

**EMPRESYONİZM'DE RENK VE IŞIK**

**V. Nurçin ÜNALAN**  
**Yüksek Lisans Tezi**

**ESKİŞEHİR - 1999**

**EMPRESYONİZM'DE RENK VE IŞIK**

**V.Nurçin ÜNALAN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Resim Anasanat Dalı**

**Danışman: Yrd.Doç.Gülbin KOÇAK**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Mayıs 1999**

# YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

## EMPRESYONİZM'DE RENK VE IŞIK

V. Nurçin ÜNALAN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 1999

Danışman: Yard. Doç. Gülbin KOÇAK

1865-1890 yılları arasında Fransa'da birbiriyle temas halinde çalışmış olan Empresyonist grubu bir araya getiren ve onlardan kollektif bir güç oluşturan, amaçlarındaki kararlılıktır. Empresyonist akım, sanatçıların daima içinde yaşadığı bildiği sahneler, kişiler ve manzaralar dünyasıdır. Onlar, bir manzara yapmayıp manzaradan aktarılan hissiyatı çizdiklerinden izlenimcidirler. Bundan dolayı, Monet tarafından çizilen "Güneşin Doğuşu" adlı esere manzara değil "izlenim" denmiştir. Doğayı gerçekte olduğu gibi bütün ayrıntılarıyla değil, renkle elde edilebilen gerçekçi efekt zenginliğinin beklenmedik manzaraları olarak resmetmişlerdir. Işığın, nesnelere sahip olduğu etkileri belirlemesi fikri, onsuz canlı veya cansız hiçbir formu yeniden üretmenin imkansız olduğu kesin çizginin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu özellik, kısa fırça vuruşlarının tuvale direk uygulanarak renk cümbüşü gibi çizgileri etkisiz hale getirmesiyle gözlenir. İzlenimci metodta ressam, çoğu zaman saf karışimsız renkleri "gözde karışım" maksadıyla tuvalde yan yana koyar. Gölgelendirmeler ve renkler büyük bir özenle gözlemlenmiş; genelde gölgelendirmeler ayrıca renklerle belirlenmiştir. Renklendirmede tutucu olmayıp mavi ve pembeyi daha çok kullanmışlardır.

Dış mekanda çalışan sanatçılar hareketin ilk anını taslak şeklinde o anda çizmektedir. Buna karşın hareketin ilk öncülerinden Barbizon okulu ressamları,

dış mekanda gün ışığında yapılan taslak çalışmaları stüdyolarında bitirmişlerdir. Bu, izlenimcilerle Barbizon okulu ressamı arasındaki en önemli farktır. Bundan dolayı izlenimci çalışmalar bitirilmemiş olarak tanımlanmıştır.

Empresyonistler, modern görüntüyü saptama açısından önemli bir rol oynayan “fotoğraf tekniğinden”, doğayı ve doğa içindeki insanı anlatan, fırçanın tuş özelliğini -Empresyonistlerden önce- keşfeden “Çin resminden”; yeni motifler ve yeni renk kalıpları aramalarında onlara yardım eden “Japon baskıları”ndan etkilenmişlerdir.

İzlenimciler; Courbet, Daubigny ve Corot’un gerçekçi manzara tasvirlerini geliştirerek, 1877’de bu sanat hareketinin temelini atmışlardır. Monet, Renoir, Sisley ve Pissarro izlenimci hareketin öncüleri ve en önemli üyeleridir. İzlenimciler, mitolojik ve tarihsel konuları bir yana bırakıp yaşamın güzel anlarını resmetmişlerdir. Monet günlük nesnelere, Pissarro ve Sisley Fransa’nın kırsal bölgelerini ve nehir manzaralarını, Degas bale oyuncularını ve at yarışlarını çizmiştir.

Resim sanatındaki bu yaklaşım, 1880’lerde genişlemekten çok daralmış, yeniden üretim olmaksızın durağan kalmış ve Empresyonizmden esinlenen yeni bir sanat kuramı ortaya atılmıştır. “Neo-Empresyonist” adıyla anılan bu grup Empresyonistlerin resimdeki rastlantısal tutumlarını ve içgüdüsel sanat anlayışlarını bütünüyle kabul etmemişlerdir. Daha sonraları izlenimciliği kendileri için aşırı yüzeysel bir sanat olduğu için terk edenler, empresyonist resim anlayışının temel ögesi olan “duyarlık” ilkesinden uzaklaşmış ve yerini “fikir” kavramına bırakmıştır. Böylece Empresyonist yaklaşım yerini entellektüel bir yaklaşıma ve sembollerin kullanımına bırakmıştır.

## ABSTRACT

The thing which brings Impressionist group, lived in France between 1865-1890, is the decisiveness in their aim not the desire to reach the perfection. Impressionist trend, is the place where artists always live, is the scene that they know, and is the person's and view's world. They do not draw the view, however they draw the Feelings that transpired from the view so they are named impressionists. Because of this, the trace rolled "Sun Rise" drew by Monet is called impression. They draw the nature as unexpected views of the realist effect wealthiness which can be obtained by color, not with all details. The idea of the lights that determines the effects which the objects have, leads to the disappearance of the definite line. This feature is observed by the short brush strokes that is applied to canvas directly which makes the line like color carousal ineffective. In the impressionist method, artists put the pure colors side by side. Over shadows and colors are observed carefully, generally overshadows are determined by colors. Instead of becoming conservative in giving color they used pink and blue very often.

The painters who work outside, points the first moment of the movement as a task at that moment. But Barbizon School's painters who are the representatives of the, impressionism had finished their paintings, which had been started outside, in their studios. This was the main difference between the Barbizon School painters and the impressionists. Because of that reason impressionist works were named as unfinished paintings.

Impressionists, had been impressed from the photography method which plays an important role about determining the momentary vision. And also they had been impressed from the Chinese painters who had discovered the painting style, which describes the nature and the man in the nature, before the impressionists, and from the Japanese paintings which helped them to look for new patterns and new color moulds.

Impressionists has laid the foundation of this movement by developind the realistic descriptions of Courbet, Daubigny and Corot in 1877. Monet, Renoir, Sisley and Pissarro are the first and the most important representitives of the impressionism. Impressionists had not chosen mythological adn historical subjects but have chose the beautiful moments of life for their paintings. Monet chosed daily objects, Pissarro and Sisley chosed landscapes of France and Degas chodes ballerinas and hoise racings for their paintings.

The new approach in the art of painting has started to recede instead of improvement in 1880's. By the reason of that a new movement named "Neo-Impressionism" has borned. Neo-Impressionists did not completely accepted thi coincidental approach in the picture and instinctive art intellects of the impressionists. After a time the ones, who recognised that impressionism was a very superficial art movement for them, have left the "sensitivity" principle which is the basic element of Impressionism, and chose the principle of "ideo". Thus impressionism left its place to an inteilectual approach and to usage of symbols.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Gülbin KOÇAK  
Üye : Prof.Abdullah DEMİR  
Üye : Yrd.Doç.Hakan GÜRSOYTRAK

**V.Nurçin ÜNALAN'ın "Empresyonizm'de Renk ve Işık" başlıklı tezi 2 Haziran 1999 tarihinde, yukarıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.**

## ÖNSÖZ

“Empresyonizm’de Renk ve Işık” adı altında yapılan bu çalışmaya başlarken amacım, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kendilerini rengin ve ışığın özelliklerinin incelenmesi ile sınırlayan bir sanat akımı olan Empresyonizm hakkında bilgi edinmek isteyenlere faydalı olmaktır.

Bu çalışma, modern resmin öncülüğünü yapmış olan sanatçıların, hayatta sürekli devam eden değişiklikler ve hareketi, duyu ve duyarlılığı resimlerine nasıl yansıttıklarını, birbiriyle olan etkileşimlerini göstermektedir.

Tez “Empresyonizm’de Renk ve Işık” başlığı altında bir çok analizden oluşur. Bu çalışmaya bir bütün olarak bakıldığında ise baştan sona kadar kolaydan zora gitme ilkesine dayanan yöntemin uygulandığı görülür. Bu yöntemle göre de sonuç bölümü, bir değerlendirme kısmı olarak sayılabilir.

Bu çalışmanın her aşamasında yardımlarını gördüğüm danışmanım, Sayın Yrd.Doç.Gülbin KOÇAK’a ve katkılarından dolayı anneme ve babama teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	ii
ABSTACT .....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
ÖZGEÇMİŞ .....	viii
RESİMLER LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1
ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ .....	1
ARAŞTIRMANIN AMACI .....	2
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....	3
ARAŞTIRMANIN SINIRLARI .....	3
TANIMLAR .....	3
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ-ARAŞTIRMA MODELİ .....	4
EVREN VE ÖRNEKLEM .....	4
VERİLER VE TOPLANMASI .....	4
VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI .....	4

### I. BÖLÜM

1.1. EMPRESYONİZM (İzlenimcilik) .....	5
1.1.1. Çin ve Japon Sanatının Empresyonizm Üzerindeki Etkileri ..	15
1.1.2. Empresyonizm'de Renk Anlayışı.....	20
1.1.3. Empresyonizm'de Işığın Kullanımı .....	31
1.1.4. Edouard Manet .....	35
1.1.5. Claude Monet .....	37
1.1.6. Pierre-Auguste Renoir .....	40
1.1.7. Pissarro .....	46
1.1.8. Edgar Degas .....	51

## II. BÖLÜM

2.1. NEO-EMPRESYONİZM (İzlenimcilik) .....	54
2.1.1. Georges Seurat .....	55
2.1.2. Paul Signac .....	58

## III. BÖLÜM

3.1. POST-EMPRESYONİZM .....	59
3.1.1. Paul Gauguin .....	60
3.1.2. Wincent Van Gogh .....	66
3.1.3. Cezanne .....	75
SONUÇ .....	79
YARARLANILAN KAYNAKLAR .....	81

## RESİMLER LİSTESİ

		Sayfa
<b>Resim 1</b>	J.M.W. Turner, "A Ship Aground", tuval üzerine yağlıboya, 70x136 cm, 1828. ....	6
<b>Resim 2</b>	John Constable, "Saman Arabası", Natinal Galery, 1821	7
<b>Resim 3</b>	Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", yağlıboya, 1857. ....	7
<b>Resim 4</b>	Claude Monet, "La Train dans la neige, la locomotive", 59x78 cm, 1875 .....	11
<b>Resim 5</b>	Camille Pissaro, "Orto e alberi in fiore", 65.5x81 cm. ....	11
<b>Resim 6</b>	Alfred Sisley, "L'inondazine a Port-Mary", 60x81 cm. ....	12
<b>Resim 7</b>	Edgar Degas, "Il Foyer de la Danse all 'Opera", 32x46 cm.	12
<b>Resim 8</b>	Pierre-Auguste Renoir, "Garden in the rue Cortot", tuval üzerine yağlıboya, 153.7x97.8 cm, 1876. ....	13
<b>Resim 9</b>	Claude Monet, "La Grenouillere", yağlıboya, 75x100 cm, 1869. ....	14
<b>Resim 10</b>	Hokusai, "Fujiyama'nın bir kuyunun ardından görünüşü", renkli tahta baskı, 1834. ....	18
<b>Resim 11</b>	Vincent Van Gogh, "Il Restaurant de la Silera", yağlıboya, 54.5x65.5 .....	19
<b>Resim 12</b>	Van Gogh, "Peter Tanguy'un Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, 1887. ....	20
<b>Resim 13</b>	Spektrum Solar Şeridi .....	21
<b>Resim 14</b>	Renk Çemberi .....	22
<b>Resim 15</b>	Claude Monet, "La Cathedrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane a l'aube", 106.1x73.9 cm, 1894 Claude Monet, "La Cathedrale de Rouen, le portail, soleil matinal; Harmonie bleue", 91x63 cm, 1894 Claude Monet, "La Cathedrale de Rouen, le portail at la tour d'Albane, effet du matin; Harmonie blanche", 106x73 cm, 1894 .....	24

<b>Resim 16</b>	Georges Seurat, "Nude in profile", oil on wood, 25x15.9 cm, 1887 .....	26
<b>Resim 17</b>	Paul Cezanne, "Kayalıklı Manzara" .....	28
<b>Resim 18</b>	Claude Monet, "Pappeln im Sonnenlicht (İlkbaharda Tarlalar)", yağlıboya, 74x93 cm, 1887 .....	29
<b>Resim 19</b>	Michelangelo da Caravaggio, "Aziz Matta'ya Çağrı", Francesi Kilisesi, Roma .....	32
<b>Resim 20</b>	Eduard Manet, "The Fifer (Flüt Çalan Çocuk)", tuval üzerine yağlıboya, 161x97 cm, 1866 .....	34
<b>Resim 21</b>	Claude Monet, "De Jeuner Sur l'Herbe", 208x264 cm, 1863 .....	36
<b>Resim 22</b>	Claude Monet, "Olympia", tuval üzerine yağlıboya, 130x190 cm, 1863 .....	37
<b>Resim 23</b>	Claude Monet, "Bahçedeki Kadınlar", yağlıboya, 256x208 cm, 1866-7 .....	38
<b>Resim 24</b>	Claude Monet, "Ot Yığınları", 1891 .....	39
<b>Resim 25</b>	Pierre-Auguste Renoir "Girl with a Rose", yağlıboya .....	41
<b>Resim 26</b>	Pierre Auguste Renoir, "Avcı Diana", 197x132 cm, 1867	42
<b>Resim 27</b>	Pierre Auguste Renoir, "Güneşli Lise", (Şemsiyeli Kadın) 184x115 cm, 1867 .....	43
<b>Resim 28</b>	Pierre Auguste Renoir, "Moutin de la Galette", 131x175 cm, 1876 .....	45
<b>Resim 29</b>	Pierre Auguste Renoir, "Yıkanan Kadınlar", 115x168 cm, 1885-1902 .....	46
<b>Resim 30</b>	Camille Pissarro, "Viev from Louveciennes", yağlıboya, 52.7x81.8 cm, 1897 .....	47
<b>Resim 31</b>	Camille Pissarro, "The old Bath Road", yağlıboya, 53.9x64.8 cm, 1897 .....	48
<b>Resim 32</b>	Georges Seurat, "Le Chahut", (1889-1890) yağlıboya, .....	50
<b>Resim 33</b>	Claude Monet, "Water Lilies", yağlıboya, 87.6x90.8 cm, 1904 .....	51

<b>Resim 34</b>	Edgar Degas "La tinozza", 60x83 cm .....	53
<b>Resim 35</b>	Georges Seurat. "Grande Jatte". 207x308 cm. 1884-86	56
<b>Resim 36</b>	Georges Seurat, "The Circus), yağlıboya, 185.5x152.5 cm, 1990-1 .....	57
<b>Resim 37</b>	Signac, Paris, Ile de la Cite. 1912 .....	58
<b>Resim 38</b>	Paul Gauguin, "Breton'lu Çoban Kız" 1886. Tual, 60x73 cm .....	61
<b>Resim 39</b>	Paul Gauguin, "Yakub'un Meleklerle Mücadelesi" (Vaizden sonraki görüntü), 73x92 cm, 1888 .....	62
<b>Resim 40</b>	"Arles'de Günebakanların Resmini Yapan Van Gogh", 73x92 cm, 1888 .....	63
<b>Resim 41</b>	Paul Gauguin, "Yeşil İsa (Breton Kalveri)", 92x73 cm, 1889 .....	64
<b>Resim 42</b>	Vincent Van Gogh, "İncil ve Natürmort", 65x78 cm, 1885	68
<b>Resim 43</b>	Vincent Van Gogh, "Patates Yiyenler", 81.5x114.5 cm, 1885 .....	69
<b>Resim 44</b>	Vincent Van Gogh, "Kendi Portresi", 44x37.5 cm, 1887 ...	70
<b>Resim 45</b>	Vincent Van Gogh, "Auvers'teki Kilise", 1890 .....	72
<b>Resim 46</b>	Vincent Van Gogh, "Kendi Portresi", 65x54 cm, 1890 .....	73
<b>Resim 47</b>	Vincent Van Gogh, "Serviler ve İki Kadın Resmi", 31x23 cm, 1889 .....	74
<b>Resim 48</b>	Paul Cezanne, "Landscape", yağlıboya, 60.3x49.5 cm, 1882-5 .....	76
<b>Resim 49</b>	Paul Cezanne, "Mont Sainte Victore", yağlıboya, 66.7x92.1 cm, 1885-7 .....	77

## **GİRİŞ**

Empresyonizmde renk ve ışığın incelenmesine girmeden önce, “sanat nedir?” sorusuna yanıt aranmalıdır.

Sanat, insanın hoş giden biçimler yaratma gayretidir. Ancak, bu gayretin belli bir düşünceyi savunan estetik kuramlara dayandırılması gereklidir. Sanatın amacı, yaşadığımızı, sezdiğimizizi başkalarına anlatmaktır. Sanat, sanatçının plastik biçim verebileceği herhangi bir idealin ifadesidir.

Empresyonist tasarı: hafızadaki bir birikim, stüdyoda yapılmış bir birleşim değildir. Empresyonizm, sanatçının daima içinde yaşadığı, bildiği sahneler, kişiler ve manzaralar dünyasıdır. Rengi, bilimsel yöntemlerle çözümleyen Empresyonistler renk değişimlerini yakından ve sabırla gözlemişler; renkçi ışıkçı-gölgeci anlayışı başarıyla uygulamışlardır. Açık havada güneş ışığının nesnelere üzerindeki anlık etkilerini yakalamaya çalışıp, saf karışimsız renkleri “gözde karışım” maksadıyla kullanmışlardır. Bu uygulamalarıyla geleneksel sanat anlayışını yıkan Empresyonistler, deneyimlerini kendilerinden sonra gelenlere anlatmışlardır. Uzaktan bakıldığında onların tabloları: daha parlak ışık ve daha güçlü renkli gölgelerle süslenmiştir. Yaklaşıldığında ise her şeyin kaybolduğu; geriye anlaşılabilir boya katmanlarının kaldığı görülür.

Tabii Empresyonist üslup, ne genel anlamda ne de özel anlamda sanatın son ifadesi değildir.

## **ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ**

Sanat anlayışındaki gelenekleri yıkarak bir devrim yaratan Empresyonizmin hedefi, metodu ve inceleme alanı nelerdir ve bunlar bu eserlerin üretildiği dönemdeki sosyo-kültürel koşullarıyla ilişkilendirilerek anlaşılabilir mi?

Bu temel problemi çözümlmek için ele almak durumunda olduğumuz alt problemler de şunlardır:

1. İzlenimci resimlerde, çizimlerin senteze ulaşması ve denemeler olarak kullanılması aşamasında, hangi içerikler işlenmiştir?
2. Sosyal ortamın çizimlere aktarılmasında kullanılan biçim ve içerik arasında ilişkiler var mıdır?
3. Renk ve ışığın özelliklerinin incelenmesinde etkili olan öğeler nelerdir?
4. Kullanılan biçim, içerik ve öz'ler arasında ilişkiler var mıdır?
5. Bu hareketin öncü sanatçılarının ileri sürdüğü sorular nelerdir?

## **ARAŞTIRMANIN AMACI**

Araştırmanın temel problemini, Empresyonist (İzlenimci) akım ile bu akımdaki renk ve ışık özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler oluşturmaktadır.

Bu amacın ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Empresyonist (İzlenimcilik) akımının ortaya çıkışında; sanatçıların tutumları ile kaygılar arasında ilişkiler nelerdir?
2. Empresyonistlerin çizim ve resmin en temel kurallarını geçersiz saymalarının nedenleri nelerdir?
3. Empresyonistleri, görsel realite, zengin geçiş efektleri açısından resmetmeye iten nedenler nelerdir?
4. Empresyonist ürünlerin halka açılması ile oluşan tepkilerin nedenleri nelerdir?

5. Empresyonistleri, Empresyonist metotları onlardan önce benimseyenlerden ayıran farklar nelerdir?
6. Empresyonist akımın, çağdaş sanatın dengesinin kurulmasında ne gibi katkıları olmuştur?

## **ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ**

Işığın anlık etkilerinin yakalanmaya çalışıldığı Empresyonist resimlerde, saf karışimsız renklerin kullanıldığı, renkli gölgelerin çizildiği bir izlenim verilir. Böyle bir teorinin uygulanmasında, sanatta örnek gelenek olmamasına rağmen, yaşamın bu yeni gücü sanatçılar tarafından savunulmuş ve uygulanmıştır. Bu da araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

## **ARAŞTIRMANIN SINIRLARI**

Araştırma aşağıda ifade edilen yönler ile sınırlıdır:

1. Bu araştırma: Empresyonizm'de "renk ve ışık"ın incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.
2. Resim örnekleri, sanat tarihi kitapları ve sanat dergileri ile sınırlandırılmıştır.
3. Empresyonist akım içerisinde yer alan sanatçıların sayısının çok fazla olmasına rağmen; bu araştırmada sanat tarihi bakımından en önemli sayılan sanatçılarla sınırlandırılmıştır.

