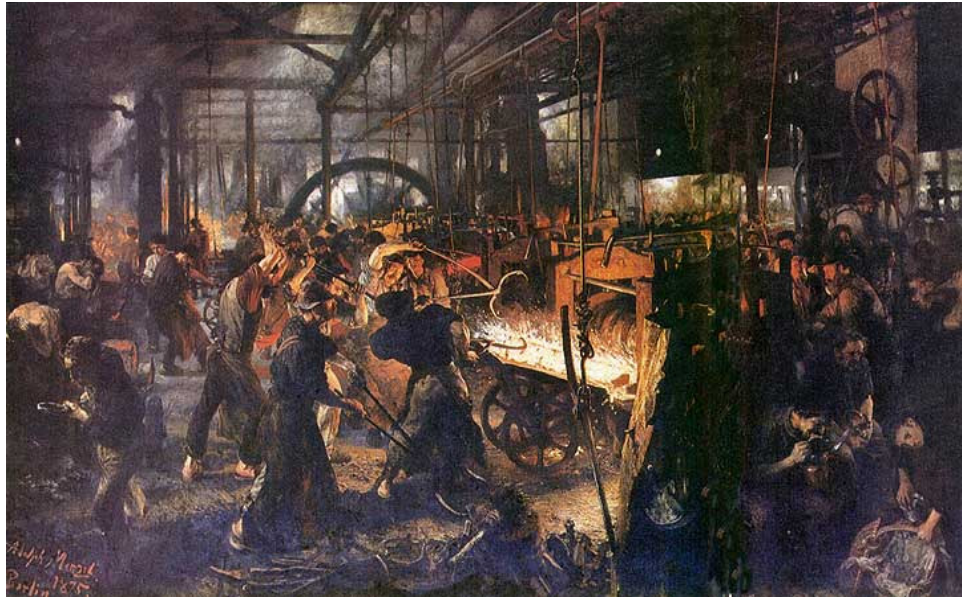


Corot "Armağan"



Corot "Keçi"

Adolph Menzel (1815–1905)



Adolph Menzel “*Demir Fabrikası*”



Adolph Menzel *"Balkonlu Oda"*

Nikolai Yaroshenko (1846- 1898)



Nikolai Yaroshenko “Kız Öğrenci”



Nikolai Yaroshenko "*Çingene Kadın*"

İlya Repin (1844–1930)