## **TANIMLAR**

Alegori: Bir fikri anlatabilmek için kullanılan biçimsel simge. Böylesi bir simgeyle kurulmuş yapıt.

Dogmatizm: Felsefe ve bilimde zaman ve mekanın spesifik şartlarını, hakikatin somutluğu ilkesini gözönüne almaksızın, değişmez kavram ve formüllere dayanan bir düşünce tarzını belirten terim.

Sansation: (Duyarlılık) Doğada güç fark edilen tonları ve renkleri, olabildiğince basit kullanan bir teknik.

## **ARAŞTIRMA YÖNTEMİ - ARAŞTIRMA MODELİ**

Bu araştırmada tarama modelinden yararlanılmıştır. Kaynaklar, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve araştırmacının kendi elindeki dergi ve kitapları kapsamaktadır.

## **EVREN VE ÖRNEKLEM**

Araştırmanın evrenini sanat tarihi içerisindeki Empresyonist (İzlenimcilik) akım ve özellikleri kapsamaktadır. Bu nedenledir ki Empresyonizmde renk ve ışık araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

## **VERİLER VE TOPLANMASI**

Veriler Türkçe ve İngilizce'den çevrilmiş kaynakların taranması ile toplanmıştır.

## **VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI**

Elde edilen veriler, Empresyonizmin inceleme alanı olan renk ve ışığın, Empresyonistlerin resimlerinde, ifade biçimlerine nasıl dönüştüğünün incelenmesine yönelik bir araştırma ile gerçekleşmiştir. Taranan kaynaklardan da yola çıkarak yorumlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.1. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

Empresyonizm (İzlenimcilik), ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Fransa'da doğan ve takip eden yıllarda diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımıdır. Empresyonist sanatçı, doğayı gerçekte olduğu gibi, bütün ayrıntılarına bağlı olarak değil, ondan edinilen izlenimin ölçüsüne göre anlatan bir resim yöntemidir. Realizme karşı subjektif olan Empresyonizm, yalnızca sanatçının izlenimini aktarır. Saf biçimiyle kendisini ışık ve rengin özelliklerinin incelenmesi ile sınırlayan bu sanat akımının amacı; görsel realiteyi, rengin geçici efektleri açısından dikkatli ve objektif bir şekilde yansıtmaktır. Empresyonistler palet üzerinde, renkleri karıştırmak yerine fırça darbeleriyle ve güneş tayfındaki renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Bu teknik, görsel gerçeğin olabildiğince mükemmel resmedilme yolunun aranması sayesinde gelişmiştir.

Resim sanatında, 1789 Fransız Devrimi ile meydana gelen ilk değişiklik, sanatçının kendi düşünce ve tarzını özgürce ortaya koyması olarak belirmiştir.

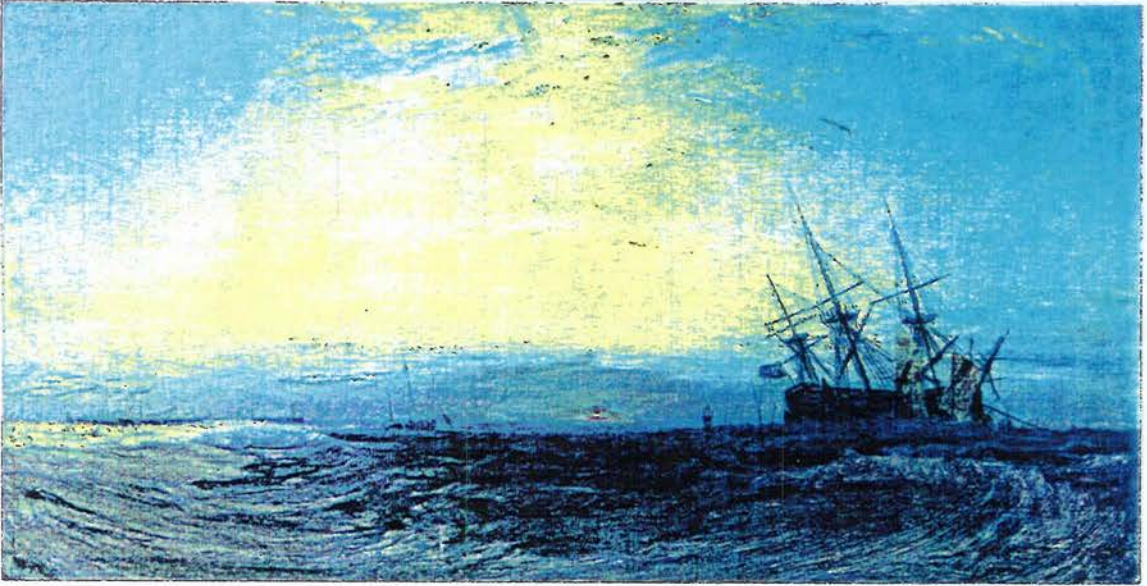
Eski tabloların çoğunluğu, Kutsal kitaptan alınmış dinsel konuları ve azizlere ilişkin söylenceleri betimlemektedir. Ancak dinsel konulu olmayan tablolarında işledikleri konular sınırlıdır. Bütün bu durum Fransız Devrimi ile değişikliğe uğramış; sanatçılar konularını seçme özgürlüğüne kavuşmuşlardır.

Yeni-klasik tarzın başlıca temsilcisi Jacques-Louis David olmuştur. Fransızlar kahramanlık çağında yaşadıkları duygusundaydılar ve o yılların olayları, ressam için, Yunan ve Roma tarihinin olayları kadar dikkate değer niteliktedir. "Marat'ın Öldürülmesi" adlı tabloda: Toplum yararına çalışırken şehit edilen alçak gönüllü bir "halkın dostunun" dokunaklı anılışı resmedilmiştir.

Yeni konular işleyen sanatçılardan bir başkası da İspanyol ressamı Francisco Goya'dır. Goya, resimlerinde güçlü kişilerin tüm kofluğunu ve çirkinliğini, açık gözlülüğünü ortaya koymuştur. Goya yaptığı asit oymalarda

yalnızca çizgileri değil gölgeli bölgeleri belirtmeye olanak veren “leke baskı” denilen yeni bir teknik kullanmıştır. Bu baskılarda çoğunlukla, büyücü kadınların ve gizemli karaltıların, hayali görüntüleri konu olmuştur. Sanatçılar, en içsel görüntülerini bile kağıt üzerine aktarma özgürlüğünü kazanmışlardır.

Sanatçıların konu seçimindeki bu özgürlüğü, o zamana dek küçük bir tür olarak görülen manzara resminde uygulanmıştır. İngiliz manzaracılarından William Turner ve John Constable’ın resimlerinin Empresyonist resimler üzerinde son derece etkili olduğu görülür. Turner’ın resimlerinde: Işık dolu, devingen bir düş dünyasından görüntüler, şaşırtıcı ve dramatikliği vurgulayacak etkiler vardır.



**Resim 1. J.M.W. Turner, “A Ship Aground”, tuval üzerine yağlıboya, 70x136 cm, 1828.**

Constable, resimdeki amacının “ışık, çiğ taneleri, esinti, tazelik ve çiçek” olduğunu vurgulayıp, “dünya yaratılalı beri ne bir ağacın iki yaprağı, ne ayrı ayrı iki günün her biri ve ne de iki saatin her biri birbirinin aynı olmamıştır. Doğanın bu gerçek ürünleri gibi sanatın ürünleri de birbirinden tamamen farklıdır” dediğinde, zaten Monet’le aynı görüşte olduğunu vurgular. (SERULLAZ, 1983: sy 8).



**Resim 2. John Constable, “Saman Arabası”, Natinal Galery, 1821.**

Constable'ın öğrencisi olan François Millet, onun resimdeki anlayışını manzaradan figüre geçerek genişletmiştir. Millet'in köy yaşamından sahneleri -gerçekte oldukları gibi- yansıtan resimleri: Konu seçimindeki geleneğin yıkıldığını göstermektedir.



**Resim 3. Jean-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, yağlıboya, 1857.**

“Başak Toplayan Kadınlar” tablosuna bakıldığında: Dramatik yada öyküsel bir konu işlenmemiştir. Tarlada işlerini yapan, güzel veya zarif olmayan üç kişi resmedilmiştir. Millet, ağır ve yavaştan çalışan bu çiftçi kadınların güneşli ovadaki basit çizgilerini karanlıkta oylumlamış, onların kalın ve sağlam yapılı vücutlarıyla kararlı davranışlarını vurgulamıştır. Gerek devinimde, gerekse figürlerin dağılımında bir ritim duygusu sezilmektedir. (GOMBRICH, 1992: s 401-402)

Yüzyılın ortalarına bakıldığında Courbet’in “The Painter’s Studio” (Ressamın Stüdyosu) isimli eserinin bir çok yönde yeni başlangıca önderlik ettiği görülür. Bu başlangıca, “realizm” adı verilmiş ve realizm yaşanan devrimin öncüsü olmuştur. Artık sanat adına alegoriler yani, tarihten ve de incilden alıntılar yapılmayacaktı. Işığı ve gölgeyi başarı ile kullanan Courbet’e göre resmin gerçek konusu, sıradan insanlar, günlük manzaralar ve görünen her şey olmalıydı. Sanatta ve sanatçıda hayal gücünün yerini inkar edip sadece görünenin ve dokunulabilenin tuvale aktarılması gerektiğini savunuyordu. Bu, onu ve onun varislerini; özellikle Manet ve Cezanne’i sezginin doğasını veya nesnenin nasıl görüldüğünü; nasıl resimsel anlatıldığını ve nasıl tuvale aktarıldığını araştırmaya itmiştir.

İzlenim deyimi, Le Havre limanının karanlıktaki resmi olan ve 1872’de çizilen izlenim: “Güneşin Doğuşu” adlı Monet resminden gelir. Louis Leroy adlı bir eleştirmen deyimi alaycı bir tarzda kullanarak Monet’in çalışmasına “izlenimci” lakabını takmıştır. Bu terim bir süre sonra sergiye katılan ressamlar tarafından da benimsenmiş ve akımın adı olmuştur. 1874 yılında açılan bu sergiyi yedi sergi daha izlemiştir. Akımın adının 1874 yılında ortaya çıkmasına karşın akımın doğuşu 1863’lere dayanır.

İzlenimcilik, akım olarak Courbet, Barbizon ressamı ve Eugene Delacroix’dan çıkmıştır. John Constable’ın 1824’de sergilenen “The Hay-Wain” adlı eseri Delacroix üzerinde görünüşündeki tazelik ve renklerin kullanımındaki ustalık sebebiyle büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Bu eser ayrıca sonraki Fransız Peyzajcılarını üzerinde de derin bir etki bırakmıştır. Bu

resimdeki ışık ve ışığın kullanımı Constable'ı, Eugene Boudin'i, Jongkind'i, Barbizon okulunu Empresyonizm'in öncüsü yapmıştır. Bundan sonra izlenimciliğin atmosfer oyunlarını anlatan karakteri Boudin ve Jongkind'in resimlerinde görülmeye başlamıştı. Boudin'le Jongkind çevresinde toplanan bir grup ressam bütünüyle açık havada resim yapmaya başladılar.

Doğa karşısında yapılan eskizler, eskiden atelye resmi için malzeme olmasına rağmen, izlenimci çalışmalar için amaç olmuştur. Onbeşinci yüzyıldan bu yana geleneklere ve bu yüzden geçmişten kalmış biçimlere bağlı olan resim, artık tam olarak gözlemlere dayanıyordu. Böylece sanat artık geleneklerden ve eskiden bu yana yerleşmiş sanat anlayışından kurtulmaya başlamıştı. İngiliz ressamı o zamana kadar gölgelerde kullanılan koyu renkleri terk ederek güneş tayfındaki renkleri kullanmışlardır. Empresyonistler doğanın çizgiler, satırlar ve planlardan ibaret olmayıp birçok renkli şekillerden de oluştuğunu göstermişlerdir. Empresyonist sanatçılar akademik öğrenimi terk edip doğaya açılmışlardır. Amaçları, her türlü ön yargıyı bir yana bırakıp doğayı gözlemlemek ve görsel izlenimleri tuvallerine aktarmaktır. Bu ressamlar, nesnelere günün değişik saatlerinde ve değişik ışıklar altındaki farklı görünüşlerini resmetmişlerdir. Işık değiştikçe nesnelere yalnız biçimlerinin değil, renklerinin de değiştiği gözlenmiştir. Empresyonist ressamın görevi, doğal görünümü değişimin belirli bir anında yakalamaktır. Bu sebeple, sanatçılar ilk izlenimi kaçırmamak için fırçalarını çabuk kullanmak, ayrıntıdan çok görünümün bütünüyle ilgilenmek zorundadırlar. Bu yüzden onlar anlık görüntüleri çalışan ressamlar olarak tanınır. Empresyonistlerin doğaya bu yaklaşımları ışık etkilerini yansıtacak yeni bir palet ve yeni bir teknik yaratmalarına neden olmuştur.

Empresyonist tekniği, görsel gerçeğin olabildiğince mükemmel resmedilme yolunun aranması sayesinde gelişmiştir. (BOWNESS, 1965: s 7) Empresyonistler ışık renklerini yansıtmak için prizma renklerini kullanmış ve bu ışıklı etkiyi palet üzerinde renkleri karıştırmadan fırça darbelerini tuval üzerine çekerek vermişlerdir. Böylece bu renk tuşlarının yarattığı etki gözün ağ tabakasında oluşmakta ve izleyicinin gözünde tamamlanmaktadır.

İzlenimcilerin resimlerinde uzayın yanıltısı, üst üste getirilen yüzeylerin arasından ve atmosferik perspektifin kullanımında öncelikle verilir. İzlenimci çalışmalarda figürler, sık sık ayrılır, yan nesne olarak ya da ilgisiz görünürdü. Beklenmedik görüntü açıları, ani ışık çizgileri, asimetrik düzenler, ufaltmalar ve görüntünün hemen hemen tesadüfi kesintileri seyircileri rahatsız eder nitelikteydi.

Teknik alandaki yeniliklerin yanı sıra Empresyonistler akademik resmin verdiği tarihi, mitolojik ve duygusal konuları, katran gibi koyu renkleri ve aşırı perdahlı görünümü reddedip, konularını dönemlerinin günlük yaşamından seçmişlerdir.

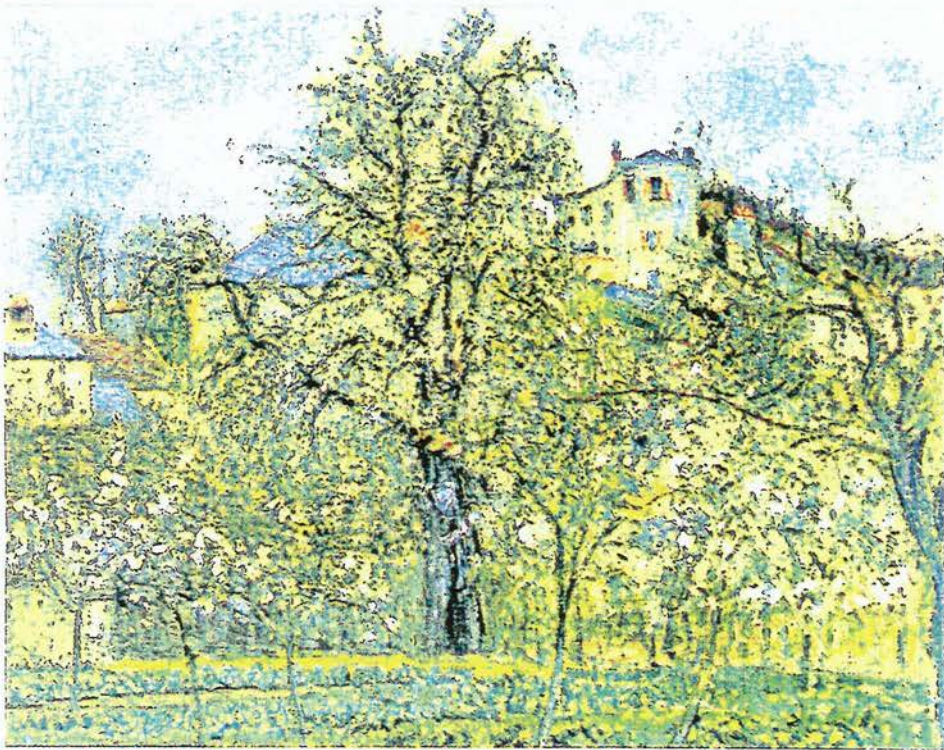
*“Eserlerinde dönemin moda olan yaşam biçimini yansıtırken, doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Konu her zaman tuvalin ortasına yerleştirilmemiş kimi zaman bir yana, ya da köşeye çekilmiştir. Derinlik, figürlerin farklı boyutları ve mekansal konumlarıyla elde edilmiştir. İzlenimci ressamın varlıkları gördükleri gibi tasvir etmekle birlikte kesin dış çizgiler kullanmayarak biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır”* (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1992: s 83).

İzlenimci sanatçılar konu açısından kendilerini sınırlandırmamışlardır. İkinci imparatorluk döneminde hızlı endüstrileşmeye tepki olarak gelişen ve bir moda haline gelen açık hava gezintileri, piknikler, Paris bulvarında yürüyen halk, tren istasyonları, Sen kıyıları gibi kent yaşamından kesitler Empresyonistlerin başlıca konuları arasındadır. Görüldüğü gibi; Paris'teki günlük hayat, sıradan gece yaşamı artık onlar için keşfedilecek, gözlenecek yeni mekanlar haline almıştır. Resimlerinde toplumun ciddi yönlerini anlatan Gerçekçilere karşın İzlenimciler, yaşamın güzel anlarını anımsatmayı tercih etmişlerdir. Bu akım içersinde yer alan her sanatçı farklı konuları işlemiştir.

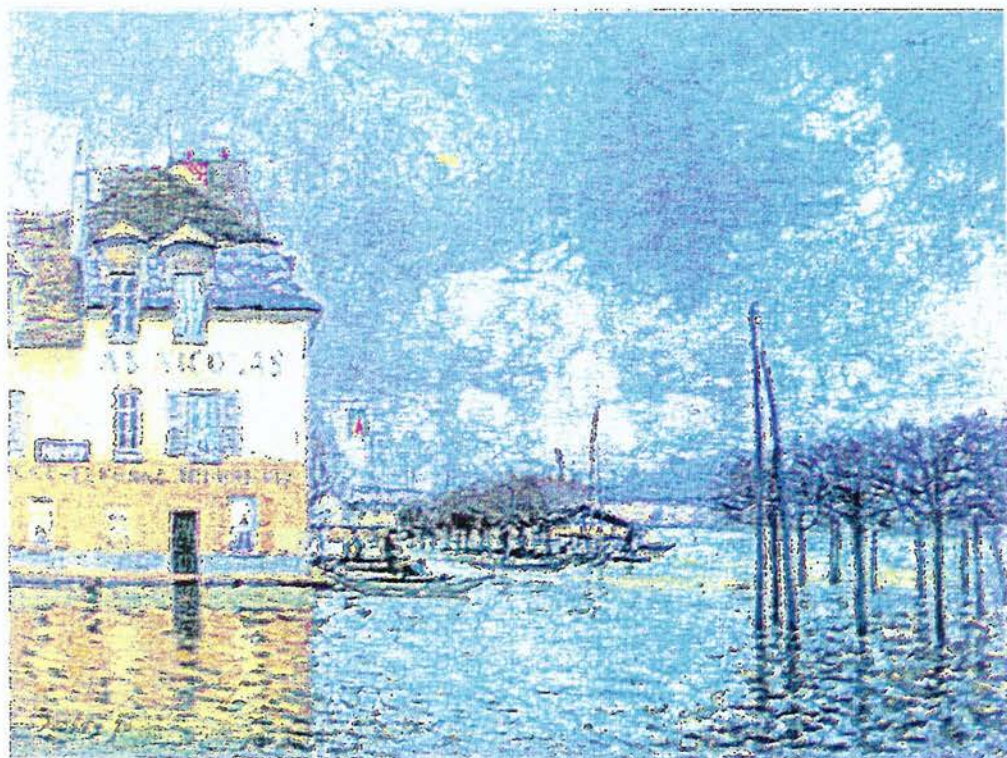
İzlenimciliğin gelişimini etkileyen Monet günlük nesnelere (Resim 4), Pissarro (Resim 5) ve Sisley (Resim 6) Fransa'nın kırsal bölgelerini ve nehir manzaralarını; Degas bale oyuncularını ile at yarışlarını (Resim 7); Morisot günlük işleri yapan bayanları; Renoir çiçeklerin üzerindeki güneşin etkisini (Resim 8); Manet ise, sürekli değişen atmosferin efektlerini çizmişlerdir.



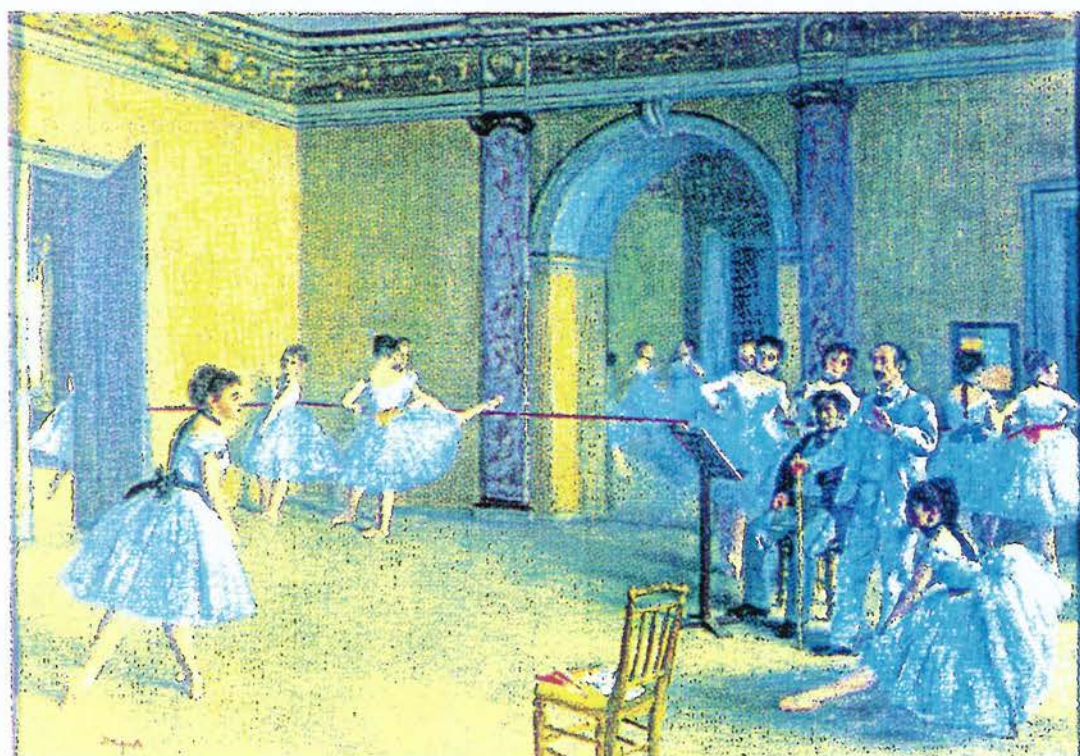
**Resim 4. Claude Monet, "La Train dans la neige, la locomotive",  
59x78 cm, 1875**



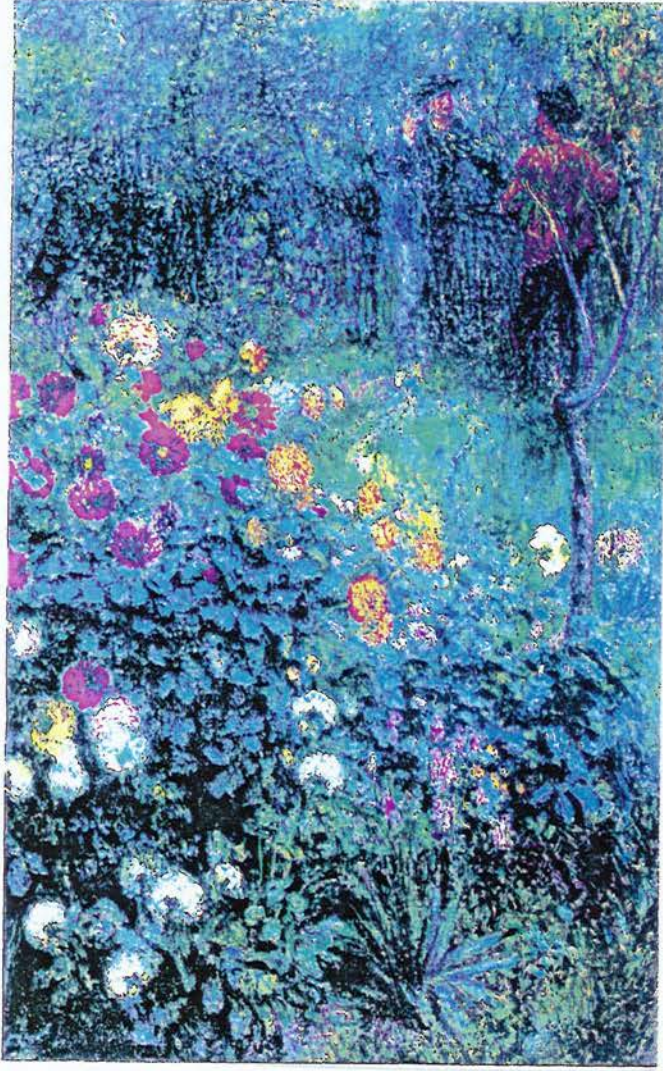
**Resim 5. Camille Pissaro, "Orto e alberi in fiore", 65.5x81 cm.**



**Resim 6. Alfred Sisley, "L'inondazione a Port-Mary", 60x81 cm.**



**Resim 7. Edgar Degas, "Il Foyer de la Danse all 'Opera'",  
32x46 cm.**



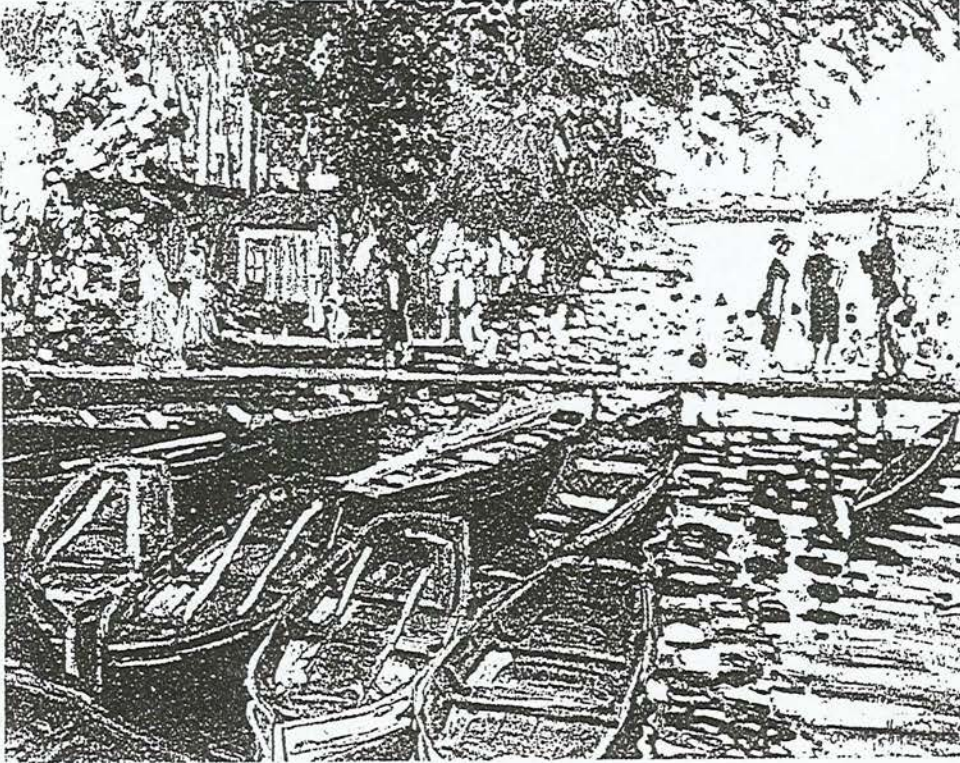
**Resim 8. Pierre-Auguste Renoir, "Garden in the rue Cortot", tuval üzerine yağlıboya, 153.7x97.8 cm, 1876.**

Bu dönemdeki sanatçılar en çok Hollanda manzara ressamlarından, Barbizon okulu'ndan, Constable, Delacroix, Corot, Boudin, Courbet ve Monet'den etkilenmişlerdir. Ondokuzuncu yüzyıl sanatının merkezi özelliği olan doğalcı ressamlık özellikle manzaradan ortaya çıkmıştır. İzlenimcilik, Courbet'in ve diğerlerinin gerçekçi manzara tasvirini ileri götürdü; vurgu, renk ve dik fırça darbesi ile açıklık üzerine idi. Resimlerinde pek çok renk kullanan izlenimcilerin resimleri çok parlak ve canlıdır. Bu sanatçılar tasvirlerini ayrıntısız ancak koyu renklerle yakalarlar. İlk manzaracılar özellikle Barbizon okulu ressamları koyu tonları kullanmışlardır.

*"1870'lerde ve 1880'lerde çalışan Claude Monet ve Auguste Renoir gibi sanatçılar insanların ışık ve renge bakış anlayışlarına meydan okuyup, bunu değiştirdiler. Fırçaları*

altındaki maviler, yeşiller, sarılar ve kırmızılar resimde yeni ve cesur bir lisanın öğeleri oldular. Kendilerini resmin idealistik tekniğinden ve stüdyo çiziminden ayıran izlenimci ressamlar, güneş ışını ile atmosferin konu olduğu canlı bir dünya ortaya çıkardılar” (BOWNESS, 1965: s 9).

İzlenimci çalışmalar için -yansıtıcı niteliklerinden dolayı- en iyi ortam su ve kardi. Claude Monet'in "La Grenouillere" (Resim 9) adlı çalışmasında bu yaklaşım açıkça görülmektedir. Bu çalışmada suda yumuşak ve titrek bir şekilde parlayan ışığı göstermek ve ışıkla gölgenin kontrastını belirtmek için rengin kırık dokunuşları kullanılmıştır. Suyun bu çalışmalarda kullanılması, bir objenin kendi renginin çevresel etkenler tarafından etkilenmesini göstermektedir. Bu, görsel bir karışım elde etmek için renklerin bir taraftan bir tarafa yerleştirilmesinin ve resimdeki tamamlayıcıların karşılaştırılarak renklerin artırılmasının veya azaltılmasının gerekli olduğunu gösterir. Bu teknikte başarıya ulaşmak için yapılması gereken en önemli şey ise; az miktarda boyayı, küçük fırça darbeleri ile kullanmaktır.



Resim 9. Claude Monet, "La Grenouillere", yağlıboya, 75x100 cm, 1869.

Kırsal manzaraların açık havada resmedilmesi Barbizon'daki Fontainebleau ormanlarında geliştirildi. Theodore Rousseau "Montmortre Stormy Sky" gibi birçok serbestçe içten gelen peyzaj çalışmaları yaptı. Bu eser Constable resimlerindeki ressamın ortamın etkileriyle ilgilenmesi yüzünden benzerlik gösteriyordu. Camille Pissarro kariyerinin ilk yıllarında Jean Boptiste Camille Corot'tan oldukça etkilenmişti ve ondan esinlenerek kendi şekil ve kompozisyonunu geliştirdi. Corot'un çalışmaları genelde parlaklık ve ortam etkilerinin karakterize edilmesi olarak görülür. Beyazın diğer renklerle karıştırılarak kullanılması empresyonizmin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. "The Sevles Road" adlı eserindeki yolun derinliği yaratma biçimi birçok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Örneğin Pissarro "Lauveciennes"i yaparken bu resimden etkilenmiştir (BOJNESS, 1965: s 10).

Hem Monet hem de Pissarro, -Franco russion savaşı sırasında- Londra'yı gezerken J.M.W. Turner'ın eserlerini görmüş ve onun renkleri kullanmasından oldukça fazla etkilenmişlerdir. Ayrıca "Roin, Skmond Speed - The Great Western Railway" isimli eserindeki kar ve buharın etkilerini icra etmesindeki ustalığa hayran kalmışlardır.

### **1.1.1. ÇİN VE JAPON SANATININ EMPRESYONİZM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

Empresyonistleri etkileyen diğer iki sanat da Uzakdoğu ve yeni gelişen fotoğraf sanatıdır.

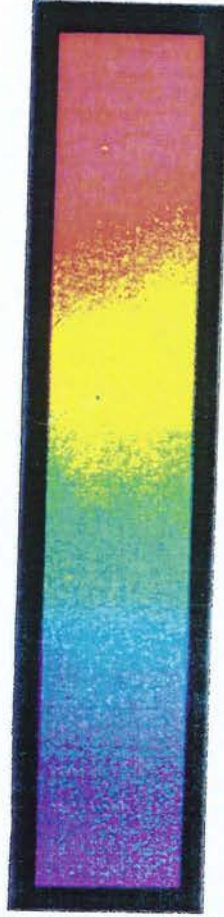
Yeni bulunmuş bir teknik olan fotoğraf sanatı, modern görüntüyü saptama açısından önemli bir rol oynuyordu. Fotoğrafçılığın da kendi izlenimcileri vardı. Mayıs 1874'te bir grup Paris'te, fotoğrafçı Nadar'a bağlı olan stüdyoda, fotoğraf sergilemeye başladılar. Bu çalışmalar diğerlerinin yanı sıra Cezanne ve Gauguin tarafından sergilendi. İzlenimcilerden etkilenen fotoğrafçılardan biri de George Davidson idi. Belirgin bir fotoğrafın her zaman uğraşmaya değmediği fikrini savunan Davidson "Soğan Tarlası (1890)" adlı fotoğrafı için, pürüzlü yüzeyi olan kağıt ve yumuşak odak tekniği kullandı.



**Resim 12. Van Gogh, “Peter Tanguy’un Portresi”, tuval üzerine yağılıboya, 92x73 cm, 1887.**

### **1.1.2. EMPRESYONİZM’DE RENK ANLAYIŞI**

O dönemde ışık üzerine yapılan bilimsel araştırmaların da kanıtladığı gibi gün ışığı saf prizma renklerinden oluşmaktaydı (Resim 13).



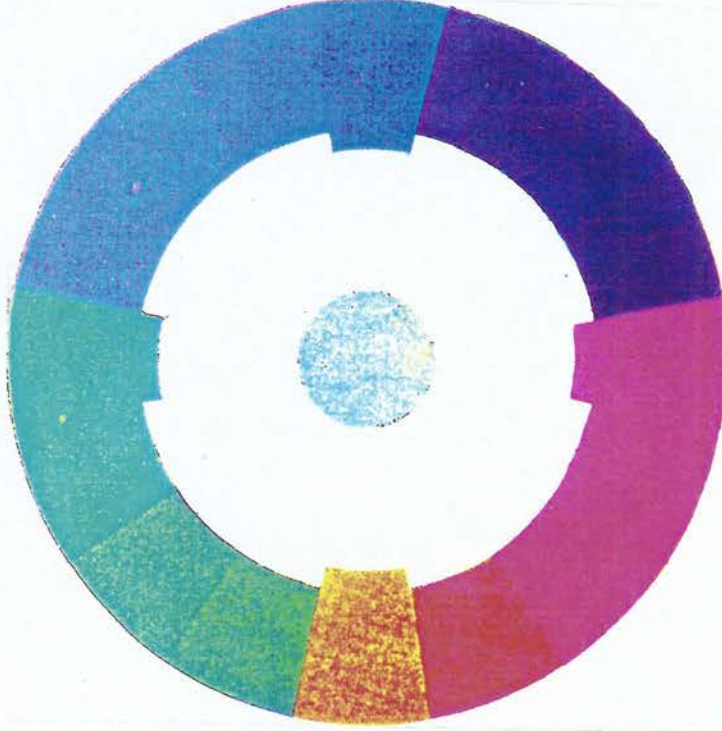
**Resim 13. Spektrum Solar Şeridi**

*“Fizikçi İsaak Newton 1676’da, prizma yardımı ile güneş ışığının kırılmasını sağlamış ve renklere ayıran tayfını net bir şekilde göstermiştir. Bu ayırıştırma ile meydana gelen tayfta bütün temel renkler vardır.*

*Prizmadan geçerek kırılan güneş ışığı bir perdeye düşürüldüğünde kırmızıdan mora dek geçişli bir renk bandı oluşmaktadır. Bu renk bandı tersine prizmadan geçirilerek perdeye düşürüldüğünde tekrar beyaz ışığı verir. Bunu diğer fizik olayları gibi ayırıştırma ve birleştirme olarak değerlendirebiliriz.*

*Tayf renklerini kırmızı-turuncu-sarı ile yeşil-mavi-mor olarak iki gruba ayırdığımızda her iki grubun birbirleriyle karışımı ışık olarak beyazı verirler. Beyaz ışığın ayrışması ile oluşan renklerin tekrar birleşerek beyaz ışığı meydana getirmesine “komplemanter” diyoruz. Bu duruma göre sarının tamamlayıcısı kırmızı-turuncu-yeşil-mavi ve mordur. Kırmızının tamamlayıcısı, mor-mavi-yeşil-sarı ve turuncudur. Her bir tayf renginin tamamlayıcısı geri kalan diğer tayf renklerinin karışımıdır.” (DEMİR, 1993: s 29, 30).*

Empresyonistlerin bu konuda Avrupa'daki bilimsel yeniliklerden etkilendikleri görülmektedir. Örneğin kimyager Eugene Chevreuil'ün renk kuramları, Helmholtz ve Rood'un buluşları Empresyonist resmi yönlendirmiştir (Resim 14).



**Resim 14. Renk Çemberi**

“Rengi bilimsel yöntemlerle çözümleyen Empresyonistler, renkçi ışık-gölgeci anlayışı başarılı bir biçimde uygulamışlardır. Bu anlayışta, biçimi oluşturan nesnelere ışık ve gölge ilişkileriyle bütünlüğü oluştururlar. Yöntem açısından ışık-gölgecilerden farkları yoktur” (CANTÜRK, 1992: s 35).

Doğada var olmayan siyah gölgeleri ve sınır çizgilerini atmış, gölgeleri nesnenin tamamlayıcı rengiyle vermişlerdir. Bu sanatçıların Rönesanstan beri gelenek olduğu gibi tuvallerinde bej ya da koyu renkli bir astar yerine beyaz astar kullanmaları ve sanayi devrimine bağlı olarak gelişen sentetik boyalardan yararlanmaları onların resimlerindeki ışıklılığın, parlaklığın diğer nedenleridir.

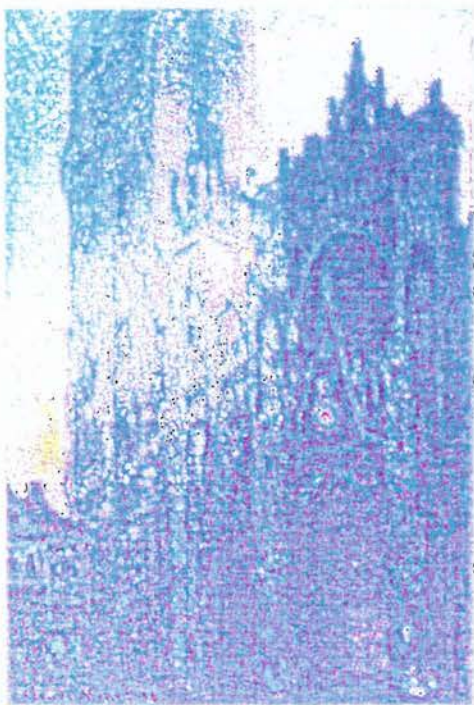
*“Nesnenin asıl renginin, ışıktta da gölgede de hep bütün gösterildiği eserlerde renkler yumuşak bir şekilde yayılarak çalışılırken, yeni tarzda boyalar yan yana konulmaktadır. Bu yüzden de renkler maddiyatlarını daha da fazla kaybetmektedirler. Renk doğal olmayan bir biçimde açıktır. Gerçek artık yüzeylerin pozitif gerçekliğinde değildir, aksine hakikat olan, tek tek renk lekeleri, çizgileri ve noktalarından yayılan şeydir. Klasik sanatta renklendirişte elemanlar birbirleriyle ilişkisi olmayan, yalnız şeyler gibi yan yana dururlar, buna karşılık gölgesel renk verişte tek tek renkler, bir su birikintisinde nilüferlerin dibe kök salışları gibi, genel bir fona sokulmuşlardır. Çizgide olduğu gibi renkte de amaç, şeklin yabancı olan belirtilemeyen etkiden doğan etkiyi kavramaya çalışmaktır” (WÖLFFLİN, 1990: s 67, 68).*

Empresyonist teknikte önemli bir ayrıntıda şudur ki, izlenimci resimler daima beyaz tuval üzerinde çalışılmıştır. Bu teknik, renklerin parlak olmasına ve tonlanmış zeminde daima bir tecrübe kazanılmasına olanak vermiştir. Böyle bir zeminde koyuluklar ve ışıklar yer aldığında yarım tonlar rahatlıkla ve doğal olarak ortaya çıkmaktadır.