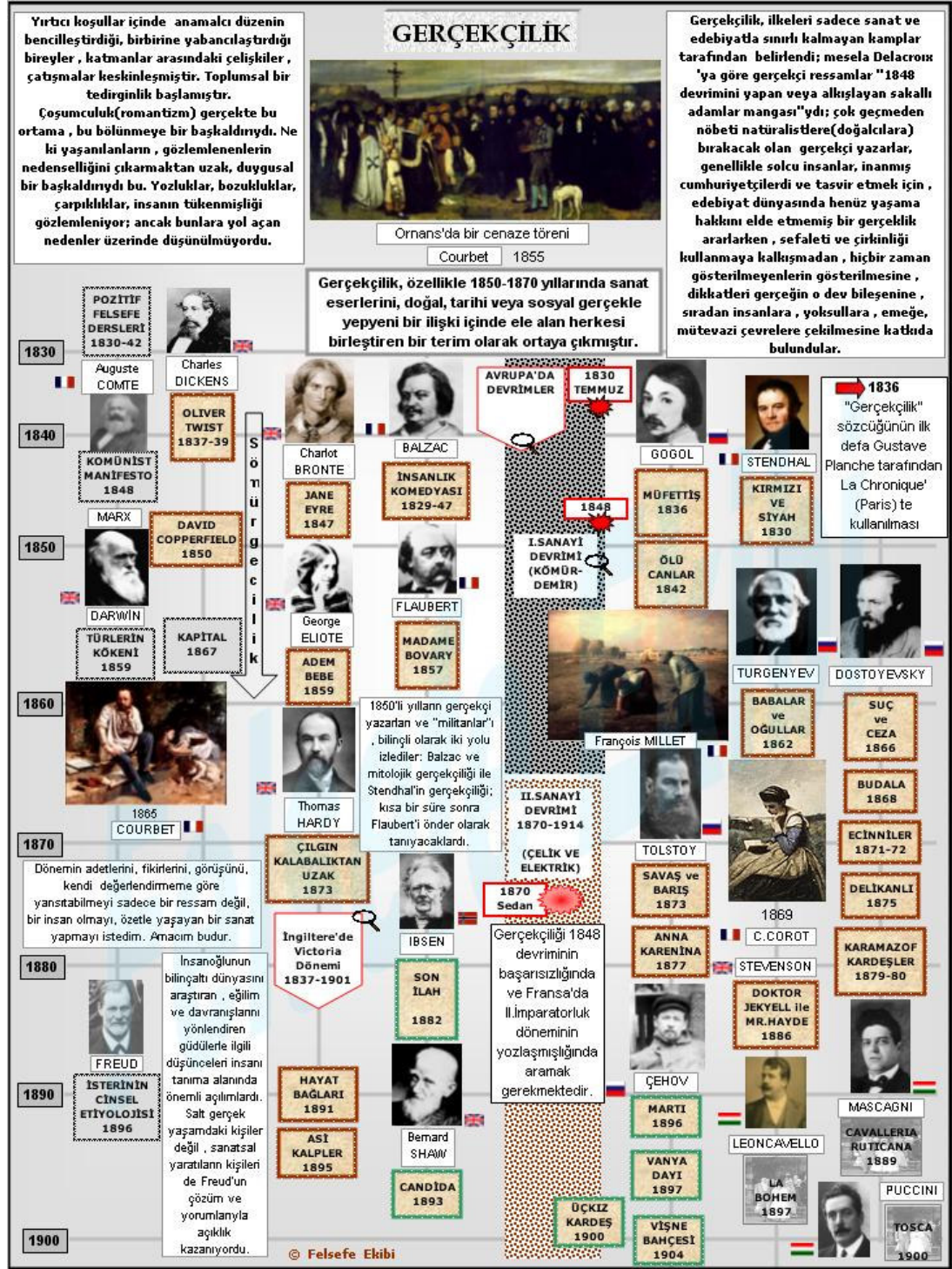


İlya Repin “*Balıkçı Kızı*”



İlya Repin “*Korkunç İvan*”

EK- I



EK-2

Devrimler ve Sanat

“Burjuva devrimler ve gelişmeler çağında burjuvazinin sınıfsal çıkarları ile ezilen diğer kesimlerin çıkarları birleştiğinden bu dönemdeki ilerici sanat, bu ortak çıkarların ortak bir anlatımı olmuş; yani burjuva sanatı, gerçekçilikle birlikte ilericiliğe, halka yakınlığa bağlı olmuştur. Ama kendi gerçekliğinin, tüm toplumsal çıkarlarla açıkça çelişki içinde oluşunun ortaya çıkmasıyla birlikte burjuva sanatı, gerçekçiliği olduğu kadar, ilericiliği, halka yakınlığı, demokratikliği kendi sınıfsal çıkarlarını koruma amacıyla tam karşısına almıştır.”⁷⁵.Devrimler ve sebepleri incelenmeden önce **devrim** ve **ihtilal** kavramlarının birbirinden ayrı tutulması gerektiği vurgulanmalıdır. İki kavram tarihte birbirinin aynısı gibi algılandıysa da, Tanilli “**Uygurluk Tarihi**” adlı kitabında bu kavramlara değinerek ihtilal ve devrim kavramlarının analizini yapıyor.

“İhtilal mevcut bir durumun ya da toplumun düzeninin zor kullanılarak ansızın değiştirilmesi ya da yıkılması anlamına gelir. Devrim ise, daha geniş kapsamlıdır. İhtilalin yıkıcı niteliğinin yanı sıra **yapıcı** ögeyi de içerir. İhtilaller tasfiye, tasfiye edilen üretim ilişkilerinin yerine, daha gelişmiş bir yeni düzen kurabildiklerinde devrime dönüşürler.”⁷⁶

Sanayi Devrimi ve Sanat

Sanayi Devrimi'nin sosyo-ekonomik sebepleri incelenecek olursa;

- 1- Avrupa'da, 16.yüzyıldan başlayarak gelişen nüfus artışı.
- 2- Kentlere yaşanan göçler sonucunda kent sanayine hazır işgücü oluşması.