Renk değişiklerinin küçük fırça vuruşlarıyla bezenmesi, büyük renk alanları olsa bile; küçük, az belirgin boya uygulamaları gerektirir. Bu küçük fırça vuruşları da tuvalin boyutunu belirler. Birkaç çok büyük boyutlu (40 inç.) resim dışında, izlenimcilerin tamamı 20x25 inç (52x66 cm) gibi veya daha küçük boyutta tuval kullanmışlardır.

Empresyonist teknikte kısa fırça darbeleri akışkan boya istemeyip tuvale direk uygulandığından herhangi bir inceltici kullanılmaz. Empresyonist bir tabloda vuruşların biriktiği, yanyana üstüste uzandığı, örümcek ağı veya renk cümbüşü ya da bir yama gibi çizgileri etkisiz hale getirdiği gözlenir. Monet bunu Cathedral serisinde (Resim 15) bir kalınlığı, bir katı darbeyi diğeri üzerine koymakla yapmıştır.

**Resim 15. Claude Monet, “La Cathedrale de Rouen, le portail et la tour d’Albane a l’aube”, 106.1x73.9 cm, 1894.**



**Claude Monet, “La Cathedrale de Rouen, le portail, soleil matinal; Harmonie bleue”, 91x63 cm, 1894.**



**Claude Monet, “La Cathedrale de Rouen, le portail at la tour d’Albane, effet du matin; Harmonie blanche”, 106x73 cm, 1894**

Tek amacı ışığın nesnelere üzerindeki uçucu etkilerini yakalamak olunca, konu da önemini yitirmiş, konturlar erimiş, dolayısıyla nesne biçimleri çözümlenip dağılmıştı. Her şey ışıklı renk lekeleri halinde tuval düzlemine indirgenince de doğal mekanın ve hacmin yansıtılması sorunu, ortadan kalkmış ve izlenim yanılması tekniklere başvurulmadan bir tek resimsel öğeyle, renkle sağlanmıştı.

*“Empresyonistler ışık ve gölge uygulamalarında güneş tayfındaki renkleri kullandılar. İzlenimcilikte önemli yeniliklerden biri de gölgelerin mavilerle gösterilmiş olmasıdır. Genelde gölgeler soğuk tonlarla, ışıklar sarı, turuncu, kırmızı gibi sıcak tonlarla gösterilmiştir. Işık ve gölge Rönesans’ta olduğu gibi koyu açık karşıtlarıyla değil, renk kavuşmalarıyla oluşmaktadır. Renkçi anlayış, biçimi oluşturan nesnelere rengin, salt renklilik olanağı ile bütünleştirir. Kırık renk ve optik karışımla renkler yumuşatılır ve küme ile kitlenin birbiriyle karıştırılması azalmış olur. Böyle bir anlayış içinde izlenimci sanatçılar, anlık, doğal ve geçişlinin her zaman için sabitleştirildiği, doğanın başlangıç görünümü olan bir görünüm sunarlardı. Bu efekt, daha sonraları form elemanlarını renk noktalarına indirgemekle yükseltildi. Odağı keskinleştirmek konusunda kayıtsız kalan sanatçı toplam ilişkiler doğruluğu ile ve renk seçiminin isabetli olmasıyla ilgilenmiştir.*

*Georgs Pierre Seurat, Paul Signac gibi noktacılarla renkçi anlayış son aşamasına vardı. Bu iki sanatçı, ışık ve renk sorunlarını bütünüyle bilimsel yönden ele aldılar, yalnızca güneş tayfındaki renkleri kullandılar. Işık gölgeyi boyadıkları ikinci derecedeki renkleri, asıl renkleri yanyana noktalamak yoluyla yarattılar”. (CANTÜRK, 1992: s 35, 36).*

Seurat ve Signac resimlerinde renkleri karıştırma metotlarından “Bindirme Usulü”nü kullanmışlardır.

Bir tuval çok küçük renk noktalarıyla aydınlatılırsa göz belirli bir uzaklıktan bu renkleri birer birer göremez, ayıramaz. Bunları bir bütün olarak görür. Signac ve Seurat bu usulü boya olarak kullanmışlardır.

Signac ve Seurat’ın küçük renk lekelerinden meydana gelen tablolarına baktığımızda, bir anda kavranamayacak şekilde çeşitli duyumlardan meydana geldiği görülür.

Leonardo'dan bu yana türlü renk karışımları dört sade renkle elde ediliyordu. Empresyonistlere kadar aranan renk, palet üzerinde karıştırılarak elde ediliyor, sonra tuval üzerine sürülüyordu. Empresyonistler fırça darbelerini kaneviçe üzerine çekip, renklerin karışımını izleyicinin gözüne bırakmışlardır. Bunu Signac'ın "Şato döpap" tablosunda görebiliriz. Daha önceleri palet üzerinde yapılan renk karışımını Signac ve Seurat palette değil; vasıtasız, bakanın göz retinası tabakasında oluşturmuşlardır.

Seurat, aldığı rengi prizmatik renklere ayırmış, bu ayırmadan sadece küçük renk noktaları halinde saf renkleri elde etmiştir. Böylelikle, belli bir uzaklıktan bakan seyircinin ağ tabakasında, bu renklerin bir karışımı oluşmaktadır (Resim 16).



**Resim 16. Georges Seurat, "Nude in profile", oil on wood, 25x15.9 cm, 1887.**

Empresyonistlere kadar mavi ve kırmızının çeşitli tonlardaki karışımlarını elde etmek için mavi ve kırmızı palet üzerinde karıştırılıyordu. Seurat ise mavi ve kırmızı renkleri küçük noktalar halinde tahlil ederek yanyana tuval üzerine koyuyordu. Tuval üzerinde yanyana duran bu mavi-kırmızı noktalara uzaktan bakılınca, belli bir renk karışımı içinde eriyip kayboldukları gözlenir. Sonuç olarak karışım palet üzerinde değil, ağ tabakasında bir renk sınırı üzerine düşer ve göz birbirinden ayrı bulunan renk noktalarını bir renk karışımı içinde eritir. Ancak bu etki tuvale uzaktan bakılınca hissedilir (ÇAĞLARCA, 1993: s 10, 12).

*“Aynı yüzyılda yaşayan Cezanne’ın renk anlayışı Empresyonistlerden farklıdır. Onun yöntemi tarihi süreç içinde Constable ve Delacroix ile kurulmuş bir geleneğin sadece mantıklı bir sonucudur. Ona göre, görerek elde edilen kavramları doğrudan doğruya anlatmak, dünyada en güç şeydir. Belli bir ahenge ulaşabilmek için sanatçının hayaline değil, duygularına dayanması ve güvenmesi gerektiğine inanıyordu. Bu yüzden de Cezanne’ın renk kullanımına “sembolik” diyebiliriz. Bu anlamda renk biçimi ortaya çıkarır. Fakat bu olgu saf renklerle değil, rengin şiddet derecesini üç boyutlu gösterecek biçimde düzenleyerek yapar. Çünkü aynı planda olan renkler her zaman aynı uzaklıkta görünmezler. Biçim, gölge ve ışığa bakmaksızın doğrudan doğruya renklerle verilir. Bu yol rengin saf kullanımına giden bir yoldur” (CANTÜRK, 1992: s 36).*

Bugünün resim anlayışında bir renkten başka bir renge geçiş anlamında kullanılan modülasyonu Cezanne, bir dizi çeşitli kontrast renk kullanarak, hacimleri birbiri ardına koymakla yapmıştır. Bunu, fırça darbelerini aynı tonlarda kullanmaya çalışarak ışıktan turuncudan kırmızıya, yeşilden mora, gölgede de açık mavilere giderek gerçekleştirmiştir.

*“Cezanne, hacimleri rölyefleştirme işini, kontrast renklerin açık-koyu etkileriyle elde etmiştir. Hacmi meydana çıkarmak için aynı rengin koyu-açığı yine sıcak-soğuk, yani mavinin yanına turuncu kontrast renklerin zıtlarıyla çalışırdı. İşte soğuk bir renkten sıcak bir renge kontrast yoluyla geçmek için aradaki renklerin armonisinden istifade etmek renkleri modüle, yani modülasyon etmektir.*

Cezanne "Kayalıklı Manzara" (Resim 17) adlı tablosunda rölyeflendirmeyi; yanyana kontrast renklerin, açık-koyu etkilerinden faydalanarak yapmıştır. Tablonun renk armonisi esas iki kontrast renk arasındaki modülasyonlarla meydana getirilmiştir.

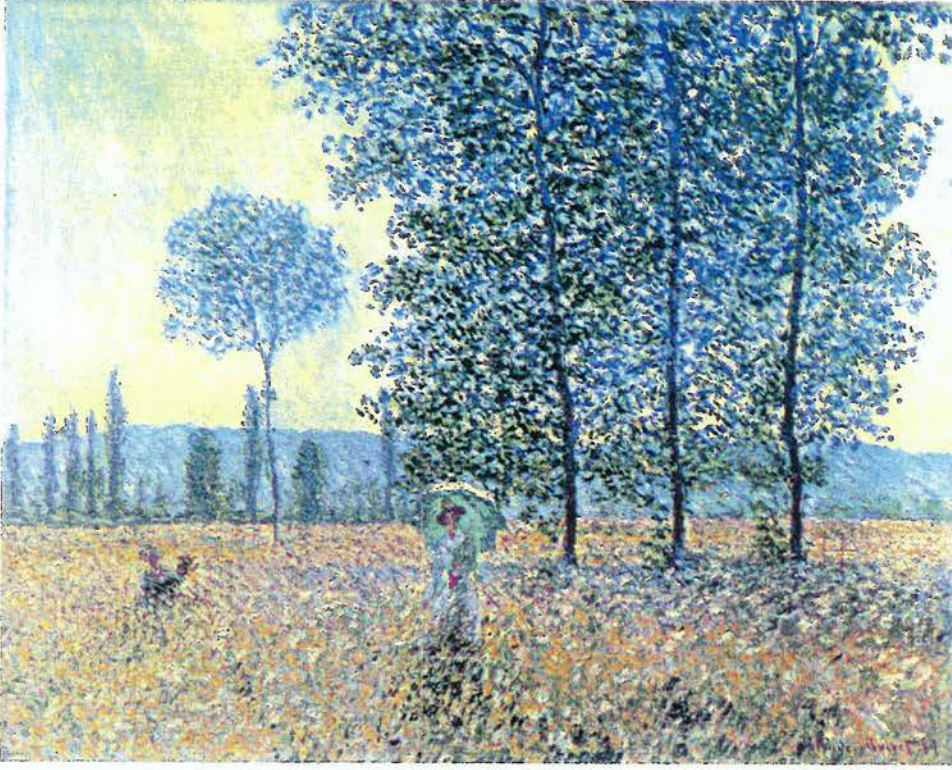
Cezanne'ın Kayalıklı Manzarasında, Cezanne'ın sıcak ve soğuk renklerle sarp kayalıkların ve evlerin hacimlerini nasıl meydana çıkarttığı görülmektedir.

Bütün bu manzaranın kabarık halini meydana getiren koyu-açık etkiler renklerin sıcak-soğuk kontrastlarıyla verilmiştir. Arka planda tarlalar, piramit şeklinde kırmızı çatılar ve hareketli yapraklar eğri büğrü kitleli kayaların aynı valörlerine konmuştur" (ÇAĞLARCA, 1994: s 112, 113).



**Resim 17. Paul Cezanne, "Kayalıklı Manzara".**

Monet'in "İlkbaharda Tarlalar" adlı tablosuna bakıldığında (Resim 18) renk kontrastlarından, simültane (Hemzaman) kontrastı kullandığı görülür.



**Resim 18. Claude Monet, “Pappeln im Sonnenlicht (İlkbaharda Tarlalar)”, yağlıboya, 74x93 cm, 1887.**

*“İki renk arasında karşılaştırılabilir açık fark varsa kontrastlıktan söz edilebilir. Renklerin karakteristik kontrast etkilerini araştırarak olursak; yedi ayrı kontrast ilişkisi içinde olduklarını görürüz. Her renk kontrastının kendine göre değişmez kuralları vardır. Yedi kontrasttan her birinin optik etkileri, birbirleri ile olan ilişkilerinde anlamları ve karakteristik özellikleri vardır. Renk öğretisinde, renk kontrastlarının bilinmesi temel oluşturmaktadır.”*

- 1) Karşılıklı (yalın) renk kontrastı
- 2) Açık-koyu kontrastı
- 3) Sıcak-soğuk kontrastı
- 4) Tamamlayıcı (komlemanter) kontrastı
- 5) Simültane kontrastı
- 6) Kalite (qualitats) kontrastı
- 7) Miktar (quantitats) (DEMİR, 1993: s 40).

*“Hemzaman (Simültane) Kontrast: Simültan etki, gerçekte bir rengin kontrastı ya da komplementeri olmadığı halde, gözde beyin aracılığı ile gözlenen renk üzerinde hayale dayalı bir komplementerliğin ya da kontrastlığın oluşması şeklinde tanımlanır. Bu özellik tamamen insanın iç yapısına dayalı bir niteliktir. Bunun için somut delilleri yoktur. Bu özellik bir nevi beyin ile göz arasındaki niteliktir. Bu tür bir algıyı göstermek için genellikle geniş bir alan renge boyanır. Örneğin, mavi bir alan üzerine konulacak küçük bir siyah kareyi transparan bir kağıtla kapattığımız zaman mavi alan içersindeki bu kareyi gözümüz bir süre sonra turuncu olarak görür. Eğer bu algıyı yok etmek istiyorsak siyahın içine biraz mavi karıştırılması yeterlidir” (ÇAĞLARCA, 1994: s 62).*

Monet'in “İlkbaharda Tarlalar” adlı tablosuna bakıldığında tablonun alanını iki rengin kaplamış olduğu görülür. Birinci alanda mavi bir gökyüzü ve sarı ağaçlar; ikinci alanda geniş sarı bir tarla ve üzerinde yeşil-kırmızımtrak gelincik lekeleri görülmektedir.

Monet gökyüzünün maviliğini bütün canlılığı ile ortaya koyabilmek için kontrastı olan sarı rengi kullanmış; iki kontrast renkten tablonun temel yapısını kurabilmek için, mavi üst plana karşı sarı bir alt plan oluşturmuştur.

Monet, armoniyi kurabilmek için bu objelerin renklerini de simültane kontrast fenomenlerine göre seçmiştir. Ağaçları mavimsi, sarı; tarla üzerindeki objeleri mavi-yeşil ve kırmızı renklerle boyamıştır. Tablodaki armoni bu şekilde sağlanmıştır. Mavi üst plan ile sarı alt planın birbirine yakın yüzleri hemzaman kontrast fenomenlerine göre seyirciye yeşil görünmektedir. Mavi alanın sarıya yakın olan kısmı mavinin tam kontrastı olan sarı duyuları ile karışıyor ve mavi-sarı-yeşilimsi bir renk aldığı gibi, sarının mavi alanına yakın olanı da, yine sarının kontrastı olan mavi duyumu ile birleşip sarı-mavi-yeşilimsi bir görünüş alır.

Üst plandaki objelere baktığımızda; mavi bir gökyüzünden dökülen mavi ışığın üzerine düştüğü ağaçların normal olarak yine mavi görünmesi gerekiyorsa da, aynı hemzaman kontrastı gereğince mavi fon üzerinde sıralanan ağaçlar sarımtırak bir renk alıyor. Mavi gökyüzü üzerinde çizilmiş ağaçlar bundan dolayı sarımtırak görünür.

Alt plandaki objelere baktığımızda; sarı fon üzerinde mavi-yeşilimsi lekelerin bulunduğunu görürüz. Küçük küçük mavi lekeler hemzaman kontrastına uyularak yani sarı alanın kontrast fenomeni olarak boyanmıştır. Yeşillere gelince, bunlar da alt planda çizilen bir insan figürünü yüz ve ellerini ve bazı çiçekleri kırmızıya boyayabilmek için onların kontrastı olan yeşil, hafif tuşlar halinde zemine vurulmuştur.

Tablo bir bütün olarak değerlendirildiğinde Monet'in, bu resmi optik kanunlara, özellikle kontrast fenomenlere dayanarak meydana getirdiği olduğu görülür. Tabloda görülen tabiat, optik kanunlara göre görünmesi gereken bir tabiattır.

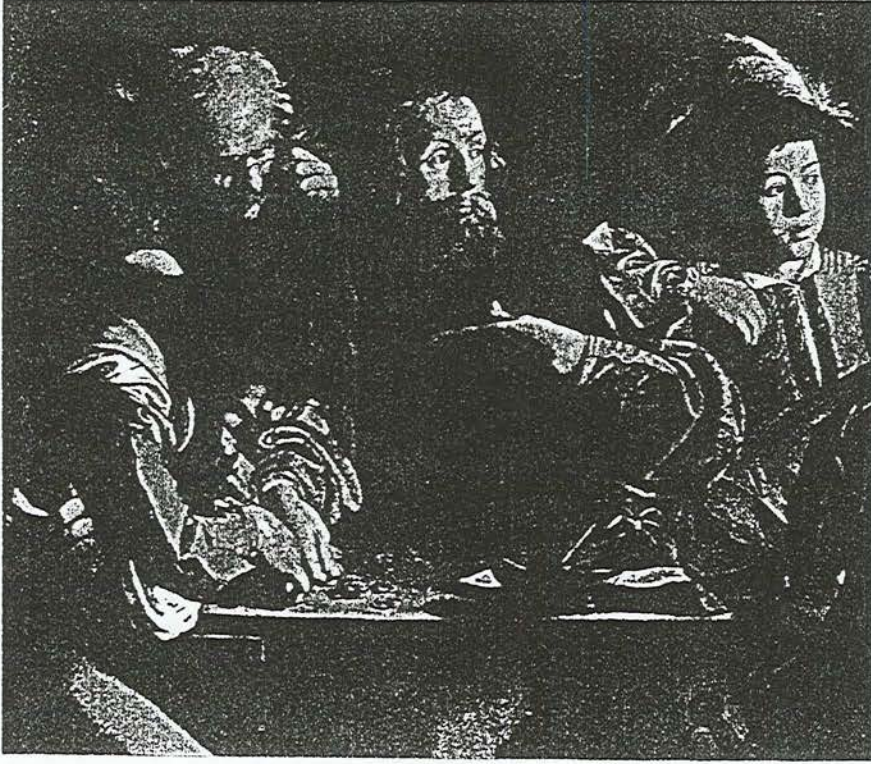
### 1.1.3. EMPRESYONİZM'DE IŞIĞIN KULLANIMI

Işık, resme Massaccio ile girmiş ve temel elemanlardan biri olmuştur. Daha önceki dönemlerde eşyalara rölyef vermek amacıyla kullanılan ışık, bu dönemde renk-ışık anlamında kavranmıştır. Bugünün tablosuna giren ışık ise, güneş ışığının prizmadan geçen renk kümeleridir.

Yeni gelişmeye başlayan yağlıboya tekniği sayesinde, Flaman sanatçıları, ışık ve gölgenin etkilerini başarılı bir gerçekçilikle kullanmışlardır. Jan Van Eyck'ın yağlıboya tekniğine getirdiği ustaca etkiler Empresyonistlere de ışık tutmuştur. Flaman ustaları resimlerinde çoğunlukla kuzeyin solgun ışığıyla aydınlanmış bol kesimli elbiseseler ve pelerinler giyen insanlar kullanırken, her küçük detay, derinlik verilerek canlandırılmıştır. Kendilerini resmin idealistik tekniğinden ve stüdyo çiziminden ayıran Empresyonistlerin resimleri ise: renklerin ve renkli satırların verdiği bir duyum olmasından dolayı kabataslak çalışmalar olarak değerlendirilir.

Biçimi oluşturan objeler, ışık ve gölge ile ilişkiler kurup, bir bütünlük oluştururlar. Bunun için renklerin belli bir sisteme oturtulması gerekir. Rönesans sanatçıları renkleri, resmin asıl ışığına oranla, ton değerlerini düşünerek belli bir sisteme göre kullanmışlardır.

Onaltıncı yüzyılın sonlarında Caravaggio ile başlayan chiaroscuro (ışık-gölge) tekniği tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Velasquez'in ilk dönem eserlerinde koyu bir tenebrist naturalizm gözlemlenmektedir. Daha sonraki eserleri incelendiğinde, tenebriz kurallara bağlı kalarak, Empresyonizme yaklaştığı açıkça görülür (Resim 19).



**Resim 19. Michelangelo da Caravaggio, "Aziz Matta'ya Çağrı",  
Francesi Kilisesi, Roma**

*" Onyedinci yüzyıla kadar ki ışık-gölgeci anlayışta, ışık ve gölge, koyu ve açık anlayışına göre düşünüldüğünden, koyu ve açık çatışmalarına elverişli olmayan renkler, içerisine grileri alarak renklilik özelliğini yitiriyordu. Bu yöntemde ışık ve gölge ayrı ayrı renklerle değil, renklerin en koyusundan en açığına kadar değişik değerleriyle gerçekleştirilmiştir.*

*Yaklaşık, Leonardo ile Rönesans'ta doğan bu geleneğe göre, bir nesnenin dolgunluğu, derinliği ya da üç boyutlu görünüşü gölgeleme derecesi ile bir başka deyişle açık ve koyunun değişik ölçülerde kullanılmasıyla verilmiştir: Bu anlayışa ilk karşı çıkan Constable, Plain Air (açık hava) dediği yöntemi uygulamaya koyuyor, açık ve koyudan*

uzaklaşarak renkliliğe yöneliyordu. Fakat Constable, bu başkaldırıyı bile bile yapmamıştır. Constable'dan çok şey öğrenen Delacroix için bir esas eleman da boyaydı. Boyayı onun gibi kullanabilen kendinden önceki sanatçı belki de Rubens'ti. Delacroix'nın "boyayı bile bile düşüncenin ifade edildiği bir ortam değil, düşünmeyle beraber giden, içten bir olay" olarak görmesi ilginçtir. Benzer bir yöntemi uygulayan Turner ise az farkla da olsa, doğal renkleri kullanmada daha ustaydı. Ancak, gerçekten renkçi anlayışı Empresyonistler uygulamaya koymuşlardır" (CANTÜRK, 1993: s 35).

Uçarı izlenimlerin peşinde, kendisini, ışık ve rengin özelliklerinin incelenmesi ile sınırlayan bir sanat olan Empresyonizm, 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yadırganmış, fakat kısa zaman içinde sanat yaşamına egemen olmuştur. Getirdiği yeni görüşlerle diğer akımlar tarafından da benimsenmiştir. Amaçları, her türlü ön yargıyı bırakıp doğayı gözlemlemek ve algıladıkları görsel izlenimleri tuvallerine aktarmaktır. Empresyonistler nesnelere günün değişik saatlerindeki görünüşlerini resmetmişlerdir. Empresyonistlerin doğaya bu yaklaşımları ışık etkilerini yansıtacak yeni bir palet ve yeni bir teknik yaratmalarına neden olmuştur.

Manet'in ünlü "Flütçü" adlı resmi incelendiğinde, ışık yönünün teknik özelliklerinden, önden ışıklandırma tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (Resim 20). Bu tür ışıklandırmada ışık modelin önünden geldiği için gölgeler arkada kalmaktadır. Bundan dolayı çok az bir hacim ve derinlik duygusu oluşturur. Yalnızca ışığın etkilerini yansıtmak isteyen pekçok modern sanatçı yapıtlarını çizerken ve renklendirirken önden ışıklandırmayı kullanmışlardır. Claude Monet, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Amedeo Modigliani ve Maurice Utrillo bu tekniği benimseyen ve tamamen düz renkler kullanan ünlü sanatçılardan bazılarıdır.

Empresyonist ressamın da konuları arasında yer alan: arka sokakları, varoşları, gri vinçlerin ve makinelerin bulunduğu limanları, nehir ağızları ve demiryolu istasyonları gibi konuları yansıtan birçok resimde "Yaygın Işıklandırma" tekniği kullanılmıştır.



**Resim 20. Eduard Manet, “The Fifer (Flüt Çalan Çocuk)”, tuval  
üzerine yağlıboya, 161x97 cm, 1866.**

*“Yaygın ışığın temel özelliği, aydınlık ve karanlık planlar arasındaki geçişin çok hafif olmasıdır. Modelin gölgeleri ona ulaşan ışık miktarına göre koyu ya da açık olabilir. Ama genel olarak yumuşak bir görünüm hakimdir. Aydınlık bölümler de direkt ışıktaki canlılığa sahip değildir, sonuçta daha fazla uyum ve daha yumuşak bir kontrast sağlanır” (PARRAMON, 1997: s 28, 29).*

Berraklık, tinsellik, incelik, sevgi ve merhamet yaygın ışığın yansıttığı özelliklerdir. Yaygın ışıklandırma bu etkilerin dışında yalnızlık ve hüznü, çoğunlukla tinsellik ve güzellik yüklü bütün ruhsal durumları ortaya koyan bir araçtır. Yaygın ışıklandırma, gölgesi ya da güneşi olmayan ıssız manzaraların kentsel ya da kırsal alanlardaki bulutlarla kaplanmış gökyüzünün ışığıdır.

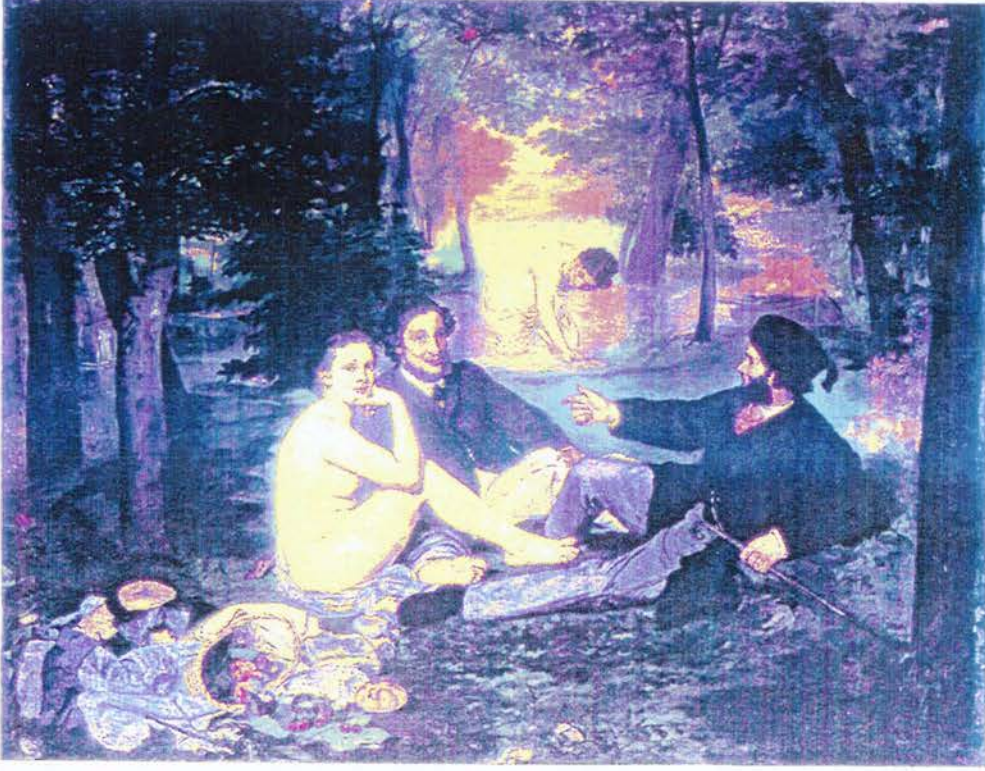
#### 1.1.4. EDOUARD MANET

Manet'in eserlerinde ilk önce dikkati çeken, ton ilişkileri arasındaki ölçüdür. O'nun resimlerinde sarı renk ve aydınlık egemendir. Yüzeye geniş ve beyaz olarak yansıtılan ışık, elemanları yumuşak bir doğrultuda aydınlatır. Dikkati çeken bir başka unsur da konunun iyi gözlemlenmesidir. Bu gözleme, konuyu resimleme esnasında ayrıntılara fazla yer vermeme ve kendi aralarında ahenkli bir ilişki kuran geniş lekelemeler şeklinde sezilenmektedir. Onun resimlerini çarpıcı kılan bir başka unsur ise, kişiliğindeki zarifliği resimlerine içtenlikle aktarabilmesidir.

“Couture'ün atölyesinde resme başlayan Manet'in görüş ve eğilimleri bu atölyedeki uygulamalara ters düşmekteydi. O, ışıktan gölgeye doğrudan doğruya geçilmesinin daha iyi bir yöntem olduğunu savunmaktaydı. 1860 yılında yapılan “Aile Büyükleri Portresi” Couture döneminin kapanışı olmuştur. “Aile Büyükleri Portresi”, “Çocukla Köpek” ve “İspanyol Şarkıcısı” adlı resimler Manet'in kendi kişisel tekniğine ulaştığını kanıtlamaktadır. Nitekim resimler, ona 1861'de Resmi Sergi tarafından bir mansiyon verilmesini sağlamıştır. Daha sonraki resimlerine bakıldığında ise, Velazquez'in etkileri açıkça görülmektedir” (BAZIN, 1980: s 13, 14).

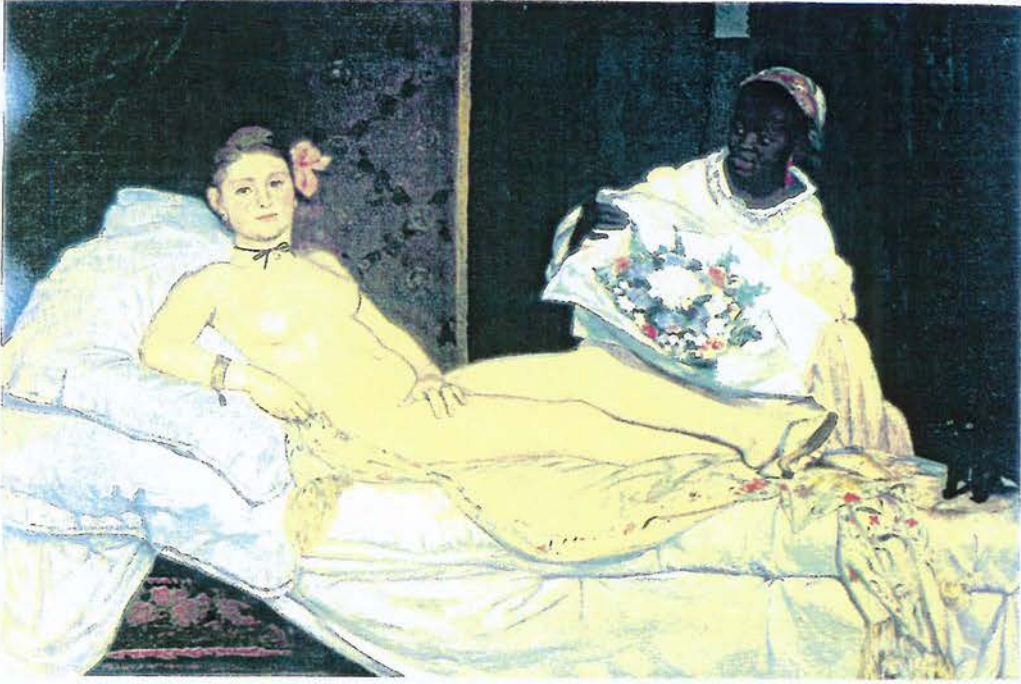
1863-1865 yılları arasında adından sıkça söz ettiren Manet “Olympia” ve “Kırda Kahvaltı” ile halktan büyük tepki görmüştür. Bu resim, Giorgione, Titian ve Goya tarafından yapılmış eserlerin ekolarını içerir; ama genel olarak belirgin ve orjinal olan kendisine has bir havaya sahiptir. Bir tuval üzerinde ilk kez bütün gerçekçiliğiyle çıplak bir kadın görülmektedir (Resim 21). Rembrandt'ın “Bet sabea” sından bu yana böyle bir şey görülmemiştir. Tablodaki siyah kedi ise, Manet'in siyaha zorunluluk duymasından dolayı konmuştur. Zenci kadın da, aynı zorunluluktan dolayı tablonun bir ögesi olmuştur. Manet, ışık kaynağını resmin önüne yerleştirerek, figürlerini önceki temsilcilerinden daha düzlemsel yapmıştır. Onu düz renklerle çalışmaya iten nedenlerden biri de, Japon estamplarının etkisidir. Manet, aydınlık ve karanlık arasındaki zıtlığı abartmış, gri tonlarını atlamış ve bütün formları düzleştirmiştir.

Böylece resimsel kompozisyona onları yerleştirmek daha kolay olmuştur. Manet'in eserlerinde bazen provakatif özellikler -uzun dik bakışlar- birleşir. Bunlar Manet'in "Le De Jeuner Sur l'Herbe" (Kırda Öğle Yemeği) ve "Olympia" sını böylesine skandal ve sansasyonel yapan özelliklerdir.



**Resim 21. Claude Monet, "De Jeuner Sur l'Herbe", 208x264 cm, 1863.**

"Olympia" nın vücut yapısı ve bunun yansıtılma biçimi de bir çeşit arabeski oluşturmaktadır (Resim 22). Solgun çıplaklık koyu fon üstünde olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Aynı uygulamayı "Zacharie Astruc'ün Portresi"nde, kişinin arkasına siyah bir fon koyarak yapmıştır. "Olympia" da, vücudun yoğunluğunu ortaya koymak için, kontür kullanmıştır. Her iki eserde de nü'ler, olmaları gerekenden daha da saydam biçimde belirlenmişlerdir. "Kırda Kahvaltı" tablosundaki surat, bir hastanındaki gibi solgun görünmektedir.



**Resim 22. Claude Monet, "Olympia", tuval üzerine yağılıboya, 130x190 cm, 1863.**

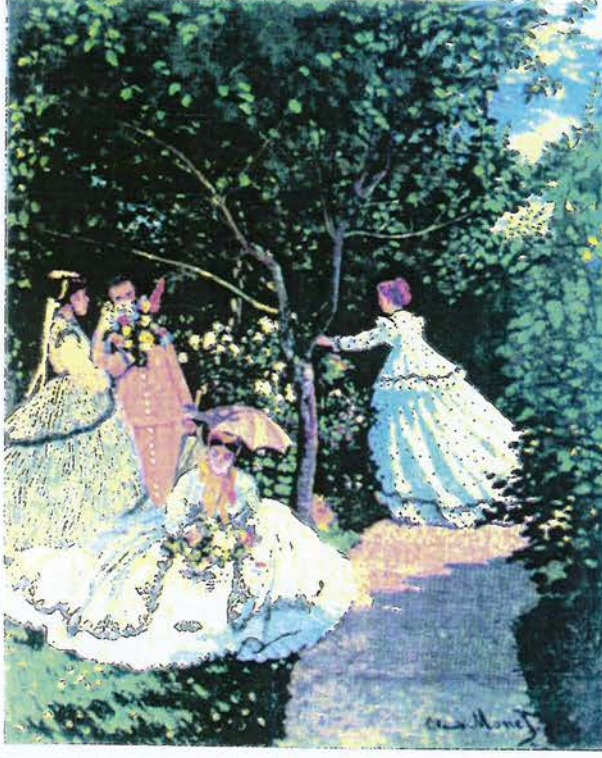
### **1.1.5. CLAUDE MONET**

Yeni akımın kurallarını tanımlayan Claude Monet, izlenim aktarımı olan grubun lideriydi. Monet, bütün hayatı boyunca ışığın nesnelere üzerindeki değişimini yakalamaya çalışmıştır.

"Bahçedeki Kadın" adlı çalışma, dışarıda ve sadece güneş ağaçların arasından ışırken yapılmıştır (Resim 23). Bu, dışarıdaki ışığın figür üzerine etkisinin kaydedildiği ilk resimdir. Amaç ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini yakalamak olunca, konu önemini yitirmiş, konturlar erimiş, dolayısıyla biçimler de erimiştir.

Courbet'in başarısındaki ruhla, gördüğü şeyleri resmine koymaya çalışan Monet uzun kariyeri boyunca resmi esas sadeliğine indirgemeye çalışmıştır. Monet, daima gözlerinin sunduğu delilleri rehber edinmiş, gölgelerin kahverengi olmadığını ama, renkli olduğunu farketmiştir. 1880'lerde başladığı

dizi resimlerinde aynı konunun, farklı konular ve ışıklar altındaki görünümlerini betimlemiştir.



**Resim 23. Claude Monet, “Bahçedeki Kadınlar”, yağlıboya,  
256x208 cm, 1866-7**

“Bu dizilerin ilki 1890-1891 yılları arasında gerçekleştirdiği Ot Yığınları’dır (Resim 24). Ot Yığınlarını, Kavaklar, Rouen Katedrali ve Nilüferler dizisi izlemiştir. Monet bu tür sıradan konuları tekrarlayarak vurguyu esas görme mekanizmasına aktarmıştır” (WILDEN STEIN 1980: s 66, 67).

Monet, gördüklerini kaydedebilmek için, daha önce kullandığı boya maddelerinin daha parlaklarını kullanmıştır. Mümkün olduğunca saf, karıştırılmamış renklerle; üç ana renkle (kırmızı, sarı, mavi) ve onların tamamlayıcılarıyla (yeşil, mor, turuncu) çalışmıştır. Kısa bir süre sonra, onun resimlerinde siyahların, kahverengilerin ve yeryüzü gölgelerinin görülmediği gözlemlenmektedir. 1872’de bir resme “empresyon” ismini vermiş “Empresyonist” terimi bu çeşit çalışmalar için kullanılmaya başlanmıştır.

Yakın çekim, olağandışı açılardan çekim, detayların çarpıtılması, hızla geçen anı yakalayan enstantane çekim gibi fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma ilhamı vermiş, ışığın ve yansımaların ani etkileri, Empresyonist sanatçıların nesnelere bakış biçiminde değişiklikler yapmıştır. Bu yeni teknikten etkilenen sanatçılar, parlak ve değişik renklerle ışığın etkilerinden yararlanarak doğallığı yakalamaya çalışmışlardır.

Öte yandan, kameranın varlığı -yeni perspektifler açtığından dolayı- izlenimcilerin dar temsil çerçevesinden kurtulma çabalarına katkıda bulunmuştur. Kamera gibi, izlenimci ressamlar da gerçeği, özellikle şehir hayatını göstermek için yeni açılar aramışlardır.

Çin kültürü resimde yazısal çizim ve boyamayı ilk keşfeden bir gelişme göstermiştir. Çin resim sanatında boya, fırça darbeleriyle kendine özgü niteliğine kavuşmuştur.

Ressam kullandığı fırça tuşlarıyla kişisel karakter ve heyecanını kendine özgü resimsel bir anlatımla ifade etmiştir. Büyük mesafeler, vahşi dağlar, akşam karanlığında göl suları, çağlayanlar, uçurum kenarından aşağı sarkmış çamlar, rüzgarda titreşen kamışlar, Çin resimlerinde yeni doğa kanunları olarak görülmektedir. Doğayı resim sanatına ilk aktaranlar Çinli ressamlar olmuştur. Bu konulara uygun olarak, çini mürekkebiyle yeni bir resim anlatımı doğmuştur. Çini mürekkebi lekeleri ile yapılan resim, açık-koyu değerlerin çeşitli derecelerini doğanın optik izlenimlerine göre yansıtıyordu. Bu tarz resimlerde Çin'in zengin, kontrastlı peyzajı, sisli atmosferi arasından yer yer kendini gösteriyordu. Doğayı ve doğa içersindeki insanı anlatan Çin resmi; doğayı incelemekten ve fırçanın serbestçe kullanılışından doğar. Çin resminde olduğu gibi Empresyonistlerde de sanatçılar teoriye değil, gözlem metoduna önem vermişlerdir. Empresyonistlerde çoğu zaman saf karışimsız renkler gözde karışım maksadıyla tuvalde yanyana konur. Fırça vuruşlarının çizgileri etkisiz hale getirdiği Çin resminde, göz resim yüzeyi üzerinde dolaştıkça insan, orman, deniz, bulut ve hayvanlar fark edilir. Yani; yukarıda sayılan bu

unsurlar Çin resminde o kadar birbirine girift bir biçimde resimlenmiştir ki, ilk bakışta görünmezler. Çinli ressam, Empresyonistlerde olduğu gibi ışığın geçici efektleri açısından görsel realiteyi resmine koymamıştır.

Empresyonist ve Post-Empresyonist sanatçılar, dünya tarihinde ilk olarak fırçanın kullanım olanaklarını keşfeden, Uzak doğu sanatından etkilenmişlerdir. Çin ressamı, açık hava resmini yeni manzarayı, batıdan binyüz yıl önce kullanmıştır. Buna karşılık batının, ilk optik görüntülü peyzajı onaltıncı yüzyılda resminde kullandığı görülür.

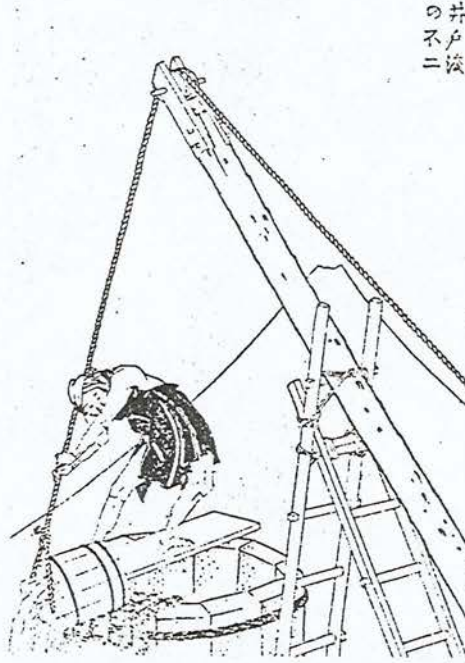
“Yeni motifler ve yeni renk kalıpları aramalarında izlenimcilere yardım eden etkenlerden biri de renkli Japon baskıları olmuştur” (GOMBRICH, 1992: s 416).