⁷⁵ ÇALIŞLAR, Aziz: A.g.e. s. 114

⁷⁶ TANİLLİ, Server: A.g.e. s.111

- 3- Yaşam standardının yükselmesi. Eskiden lüks olarak kullanılan çay, şeker, kahve gibi mallar atık orta sınıf ve alt sınıflar için doğal bir gereksinim olmaya başladı, bu da doğal olarak tüketim malı talebini arttırdı.
- 4- Geniş çaplı yapılan yağmaların sanayi devrimine finans kaynağı olması. İspanyollar tarafından yağmalanan Orta Amerika altınları, yağmacı İspanyolları yağmalayan İngiliz gemileri ve bunlarla birlikte Avrupa'ya taşınan tonlarca altın.
- 5- Hindistan'da 23 Haziran 1753 tarihinde, Fransız birliklerini savaş alanında yenen İngilizlerin, Hint-Moğol imparatorlarının devasa hazinesine el koymaları. Bu hazinenin İngiltere'ye taşınmasıyla bu ülke ekonomisinde ortaya çıkan para ve finans olanaklarının dokuma ve buhar makineleriyle ilgili tüm teknik buluşlar için kullanılması.
- 6- Sömürgecilik. Avrupa ülkeleri yeni koloniler oluşturarak buradan getirdikleri malları sanayide işleyerek yine bu ülkelere satması.
- 7- Küçük burjuvazinin gelişmesi ve orta sınıfın zenginleşmeye başlaması.
- 8- Kapitalizm. Orta sınıfın zenginleşmesi sürecine paralel olarak kapital birikiminin oluşmaya başlaması. Böylece yeni yatırım alanlarının aranması
- 9- Taşıma ve teknolojiye meydana gelen gelişmeler ⁷⁷

Çağın düşünce, bilim, toplum yapısı ve teknolojik gelişmeleri hakkında bilgi sahibi olmadan sanatı irdelemek ve anlayabilmek olanaksızdır. Milletlerin gelişmeleri ve diğer ülkeler arasından sıyrılabilmesi için bilimde, ekonomide ve kültürde olumlu ilerlemeler kaydetmesi ve bu alanlarda daha öncekinden farklı çalışmalarda bulunması gereklidir. XIX. yüzyıl sanatı içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik yapıdan doğal olarak etkilenmiş bu da sanatçılara doğrudan yansımıştır. Sanat eserlerinin niteliği değişmiş ve sanat, burjuvazinin gölgesini artık üzerinde tamamen hissetmiştir.

⁷⁷ www.wikipedia.com/sanayidevrimi 24.02.2008)

Sanayi devrimi en kısa tanımı ile XVIII ve XIX. yüzyıllarda yeni buluşların üretime uygulanması ve buhar gücü ile çalışan makinelerin, makineleşmiş endüstriyi doğurması bu gelişmelerin de Avrupa'daki sermaye birikimini arttırmasıdır. Sanayi devrimi, düşünsel etkilerin yanı sıra toplumsal ve ekonomik sebeplerden de gelişme göstermiştir. Sanayi devrimi ile birlikte burjuva sınıfının yapısı değişti ve ardından bu değişim işçi sınıfının doğmasına sebep oldu. Eskinin burjuvası artık fabrikalara hükmediyor ve artık her ülkede en zengin sınıfı oluşturuyordu. Ancak pek çok ülkede orta sınıf, birçok siyasal ve sosyal haklardan mahrumdu. Avrupa'da Sanayi Devriminden önce de bir işçi sınıfı vardı. Fakat çoğunlukla bilinçsiz ve kültürel bakımdan yetersizdiler. Devrim sonucu işçiler de bilinçlenmeye başladı ve toplumların hemen hepsinin nüfuslarında egemen kesim durumuna geldi.

Avrupa, XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren iki yönlü bir değişim dönemine girdi. Bunlardan birincisi kültürel sonuçlar doğuran ve demokrasi adına değişimler yaşanan 1776 Amerikan Devrimi ve 1789 Fransız Devrimi, ikincisi ise 1750 ile 1830 yılları arasında İngiltere'de gelişme gösteren Sanayi Devrimi XIX yüzyıla damgasını vuran diğer bir yapılanma, aristokrasiye karşı varlığını kabullendiren, güçlenen burjuva kesimini, emeğini satarak zenginleştiren işçi sınıfı olmuştur. Bu toplumsal dönüşümlerin doğal sonucu olarak sanat ve sanatçıya bakış değişti. Monarşik ve aristokratik toplumda sanatçı, sarayın övünç kaynağı veya değerli bir malı olarak görülüyordu. Yükselme çabasındaki burjuva içinde zevklerini tatmin eden, lüks hizmetler sunan bir kişiydi. XIX. yüzyıl burjuvası kendi dünyasını yaratmak için sanatçıya ve sanata çok para harcamıştı. "XVII. yüzyılda ortaya çıkan ve refah düzeyini yükselten orta sınıf, bundan sonra plastik sanatlarla ilgilenen bir kitle olarak toplumda en önemli rolü oynamaya başladı"⁷⁸

Bu dönemde bilim ve teknolojinin gelişimi doğrultusunda, bazı sanat türleri ucuz maliyet ile tekrar çoğaltılabilir hale geldi. Böylece sanat kapitalistlerin de