*“Çin yazısı İ.S. 400 yıllarında Kore üzerinden Japonya’ya girmiş ve benimsenmiştir. Japonya’da özellikle güzel sanatların onaltıncı, onyedinci ve onsekizinci yüzyılda çok geliştiği ve resim alanında büyük üstatların yetiştiği görülmektedir. 1877’den sonra Japonya’da geniş reform hareketleri başlamış, Japonya kendi geleneklerini değiştirmeden batı dünyasının karşısına çıkmıştır. Japonlarda hasır örgüsü, desenli kaplar, geometrik süsler, çiçekli salkımlar ve rölyef figürler görülmektedir.*

*Japonya’nın din-dışı sanatının geliştiği en önemli dönem, yedinci ile onbirinci yüzyıllar arasında Japonya’yı idare etmiş olan Fujivara zamanıdır. Bu dönemde özellikle “Yamato” denilen bir kasabadaki “Yamato Okulu”, Japon kültürünün merkezi olmuştur. Bu ekolün resimlerinde hikaye edici bir gerçeklik dikkati çekmektedir. Resim sahneleri dikine bir görünüş içindedir. Bir evin içi sanki tavanı kaldırılmış gibi her şey görünür şekilde ele alınmıştır. Az ya da çok uzun olan bu sahneler, birbirlerine peyzaj parçaları ya da, itibari olarak biçimlendirilmiş bulutlarla birleştirilmiştir. Bu dönemde Japon resimlerinin rulolar halinde yapıldığını görüyoruz. En önemli ressamlardan biri Toba Sojo özellikle hayvanları üstün bir optik gözlem ile resmetmiştir. Optik görüntüye sadık bir anlatım tarzını heykellere uygulayan anlayışta; genellikle ağaçtan yapılmış olan heykeller, Japonya’nın bu dönem sanatçılarının ağaç işlemesine ne derece egemen olduklarını göstermektedir.” (TURANİ, 1992: s 307, 311).*

Renkli tahta baskılarına konu olarak, onsekizinci yüzyılda, geleneksel motifler bırakılmış, halk yaşamından motifler kullanılmıştır. Japon baskıları, Monet çevresinin sanatçılarının hala ağırlığını duydukları Avrupa geleneklerinin bu ağırlığının ayırıcılığına varmalarında faydalı olmuştur.

*“Japonlar, dünyanın beklenmedik ve alışılmadık görünülerinden haz alıyorlardı. Ustaları Hokusai (1760-1840), Fujiyama dağına çıkarak iskelesinin ardında rastgele görüldüğü biçimde betimliyordu (Resim 10). Utamaro (1753-1806), bir baskının kenarının veya bir perdenin kestiği kimi figürlerini göstermekten çekinmiyordu. İzlenimcileri etkileyen şey de Avrupa resminin bunca ilkel bir kuralından bunca atak bu yan çiziydi. Bu kuralı onlar, görüntü hakkındaki bilginin eskimiş en son sığınağı olarak görüyorlardı”. (TURANİ, 1992: s 311).*



**Resim 10. Hokusai, “Fujiyama’nın bir kuyunun ardından görünüşü”, renkli tahta baskı, 1834.**

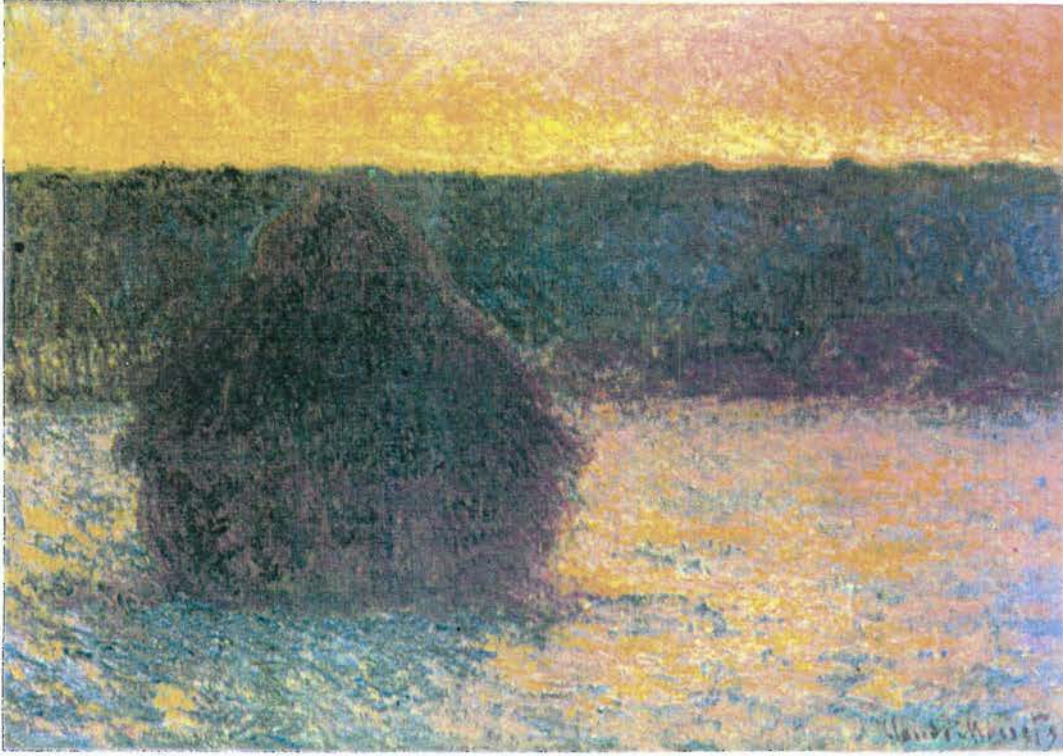
Bu olanaklardan en çok etkilenen ressamın Edgar Degas (1834-1917) olduğu görülmektedir. Japon sanatçılardan Hiroşige batılı manzaracıların çalışmalarına göre, resimlerinde görüş açısını değiştirmiş ve ufku çok alta yerleştirmiştir. Sanatçının “Yoşivara’da Çiçekli Kirazlar” adlı eserindeki perspektifin, Avrupa’dan esinlendiği açıkça görülür. Bu eserde görülen desen

ve gölgesiz biçimlendirmenin Van Gogh'un çizgi anlatımına çok benzediği görülmektedir. Van Gogh'un Japon sanatından etkilendiği bir gerçektir.

"Nitekim büyük Japon ustalarının ve özellikle Hiroşige'nin "Yağmur" adlı yapıtının kopyalarını yapmıştır. La Guinguette ve Le Moulin de la Galette sanatçının Nuenen dönemiyle Paris'in çeşitli etkileri altında kaldığı dönem arasında yaptığı bir çeşit geçiş resimleridir. Butte Monmartrel'deki "Küçük Bahçeler", "Asnieres Lokantası'nda" ve "Restaurant de la Sirene" (Resim 11) resimleri ise Van Gogh'un sanatının giderek nasıl geliştiği ve Empresyonist ressamların tekniğine yaklaştığını gösteren yapıtlardır. "Tanguy Babanın Portresi" (Resim 12) ve "Tef Çalan Kadın" adlı resimlerde ise, Japon baskılarının etkisi açıkça görülmektedir" (SERULLAZ, 1983: s 106).



**Resim 11. Vincent Van Gogh, "Il Restaurant de la Silera",  
yağlıboya, 54.5x65.5.**



**Resim 24. Claude Monet, “Ot Yığınları”, 1891.**

1880'lerden sonra Empresyonistler arasında sanata istikrarlı bir yaklaşım olmamıştır. Bu yıllardan sonra Monet'in stili diğerlerinden ve kendisinin önceki çalışmalarından daha gelişmiş bir hal almıştır. Çalışmalarında, fırça darbelerinin daha sert ve kaligrafik bir stille kullanılması sonucu heyecan uyandıran, gerçek dışı bir özellik ortaya çıkmıştır. 1890'da Monet, günün değişik saatlerindeki ışıktan etkilenen objenin durumunu gösteren tablolar serisini yapmıştır. Rouen Cathedral serisi, Paul Signac tarafından “hayat verici şekilde çizilmiş duvarlar” olarak tanımlanmıştır. Cathedral serisindeki nitelik artışı Monet'in Nilüfer Serisi resimlerinde de görülür.

1900 yılından sonra Monet vaktinin büyük bir bölümünü Giserny'deki bahçesinde resim yaparak geçirmiştir. Burada bütün vaktini ve dikkatini suyun, gökyüzünün ve çiçeklerin kaynaşmasından oluşan bir eser yaratmak için suda yüzen çiçekler üzerinde çalışarak harcamıştır. Bu karışım hissi, Monet'in Paris'te yaptığı resimler de doruğa ulaştığını gösterir.

### 1.1.6. PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Renoir'ın tuvallerinde yansıttığı, taze ve özgür sevinç duygusunu, Cezanne'da ve özellikle Pissarro'da görmek zordur. Renoir, uzun süren sanat yaşamı boyunca gençliğin sade eğlencelerini ve mutlu hayallerini gösteren bir dünyayı resmetmiştir. İnsanların mutluluğunun onun en büyük ilham kaynağı olduğu, resimlerinde açıkça görülmektedir. Çocuklar, meyvalar, her yaştan ve sosyal gruptan kadınlar onun tablolarında, canlı ve ışık dalgalarıyla örtülüdür.

Stilindeki değişikliklere karşın tuvalindeki derin yüzey kalitesi Renoir'ın hayatı boyunca değişmemiştir. Konusunu doğrudan doğruya beyaz tuval üzerine uygulamak için ziftli hazırlamalara karşı çıkmış purpur ve hemafitten yararlanmıştır. Tuvalinde her zaman yumuşak bir beyazdan hoşlanmış; bir bölü üç keten tohumu yağı ve iki bölü üç petrol yağı ile inceltmiş beyaz kullanmıştır. Monet, Pissarro ve Sisley'den daha fazla akışkan boya kullanmış, bunu da sıvı ve ince bir boyayı keten tohumu ile incelterek elde etmiştir. Onların homojen kalitede eşit incelikte bir yüzey kullandıkları yerde, Renoir ince olarak uyguladığı daha değişken bir yüzey kalitesine sahiptir. İlk portrelerinde izlenimcilik öncesi ile klasik akım arasında kendine has bir bağıntı kuran Renoir, zemini, ışığın şiirselliğini şekillerle birleştiren mavi renklerle boyamıştır.

Onsekizinci yüzyılda Ruben ve Watteau tarafından ortaya çıkarılan eski akademi kuralının "karanlıklar kalın, ışıklar ince" Renoir'ın uygulamalarında da değişmediği görülür. Bu yöntem "Girl with a Rose" (güllü kız) adlı resimde (Resim 25) açıkça görülmektedir. Bu resimde sert fırça vuruşlarının olmadığı ve fırçanın özgürce kullanıldığı hissedilmektedir. Kompozisyonda kenarlar, örneğin kadının arkası hafif bulanıktır. Bunu sıvı zeminde fırça vuruşları ve ani keskin darbeleri üstüste bindirerek yapmıştır. "The Girl with a Rose" Rubens'in vücut modellemesine benzer. Rubens burada fırça darbeleri kullanmaksızın, soğuktan sığağa yavaş bir renk sıralaması yapmıştır.



**Resim 25. Pierre-Auguste Renoir “Girl with a Rose”, yağlıboya.**

*“1862’de hem Güzel Sanatlar Okuluna, hem de Gleyre’nin atölyesine başlayan ve burada Bazille, Monet ve Sisley’le tanışan Renoir, Fontainebleau ormanında resim yapmak üzere geleceğin Empresyonistleri olan çağdaşlarının yanına katılmıştır. Burada, arkadaşı Jules de Coueur’ün sevgilisinin kızkardeşi olan Lise Trehot’un portrelerini yaptı. 1864-1870 yılları arasında resimlerini düzenli bir şekilde “Salon” da sergilemiştir. Lise’nin bazı portrelerinde özellikle Resmi Sergi’ye yolladıklarında hala geleneksel bir etki altında kaldığı görülmektedir. Renklerini -siyahlar, koyu yeşiller, soluk maviler- hazırlama zeminini şeffaf bir şekilde bırakan verniklerle geniş yüzeylere yaymıştır. Bu dönemde yaptığı resimler arasında: Anthony Ana’nın Hanı (1866); Avcı Diana (1867) (Resim 26); Güneşli Lise (1868) (Resim 27); Sisley ve Karısı (1868)” (DAULTE,1980: s 18, 20).*



**Resim 26. Pierre Auguste Renoir, "Avcı Diana", 197x132 cm,  
1867.**



**Resim 27. Pierre Auguste Renoir, “Güneşli Lise”,  
(Şemsiyeli Kadın) 184x115 cm, 1867.**

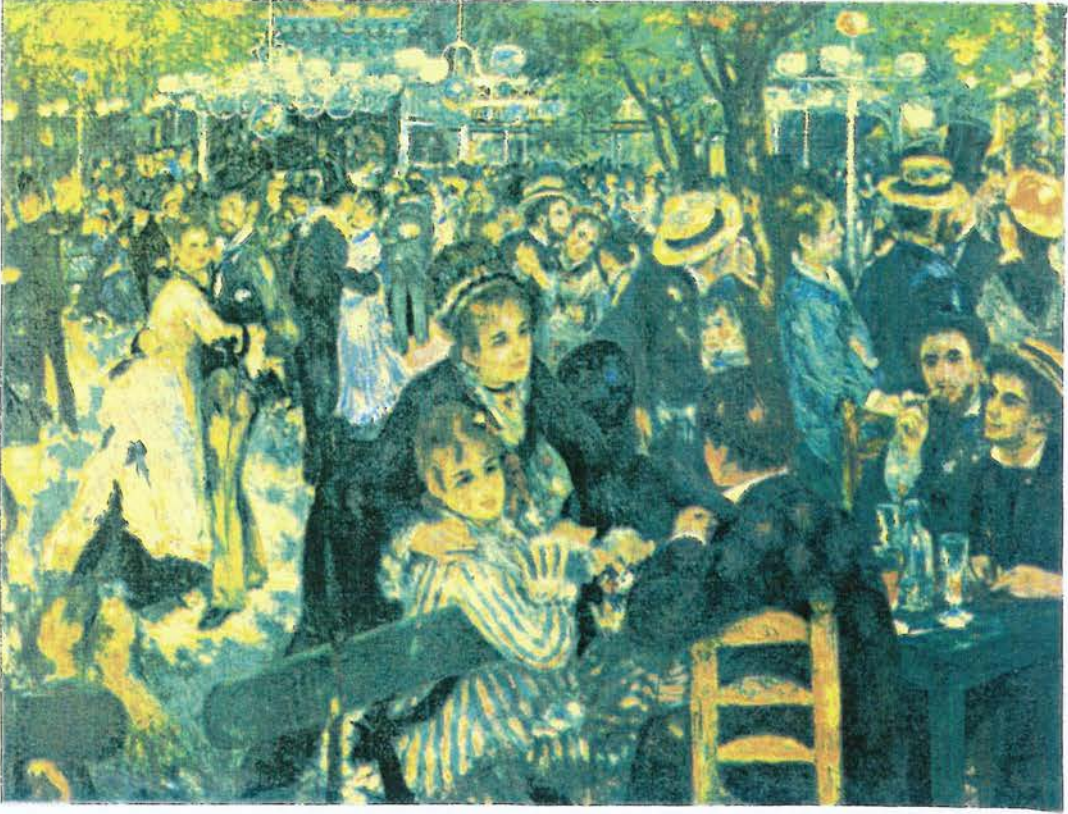
Yaklaşık 1883'lere kadar Renoir, Monet'le olan arkadaşlığının güçlenmesiyle resimlerinde Empresyonizm'e özgü kuralları uygulamaya başlamıştır. Empresyonizm dönemi boyunca Renoir; bir bahçe içersine yerleştirdiği gerek nü'ler gerekse portreler ve gruplarda ışık etkilerinin şiirsellikle canlandırılması üzerinde çalıştığı görülmektedir. 1876'dan itibaren,

tuval üzerinde renkleri karıştırma ve vernikle çalışma yanında görsel karışıklığı da kullanmıştır. Renoir bunu, tuval üzerinde izleyicinin birbirinden ayırdedemediği renkli virgülleri anımsatan ışıklı küçük fırça vuruşlarıyla yaratmaktaydı. Bu yöntemle, büyük boyutlu tablolarında da ağaç yaprakları arasından sızarak modeller üzerinde beyaz ya da yaldızlı lekeler oluşturan güneş ışığının etkilerini verebilmiştir. Bu döneme ait resimler arasında: Henriat Ailesi (1871); Parkta İki Kadın (1875); Çardak (1876); Salıncak (1876); Noulin de la Galette'deki Balo (1876) (Resim 28). "Moulin de la galette" adlı tablosunda Paris'te Monmartre'da bulunan bir bahçe yansıtılmıştır. Bu resimde, pembe ve mavi renklerin üstünlüğüyle birlikte on sekizinci yüzyıl Fransız resim sanatından etkiler vardır. Sanatçı burada ağaç yapraklarının arasından sızan güneşin parıltısını vermeyi amaçlamıştır. Gerek figürler gerek zemin, gölge-ışık etkilerinin titreşimini yansıtmaktadır. Biçimler erimiş, her şey bu gölge-ışık karşıtlıklarının anlık etkilerini yansıtan birer araç olmuştur. Figürlerin kimisi masa başlarında toplanmış; sohbet edip içki içmekte, kimisi de dansetmektedir. Hiçbiri poz vermiş etkisini bırakmaz; herkes kendi eğlencesine dalmıştır. Çerçevenin tabloyu belirli bir noktada kesmesine rağmen mekan onun dışında da devam ediyormuş etkisini bırakmaktadır. İzleyici burada kendini geçmiş dönemlerin resimlerinde olduğu gibi sahnedeki bir olayı seyrediyormuş gibi değil de sanki olayın bir parçasıymış gibi hisseder.

Onun çağdaş yaşamı yansıtan diğer resimleri arasında Sosyeteye İlk Çıkış (1876); Öğle Yemeğinin Sonu (1879); Fernando Sirkin'de (1879) ve Clichy Meydanı (1880) sayılabilir (SERULLAZ, 1983: s 162).

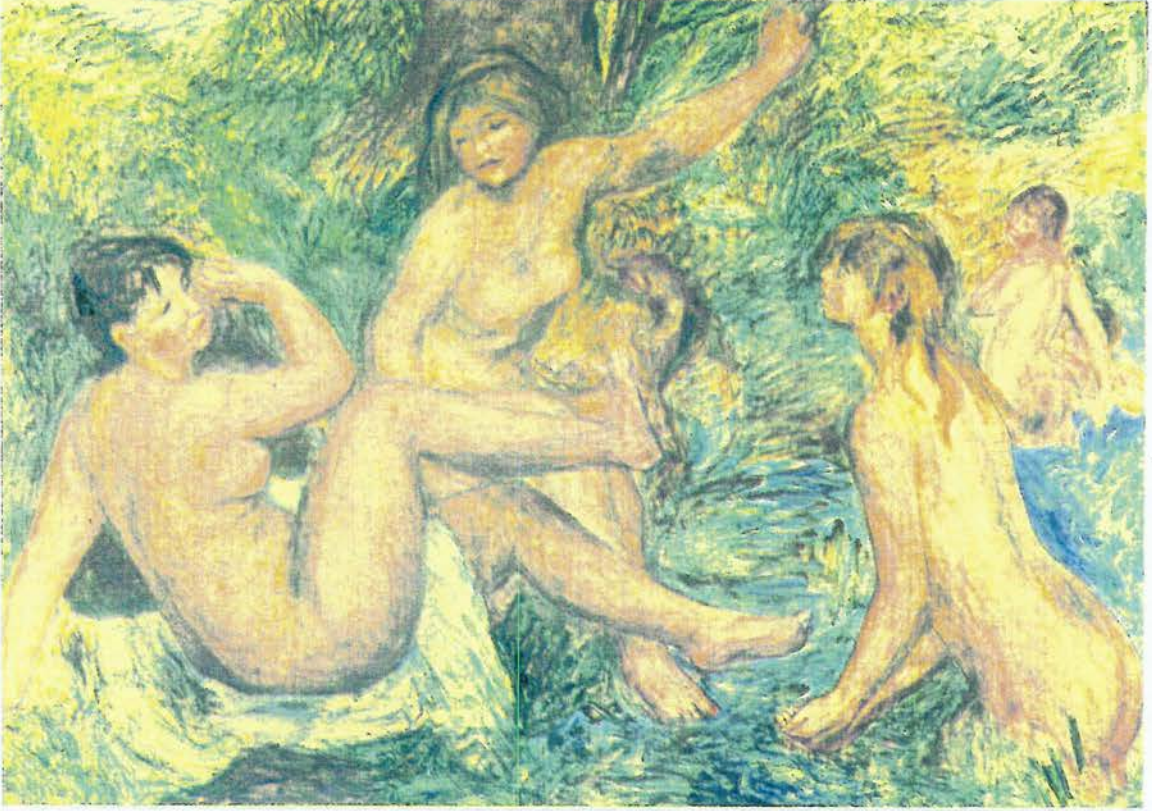
"Renoir, fırçasının dokunuşuyla canlanıp hayat buluyormuş izlenimi veren, taze, güzel tenin üzerinde ışığın oyunlarını yakalayarak, kendine özgü bir sevgi ve şefkatle çıplak kadın resimleri yapmada özel bir yeteneğe sahipti. Yıkılırken bedenlerinde altına, inciye, güle benzeyen yansımalar oluşan kadınların resimlerini yapmıştır (Resim 29). Renour'in yaşamının son yıllarına doğru ise güneş ışığında, portakal renkli kırmızımtrak kadın resimlerinin üzerinde çalışmış; başlangıçta ince, narin; daha sonraları tombul şehvetli olan

bu figürler, hiçbir zaman edebe aykırı bir nitelik taşımamıştır” (SERULLAZ, 1983: s 156).



**Resim 28. Pierre Auguste Renoir, “Moulin de la Galette”, 131x175 cm, 1876.**

Bu dönemde Renoir'in en çok etkilendiği sanatçılar, Farnesina'lı Raffaello ile, “Pınar” ve “Mme Riviere'in Portresi”nin yaratıcısı olan Ingres idi. Renoir, sürekli değişen bir doğa içersinde bir anı saptamaktan vazgeçip, özellikle resmin stil ve kesinliğini aramaya başlamıştır. “Yıkanan Sarışın Kadın”ın iki anlatımı, “Kuğu Kuşu ile Genç Kız”, “Oynayan Genç Kızlar”, “Yıkanan Kadınlar” (Resim 29) bu yeni yöntemin başlıca örnekleridir. “Yıkanan Kadınlar” tablosu, Renoir'in gençlik ve canlılık dolu olarak şiirsel duyarlılığını ve yaşam sevgisini nasıl koruduğunu göstermektedir.



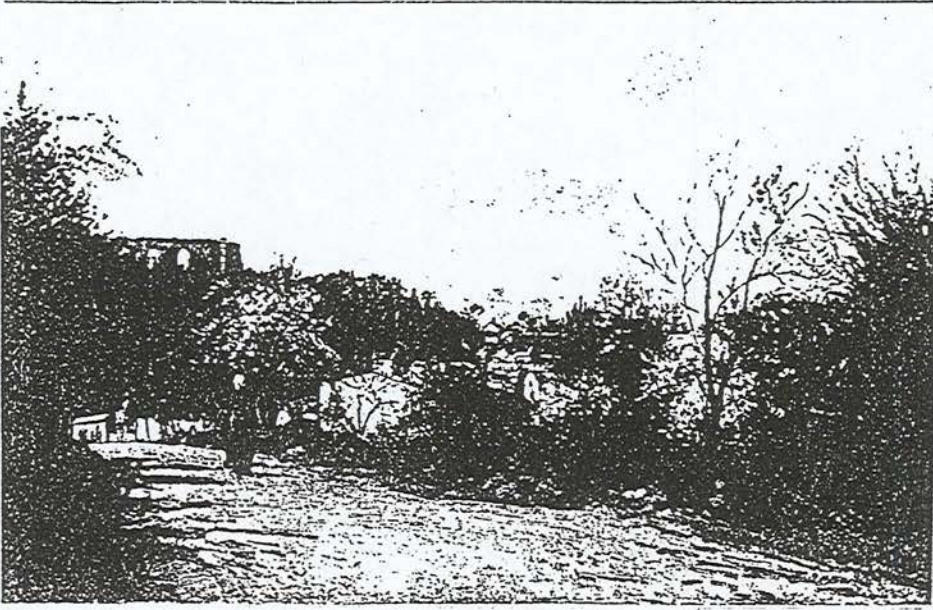
**Resim 29. Pierre Auguste Renoir, “Yıkanan Kadınlar”, 115x168  
cm, 1885-1902.**

### **1.1.7. PISSARRO**

Bütün izlenimciler içerisinde, en gerçekçi olan Pissarro'nun kişiliği, inancıyla birleşmiş, resimlerindeki ana ilkeyi oluşturmuştur. Onun manzara resimleri ve figürleri gösterişsiz, bilgiçlikten uzaktır. İşlediği konulara bakıldığında, Millet gibi onun da, kırsal bölgeleri ve toprağı işleyen insanı resmettiği görülmektedir. Aynı Millet gibi, ufuk çizgisini, resmin üst bölümlerine yerleştirip gökyüzüne daha az bir pay bırakmıştır. Pissarro ve Cezanne doğada güç fark edilen tonları ve renkleri, olabildiğince basit, duyarlılık (Sensation) denilen bir teknikle kullanmışlardır. Renoir'in resimleri, daima

saflik ve sihire sahipken; Monet, yaptığı resimlerde belirgince ustalığını gösterirken; Pissarro'da Empresyonist etki, zaman geçtikçe azalmıştır.

Pissarro'nun ilk yaptığı manzaralarda Carot'un ve Barbizon ustalarının direk etkisi görülür. View from Louveciennes (Resim 30) (Louvecienne'de görüntü) bu etkilerin güzel bir örneğidir. Bu resimde renkler cansız ve gridir. Eser, Carot'un zarafetini taşır. Yapıtlarında Courbet'nin etkisi de görülmektedir.

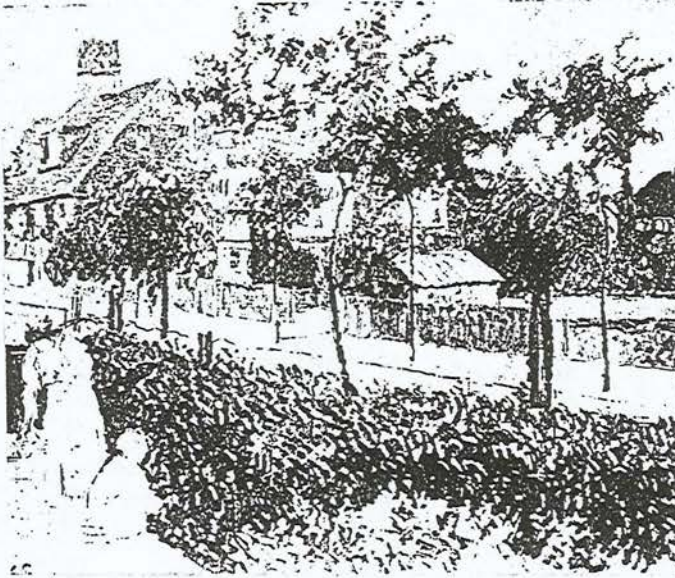


**Resim 30. Camille Pissarro, "View from Louveciennes", yağlıboya, 52.7x81.8 cm, 1897.**

1866'da Pontoise'de çoğunlukla, l'Ermitage bayırlarını konu olarak işlemiştir. 1868-70 yılları arasında Louveciennes'te yaşamıştır. Pissarro 1870'lerin başında Londra'da Monet'le ve Pontoise'de Cezanne ile birlikte çalışmıştır. Bu yıllarda onun paletinin aydınlandığı ve arkadaşları gibi onun da siyahı kullanmayı bıraktığı görülmektedir. Birlikte çalışan iki arkadaş bu süreçte birbirlerinden etkilenmişlerdir. Renoir, Cezanne ile çalışırken fırça vuruşlarını geliştirerek yaygın fırça vuruşlarının ilginçliğini fark etmiş; Cezanne'da Renoir'den gözlemlemenin sırlarını öğrenmiştir.

*"Bu dönemde yaptığı resimlerde hala Corot ve Daubigny'nin etkileri sezilmektedir. Ermitage Yamacı, Pontoise, 1867; Jallais Yamacı, Pontoise, 1867; Louveclennes Yolu; Louveciennes'deki Posta Arabası ve Louveciennes'deki Versaille Yolu, bu döneme ait resimlerdir" (SERULLAZ, 1983: s 146).*

Renoir, resimlerinde abartıya yer vermek istemediğinden doğada dikkatli gözlemler yapmıştır. Önceleri, onun tuvali üzerinde, yaklaşık yarım inçlik farklı yönlerde büyük vuruşlar görülür. Bu büyük darbeler bütün alanı kaplar ve daha sonra üst üste uygulanan küçülen darbeler gelir. Bu işlem Londra'da yapılmış Bedford Park (Bedford parkı) ve The old Bathroad (Resim 31) (Eski Hamam Yolu) adlı eserlerinde görülebilir. Bu tablo incelendiğinde ön zeminde virgül şeklinde yapılmış vuruşlar tam kapanmamış beyaz zemin arasında görülmektedir. Tuvalin yüzeyi çok yumuşak, iyi dokunmuş ve emici görünümlüdür. Şekillerin çizimi donuk mavi, -neft yağıyla inceltilmiş- bir renkle yapılmıştır.



**Resim 31. Camille Pissarro, "The old Bath Road", yağlıboya,  
53.9x64.8 cm, 1897.**

Pissarro ve Monet'in bir süre, ışığın tonunu değiştirerek seri resimler yaptığı görülmektedir. Monet'in the Rouen Cathedral (Rouen Katedrali) ve

Haystacks serilerinde aynı motifleri kullanmasına karşın, Pissarro'da yapılar birbirinden farklıdır. Hava koşullarının sürekli değişmesi sonucu bu tuvaler çok aralıklı olarak çalışılmış olup vuruşlar genellikle katıdır. Monet, daima tuvalde bekleyen kalın bir boya tabakasıyla çalışmıştır. Pissarro'nun daha sonraki resimleri daha ağır ve daha çok çalışılmış bir yüzeye sahiptir. Daha iyi bir yüzey elde etme isteği, 1885'de Pissarro'nun temiz ve ince dokunuşa sahip olan Pointillism (noktalama) eğiliminde ileri gitmesine sebep olmuştur. Dieppe Treni, Eragny (1887) ve Siste İle Lacroix, Rouen (1888) bu döneme ait yapıtlardır.

Onun "Noktalamacılık" veya yeni-izlenimcilik dönemi 1885-87 yılları arasında birkaç yıl sürmüştür. Bu kabaca Renoir'ın klasik dönemine denk gelmektedir. İki usta da izlenimciliğin bazı yönlerini beğenmemiş ve metod da disipline ihtiyaç duyarak, doğada önce duyarlılığın ön plana alınmasına çalışmışlardır.

Renoir ve Pissarro çok farklı çözümler buldular. Ama, bazı eserlerin ortaya çıktığı birkaç yıldan sonra, her usta kendi doğal stiline dönmüştür. Renoir'ın klasik çalışmalarının, Pissarro'nun Pointillist eğiliminden daha verimli olduğu görülür. Bu arada Pissarro, yapay nakillerle meşgul olmuş, yeni izlenimcilikteki basit mekanik metodlarla ilgilenmemiştir.

Bu pointillist metod, resimde geometrik olarak darbelerin ve şekillerin karışması gibi anlaşılabilir. Pointillist methoddan çıkan bu eserler paradoksal görülebilir; ancak bu, doğrusal çalışmaya doğru atılan bir adımdır.

"Bu geometrik eğilim Seurat'ın manzaralarında açıkça görülebilir (Resim 32). Pissarro bu kadar ileriye hiçbir zaman gitmemiştir. Onun manzaralarının gösterişsizliğine, View from My Window (Penceremden görüntü) örnek olarak gösterilebilir. "1888 yıllarında Pissarro Pointillist eğilimi çok sınırlayıcı bulmaya başladı. "Bizim izlenimciliğin dolgunluğunu, doğallığını, noktanın basitliğinde ve sadeliğinde nasıl buluruz? Nokta vücutça yetersiz ve hareketsiz" demiştir" (BUMPUS, 1990: s 71).



**Resim 32. Georges Seurat, “Le Chahut” (1889-1890), yağlıboya.**

Son çalışmalarında Pissarro'nun doğal uygulamalara geri döndüğü görülür. Bu dönemde Eragny'de yaptığı resimlerde parlak renkler ve güçlü ışık etkileri hakimdir. Bunlarda, inceltilmiş boyayı, küçük fırça vuruşları şeklinde kullandığı görülür. Onun tuvalinde son yüzey kuru ve pürüzlüdür. Bu, Boildieu Bridge at Rouen (Rouen'deki Boildieu Köprüsü) adlı eserinde görülebilir. Monet'in, Water lilies (Su Zambakları) (Resim 33) ve Rouen Cathedral (Rouen Katedrali) adlı eserleri Boildieu Bridge at Rouen ile tarz yönünden benzerlik gösterir.



**Resim 33. Claude Monet, "Water Lilies", yağlıboya, 87.6x 90.8 cm, 1904.**

#### **1.1.8. EDGAR DEGAS**

Çağdaşlarının aksine açık havada resim yapmayı kesinlikle red etmiş; emresyonistlerin gereğinden az önem verdikleri kompozisyon ve çizim üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

Degas'ın ilk çalışmalarının basmakalıp çizgiler üzerine olduğu görülmektedir. Bu dönem süresince renklerinde bir tutukluk göze çarpmaktadır. Geniş tarihi resimlerde, barlara vermek için yapılmış resimlerde ve onun hayran olduğu Ingres'in portrelerinde modellerini tam bir nesnellik içinde incelediği görülmektedir.

Empresynistlerle tanıştıktan sonra tarihi kompozisyonları bırakmış ve daha açık tonları kullanmıştır. Sanat anlayışındaki yaklaşımında Japon baskılarının ve fotoğrafçılığın etkileri görülmektedir. Degas ağırlık noktası merkezden uzaklaşan kompozisyonlar yapmıştır. Onun portrelerinde oturan insanın yaşadığı dünya, derece derece daha önem kazanmıştır.

“Deniz Banyosu” (1876-77) ve “Deniz kenarında” (Pastel 1869) adlı tablolarında resmin konusundan çok kompozisyonla ilgilendiği açıkça görülmektedir.

“1874 yılından onra Degas diziler halinde resim çizmeye başlamıştır. Amacı; tek konudan sonsuz sayıda değişik kompozisyonlar yaratabilmektir. Bu noktada, empreyonistlerden özellikle de, Claude Monet'den farklılıklar göstermektedir.” (SERULLAZ, 1983: s. 87).

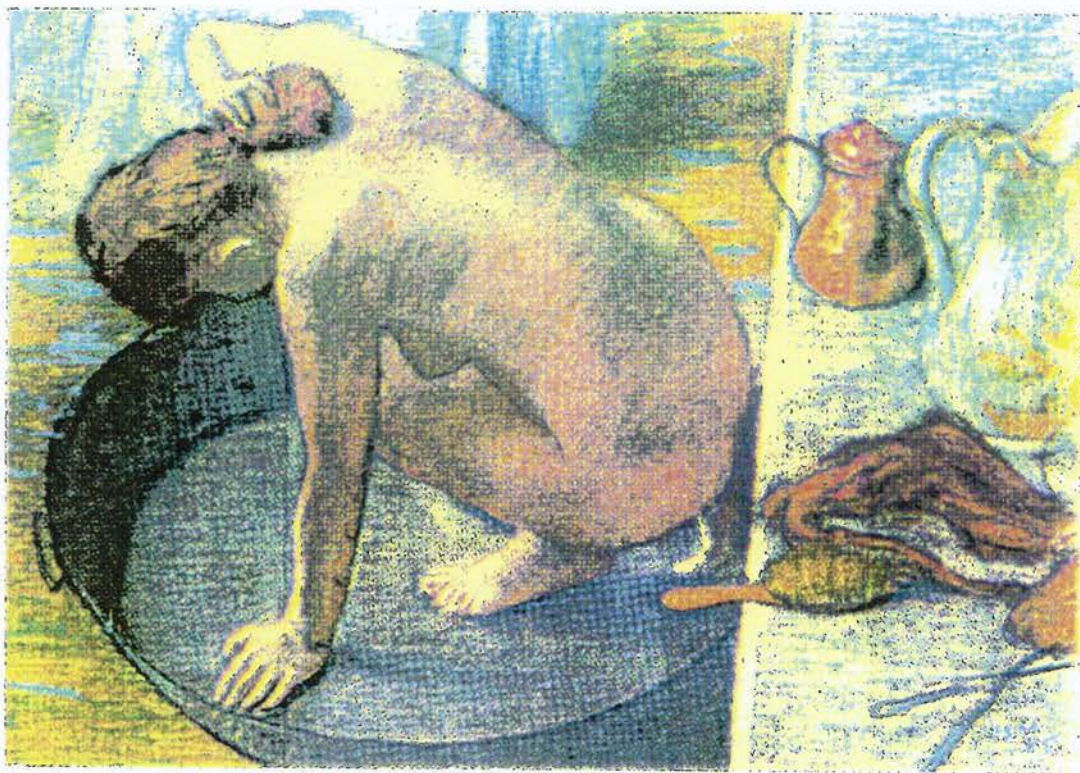
Degas'nın resimleri net bir şekilde yaşadığı döneme ait olsalar da resimleri sınırlı bir zamana sığdırılmaz. Yağlıboya, pastel, kurşunkalem kullanarak, gelip geçen bir anda özünü yakaladığı bir gerçeğin parçasını vermeyi amaçlamıştır.

Degas, resimlerinde nesnelere esas özelliklerini taşıyan anı yakalamaya çalışmıştır. Modeli olan kadınların özneliğini sınırlamış, onları yıkanırken, bir havluyla kurulanırken, taranırken, fırçalanırken betimlemiştir (Resim 34).

Gazinolardan, tiyatro yaşamından, sokak kadınlarından manzaralar ve bazı portreler dışında, resimlerini bez dizi halinde toplamıştır. Yarışlar, Ütücü Kadınlar, Şapkacılar, Balerinler, Süslenen Kadınlar bu dizi resimler arasında yer almaktadır.

Alışılmışın dışındaki renkleri kullanmıştır. Bu renkler, seçilen konunun tamamlayıcısı niteliğindedir. Resimlerindeki aydınlık kısımlarda, güneş ışığını değil, yapay ışık kaynaklarını kullanmıştır.

“Saçlarını tarayan kadınlar (1876), Tuvalet (1885), Leğen (1886), Banyodan Sonra Ayaklarını Silen Kadın (1887-1890), Banyodan Sonra Boynunu Silen Kadın (1898) veya La Colffure 1892-1895), en iyi eserleri arasında sayılabilir.” (SERULLAZ, 1983: s. 91)



**Resim 34 Edgar Degas "La tinozza", 60x83 cm.**

## II. BÖLÜM

### 2.1. NEO-EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

*“Neo-İzlenimcilik hareketi izlenimciliğin renkleri ile temalarını aldı ama izlenimcilerin konuyu geçici olarak ele alışlarını reddettiler. Seurat’ın öncülük ettiği izlenimciler sanata karşı daha sistematik bir yaklaşım izlediler. İçerikleri daha temel ve ilkel düzeye indirgeyerek rengin teorisi ve ayrımı üzerinde yoğunlaştılar. Örneğin, pointilizm aracılığıyla Seurat, konaviçesi üzerindeki imajları küçük renk noktalarına indirgedi.”* (THOMSON, 1990: s. 14).

*“Teorilerini optik biçimden alan bu akım renkleri damlalar halinde verme anlayışına dayanır. Bunları birleştirme de göz değerlendirir.”* (TURANI, 1983: s. 101).

1880’lerde Empresyonist çevrelerde Cezanne, Seurat, Van Gogh ve Gaugin’in çalışmalarıyla Natüralist sanat geleneğinin sona erdiği görülmektedir. İzlenimciliğin yapısındaki eksikliği, ilk hisseden Cezanne ve Seurat olmuştur.

Bu sanatçılardan Seurat akademik sanat, Empresyonizm ve renk üzerine yazılmış bilimsel çalışmaların da etkisiyle geliştirdiği üslubunda “Neo- Empresyonizm” ya da “Divisionism” adı verilen bir tekniği uygulamıştır. Amaçları dağılmakta olan bu sanat biçimini yeniden kurmak, yeni bir sisteme oturtmaktır. Ne Cezanne’in ne de Seurat’ın gerçekte izlenimci prensiplerden kopmadıkları görülmektedir. Bu, yeni çalışmalarını izlenimciliğin temeli üzerine gerçekleştirdiklerini göstermektedir.