⁷⁸ HAUSER, Arnold: A.g.e. s.145

kazanç kapılarından birisi oldu. Sanayi devrimi ile daha çok para kazanan insanlar sanatçılara daha fazla sipariş vermeye başladılar. Bu eserler de odalarının en güzel köşelerine asılıyordu. Fakat sonraları bu sipariş ve isteklerden kaynaklanan bazı üsluplaşmalar ortaya çıktı. Ressamlar, sipariş üzerine değil özgürce resim yapmak istiyordu. Bu durum resim satışlarında düşüşü beraberinde getirdi. Sanatçılar bir yol ayrımına gelmişlerdi. Bireysel anlatım yolları, üslupların artmasını sağlamıştı. Ressamlar ile alıcıların beğenileri birbirini tutmamaya başladı. Bunun sonucu iki ressam türü ortaya çıktı. Bunlardan ilki akademik öğreti doğrultusunda çalışan muhafazakar ressamlar, ikincisi **avant-garde** denilen öncü yenilikçi hareketi seçen ressamlar.

Fransız Devrimi ve Sanat

Sanat, tarihin karanlık çağlarından tarım kültürlerine tarım kültürlerinden günümüze dek, aristokrat zümrelerin ve din kurumlarının hizmetine ve değişen dünya görüşlerine paralel olarak yeni biçimlere girmiştir. Avrupa’da özellikle Fransız Devrimi’nden sonra sanat, genel olarak burjuva kesiminin hayatıyla ekonomik bakımdan zorunlu, politik bakımdan ise gönüllü olarak ilgilenmeye başlamıştır.

Devrimin sanatçıları nasıl etkilediğine ve uyanışın benliğini nasıl bir değişime uğrattığına örneklerden birisi Gombrich’in Sanatın Öyküsü kitabında şöyle geçiyor;

“Bir sanatçının yaşamı hiçbir zaman engellerden ve endişelerden yoksun geçmemiştir. Ama şu da kesin ki eski iyi zamanlarda hiçbir sanatçı niçin dünyaya geldiğini kendi ne sorma zorunluluğu duymamıştır. Başka herhangi bir iş gibi onun işi de belirlenmişti. Boyanacak sunak resimler, portreler bulunuyordu her zaman. Herkes ya salona asılacak tablo istiyor ya da kır evleri için freskolar istiyordu. Tüm bu durumlarda sanatçı, önceden saptanmış örnekler üzerinde çalışıyordu. Sanat koruyucusuna, onun beklentisi olan ürünleri teslim ediyordu.”⁷⁹

⁷⁹ GOMBRICH, E.H: A.g.e. s.397

1763'te Fransız yazar Diderot şöyle bağıırıyordu;

“Ne! Fırça, kötülük ve sefahatin emrinde yeterince, gerektiğinden uzun süre kullanılmadı mı? Sanatın dünyasal zevklere boyun eğmesi ve bastırılmış arzularımızı yatıştırıcı işlev görmesi sona ermeyecek midir artık? Sanat insanlığı daha yüksek toplumsal ve manevi düzeye götürecektir, estetik bir güç olmaktan çok, insanı iyiye yönelten ahlaki bir kuvvet olmayacak mıdır? Sanat süs müdür, yoksa eğitim aracı mı? “⁸⁰

Bu sözler değişmekte olan sosyo-kültürel anlayışın ve politik başkaldırının işaretidir. Sanat, tarih boyunca siyasal, toplumsal, ekonomik olaylardan doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenmiş, şekillenmiştir. Fransız Devrimi'nden sonra sanat genel olarak burjuva yaşamını konu seçti. Bu seçim kendini Hollanda ve İngiltere'de de gösterdi çünkü Avrupa geneline aristokrasiyi ve ruhban sınıfını alaşağı eden burjuva kesimi egemen olmuş, sanatı da bu doğrultuda etkilemiştir.

Fransız Devrimi ile sanat sözü, değişik bir içerik ve anlam kazandı. Belki de sanat tarihine hiçbir zaman sanatçıların çok kazandığı, ressamlarının bolca sipariş alıp zenginleştiği bir dönem olarak geçmeyecek. Fakat geleneklere ve tutuculuğa korkusuzca başkaldıran, inatçılığı ile dönemin geleneksel kavramlarını irdeleyen, eleştiren, sanatlarına yeni olanaklar yaratan, sistemin dışında kalmış insanların sanatı olarak daima hatırlanacaktır.

⁸⁰ LYNTON, Norbert (Çev. Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ), **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul–2004, s.339