“Neo-Empresyonistlere göre resimde uyum: Birbirine zıt ya da birbirine benzeyen renklerin, tonların ve çizgilerin benzeşmesidir. Bu anlayışta zıtlık oluşturan unsurlar şu şekilde düzenlenmektedir: Parlak ışığın zıddı daha koyu ışıktır; birbiriyle dik açı oluşturan çizgiler, aynı zamanda birbirinin zıddıdır; tamamlayıcı renkler ise birbiriyle zıtlık oluştururlar.” (SERULLAZ, 1983: s. 178).

Bu teknikte, parlak tonlarla, ılık renklerle, ufuktan yükselen çizgilerle: Neşeli bir kompozisyon; koyu ve açık tonların eşit ölçüde kullanılması, sıcak ve

soğuk renklerin dengelenmesi ve yatay çizgilerle: Sükunet verici bir kompozisyon yaratılmaktadır.

Hüzün verici bir kompozisyonda ise; koyu tonların, soğuk renklerin yoğunlukla kullanıldığı görülmektedir.

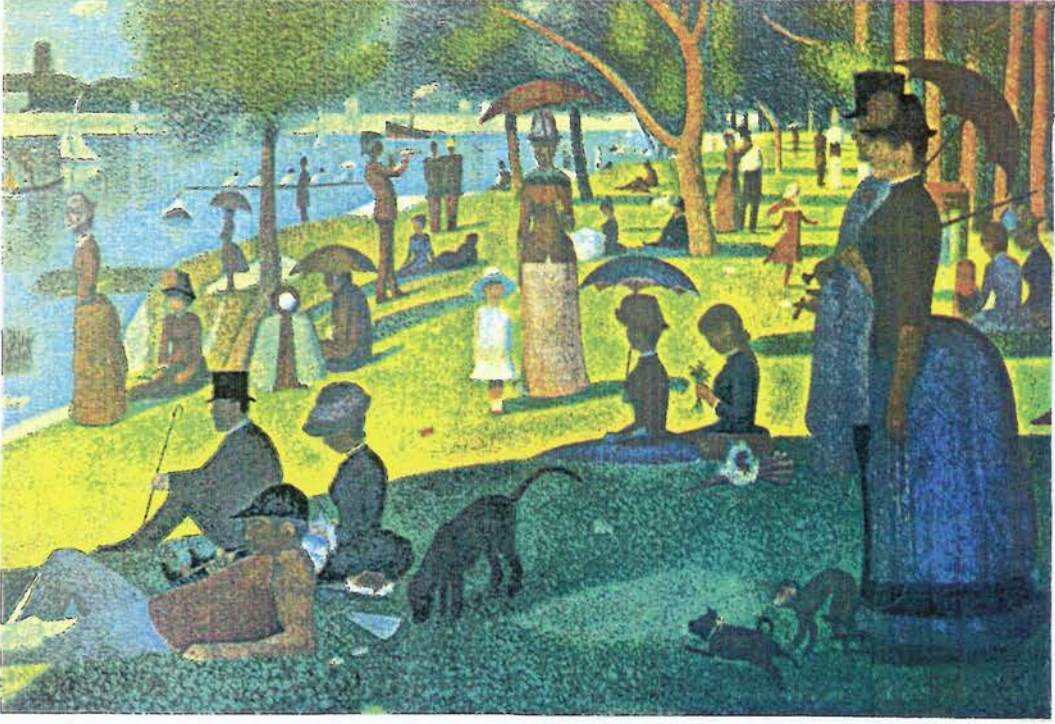
Neo-Empresyonist teknikte, ışığın ve onun karşılığı gölgenin, optik olarak, gözde birbirine karışması kontrast kurallarına göre gerçekleşmektedir.

### 2.1.1. GEORGES SEURAT

Georges Seurat resme bir matematikçinin parlak mantığını getirmiştir. Bilimsel bir empresyonizm çeşidi ileri sürerek, öncelikle tonun, daha sonra rengin ve son olarak çizginin ve kompozisyonun rollerini analiz etmiştir. Çalışmalarını sınırsız bir dikkatle hazırladığı figür kompozisyonlarına yoğunlaştırdığı görülmektedir.

Seurat, kompozisyona başlamadan önce desen ve eskizler üzerinde çalışmış; daha sonra da tabloyu meydana getiren öğeleri bilimsel bir şekilde düzenlemiştir. "Grande Jatte" kompozisyonu için: 30 küçük yağlıboya çalışma ve pek çok bireysel figür çizimleri yapmıştır. Empresyonistlerin yaptığı gibi bir tek eskizle ya da doğa üstünde doğrudan çalışmakla yetinmemiş, atölye çalışmalarına büyük önem vermiştir.

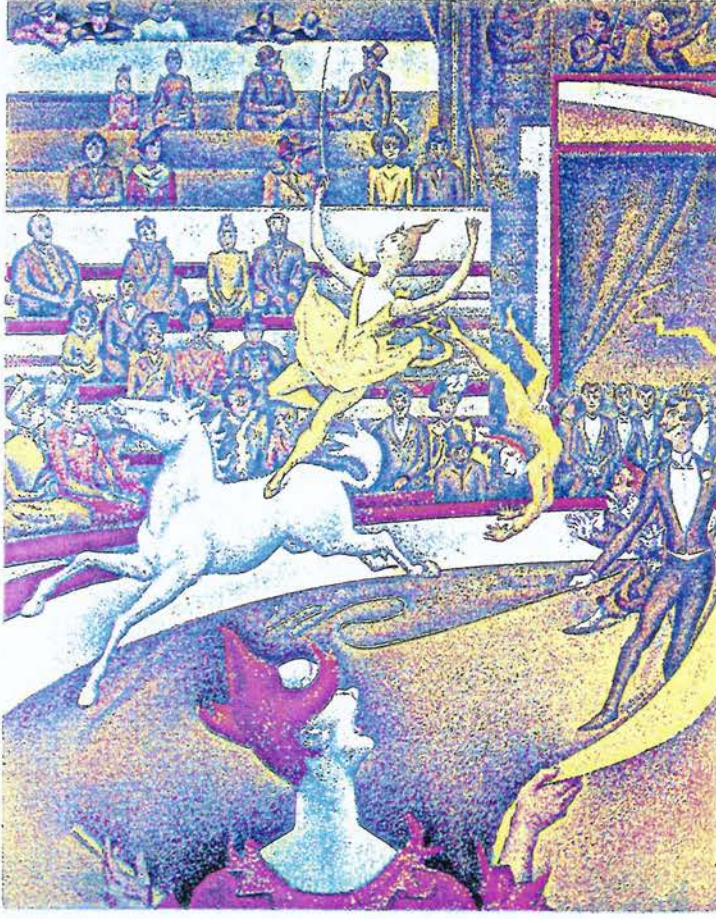
Renklerdeki duruluğu koruyabilmek, bir nesnenin üstüne düşen değişik türdeki ışıkları da birbirinden ayırabilmek amacıyla yeni bir tekniğe ulaşmıştır (Divizyonizm). Bu teknikte, fırça vuruşlarını resmin noktalarına indirgemiş ve sadece üç primer renkle onların tamamlayıcılarını kullanmıştır. Bu tekniğin uygulamasına "Grande Jatte" ile başladığı görülmektedir. Divizyonizmin farklı şekillerde gerçekleşmektedir. "Yıkama" adlı tabloda fırça vuruşlarının uzadığı; "Grande Jatte" de ise çaprazla döndüğü, sonra da düzenli bir biçimde küçüldüğü görülmektedir. Bu resim geometrik, sentetik ve karakteristik bir görünümü yansıtmaktadır (Resim 35).



**Resim 35. Georges Seurat. “Grande Jatte”. 207x 308 cm. 1884-86**

“Yapıtlarıyla ilişkili olarak çeşitli kompozisyon metodları uygulayan Seurat’ın, ünlü klasiklerin ve geçmiş dönem mimarlarının kullandıkları simetriyi de göz ardı etmediği görülmektedir. Yüzeyi iki eşit parçaya ayırmak için genellikle merkezi bir eksen kullanmıştır. Bu, “Terzi Kadın”, “Alacak Karanlık”, “Başak Toplayan Adam”, “Süzgeçli Bahçe Sulama Kovası” adlı yapıtlarda açıkça görülmektedir. Peyzajlarda aynı yere bir ağaç (“Çelimsiz Ağaçlara Saldırı”), bir ev (“Porten-Bessin, Suların Alçalması Sırasında Önliman”), bir gaz lâmbası (“Kışın Concorde Alanı”), teknelerin bağlanması için bir baba (“Gravellines Kanalı”), bir aile toplantısını aydınlatan lâmba (“Ailede Akşam”) oturtulmuştur.” (HAUTECOEUR, 1980:s. 68).

Büyük boyutlu tablolarında Seurat eksen konusundaki uygulamalarını sürdürmüştür. “Grande Jatte”da çocuğu gezdiren kadın “Modeller”de ayakta duranı, “Gösteri”de trombon çalan müzisyen, “Sirk”te (Resim 36) Palyaçonun Başı ve At Cambazı Kadın, bu uygulamaların devam ettiğini gösteren örneklerdir.



**Resim 36. Georges Seurat, "The Circus), yağlıboya, 185.5X152.5 cm, 1990-1.**

Son büyük boyutlu resmi olan "Sirk" farklı renklendirilmiştir. Desen, bir poster gibi tamamen yüzeindedir. Düzlük olabildiğince vurgulanmıştır; modüllendirme ise yok denecek kadar azdır. Doğrusal perspektif bu resimde hiç kullanılmamıştır. Göz, resimde aşağı ve yukarı hareket etmekte bu nedenle figürler, hem yukarıda hem de aşağıda bir düzeydeymiş gibi görülmektedir.

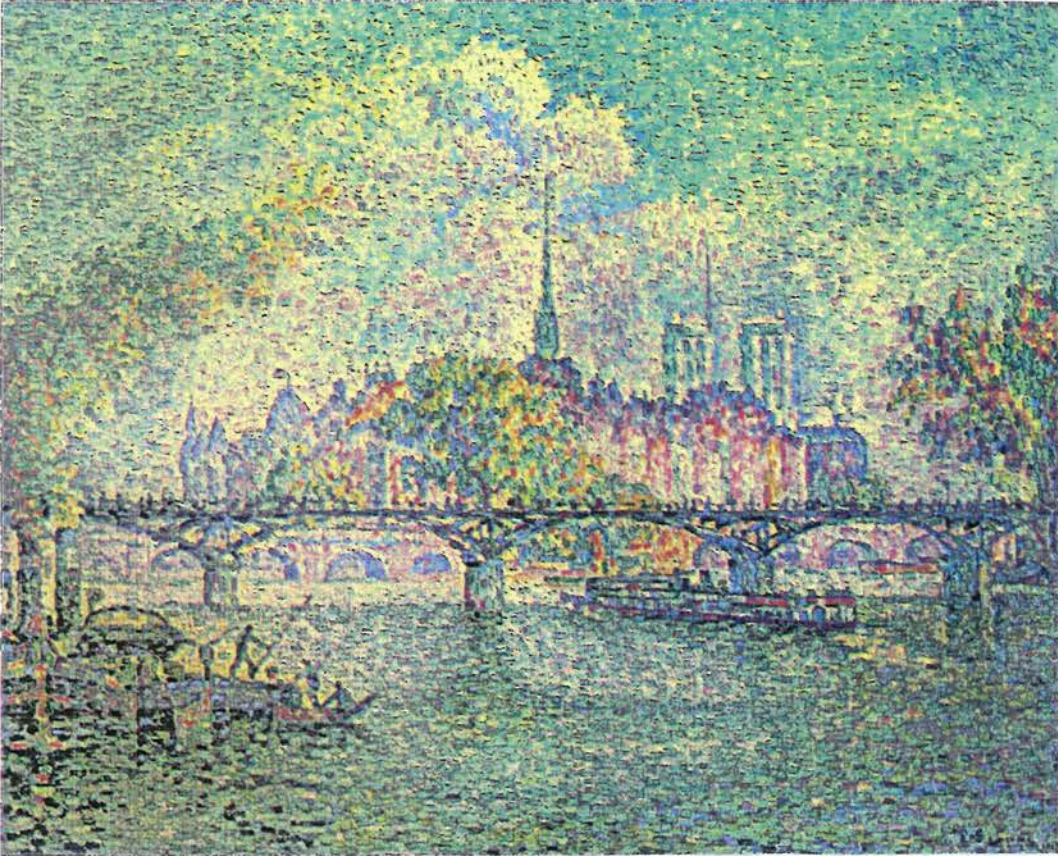
*"1886 yazında Honfleur'e giden Seurat, burada kompozisyon bakımından kesin hatlı; ancak renk ve gölge bakımından büyük ustalık gösteren birçok deniz manzarası çizdi: Honfleur Limanının Girişi; Honfleur'deki Darülaceze ve Fener; Maria, Honfleur."* (SERULLAZ, 1983: s. 181).

Courbevoie Köprüsü ve La Grande Jatte'da Seine'de bu dönemin eserleri arasında yer almaktadır.

## 2.1.2. PAUL SIGNAC

Empresyonist anlayışa gönül bağlayan Signac, Seurat, Renoir ve Cezanne gibi bir sınıra geldiğinde Empresyonizm'in açmaza düştüğünün farkına varmıştır.

“Signac, 1882 yılında özellikle Monet'nin etkisiyle resme başlamıştır. 1890'dan sonra Signac'ın çalışmalarını atölyesinde sürdürdüğü görülmektedir. Çeşitli gezileri sırasında edindiği izlenimlerini suluboya resimlere aktarmıştır. En çok tanınan resimleri: Collioure Manzarası (1887); Pontrait de Félix Fénéon Sur l'Emain Rythmique de Tonların, Açıkların ve Ölçülerin Ahenkli Emayı Üzerine Félix Fénéon'un Portresi) (1890); Güneşte Kayıtlar (1891); Esinti, Concarnequ (1891); Marsilya Limanı (1897); Papa'nın Sarayı, Avignon (1900); Venedik (1905); İstanbul (1909) ve Antibes, Akşam (1914), Çoğu Ginette Signac'ın elinde bulunan alımlı suluboyaları arasında Boğaziçi, Tepe, Paris, la Cité et le Pont-Neuf ve La Rochelle sayılabilir.” (Resim 37) (SERULLAZ, 1983: s. 188).



Resim 37 Signac, Paris, “Ile de la Cité”. 1912.

### III. BÖLÜM

#### 3.1. POST-EMPRESYONİZM

**Post-Empresyonizm.** *“Empresyonistlerden sonra gelen ressamın anlamında bir sözcüktür. Empresyonizmin ışık renkleri ile atmosfer oyunlarına önem vermeyerek, eşyayı sağlam bir inşa içinde göstermek isteyen ve güneş renkleri ile yetinmeyerek bütün renkleri paletlerine alan ve doğayı yeniden biçimleyen ressamın denir. Post-Empresyonizm’in ressamları: Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Lautrec, Munch vb.”* (TURANİ, 1993: s 113).

Fransa’daki, geçen yüzyılın son yirmi yılındaki avangart sanatsal çalışmalar Post-Empresyonizm adıyla anılmaktadır. Asıl mesele, bu terimin içerdiği sanatçıların çoğunun, kendilerini bu başlık altında kabul etmemeleridir. Bu isim Empresyonizm’den yola çıkmakla birlikte ona tepki gösteren ve dört post-empresyonist sanatçıyı belirler. George Seurat, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin ve Paul Cezanne bu dönemdeki en dikkate değer eserlerin yaratıcılarıdır. Post-Empresyonizm’in Empresyonizm veya Fovizm gibi sözcüklerle karıştırılmamalıdır. Post Empresyonizm sözcüğü ilk defa 1910 yılında İngiliz yazar Roger Fry tarafından atılan “Monet ve Post-Empresyonizm” başlığında kullanılmıştır.

*“Bu sanatçılardan Van Gogh ve Gauguin sanatın yalnızca görsel izlenimlere dayandığı, ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece sanatçıya duygusunu ifade edip onu diğerlerine iletme olanağını veren yoğunluğu yitireceğinden çekiniyor ve duyguların dolaysız anlatımını öngören anlatımcı bir eğilimi benimsiyorlardı. Kuzey Ekspresyonizmi, Fauvizm, Dada ve Soyut Ekspresyonist sanat hep bu anlatımcı yaklaşımın uzantılarıdır. Cezanne ile Seurat ise Empresyonistlerin bir anlık izlenimlerini saptamak uğruna doğanın yapısal ve kalıcı biçimlerinden uzaklaşmalarına karşı çıkıyor ve yapısal sorunlara öncelik tanıyan yapısal-Konstrüktivizm ve Neo-Plastisizm ise bu yapısalcı yaklaşımın uzantısıdır”* (İNANKUR, 1997: s 73, 74).

### 3.1.1. PAUL GAUGUIN

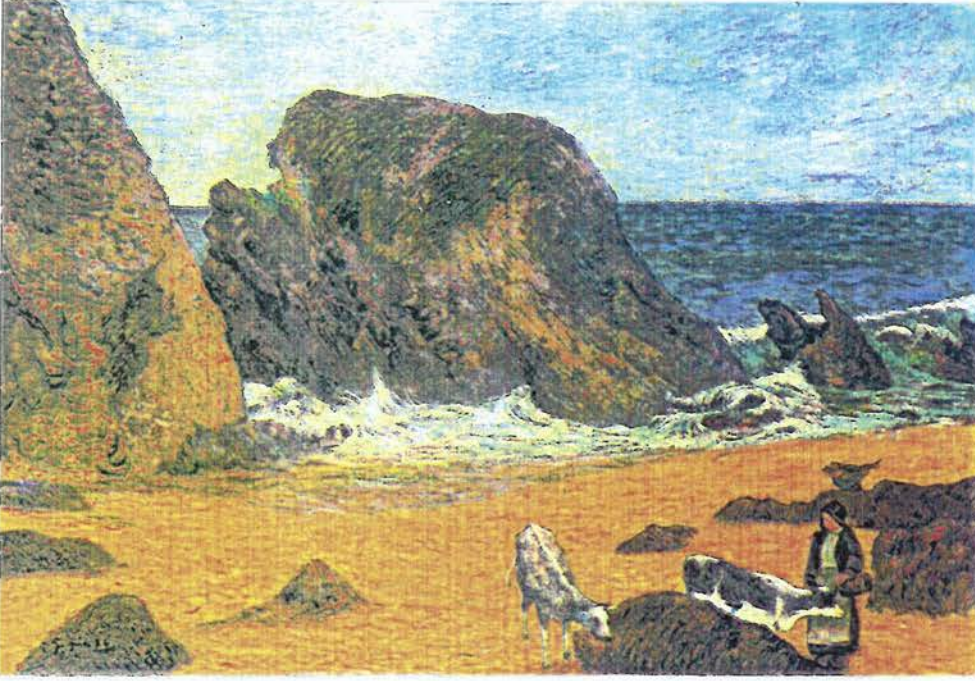
“7 Haziran 1848’de doğmuştur. Çocukluğunun ilk aylarında babasını kaybetmesi, bir yerden diğer yere yaptıkları yolculuklar, tüm yaşamını olumsuz etkilemiştir. Öğretmenlerinden biri, O’nun ileride ya budalanın biri, ya da üstün bir kişi olacağını söylemiştir” (WILDENSTEIN, COGNIAT, 1980: s 16).

Çeşitli şanssızlıklar sonucu 23 yaşına geldiğinde hala belli bir mesleği olmamıştır. 1867’de annesi ölmüş ve borsa işinde çalışmaya başlamıştır. 1873’de evlenmiş ve 5 çocuğu olmuştur.

“Evlenmeden önceki dönemde, resim yapmasını öğrenmiş ve yağlıboya tablolar üstünde çalışmaya başlamıştır. 1874’lerde büyük gürültülere yol açan empresyonist akımla ilgilenmeye başlamış ve 1876’da Salon des Artistes François (Fransız Sanatçıları Salonu) ye ilk resimlerini göndermiş, yapıtlarda kabul edilmiştir. Daha sonra heykeltçilik dalında da girişimde bulunmuş ve 1879’da dördüncü empresyonist sergiye küçük bir heykelle katılmıştır. Aynı sergiye 7 tablo ile katılmıştır. 1881’de tablo sayısı 8, heykel 2; 1882’de 11 tablo, 1 heykel; 1886’daki son sergisine 19 tablo vermiştir. 12 yıl içinde gerekli aşamaların tümünü yapmış ve dikkate değer ressamlar arasına girmiştir. Bu sergideki tabloların çoğu peyzajlardan oluşmuştur” (WILDENSTEIN, COGNIAT, 1980: s 20) (Resim 38).

1882’deki korkunç bunalım nedeniyle borsadaki işini bırakmış, resim sanatını değerlendirerek yeni gelir kaynakları aramaya başlamıştır.

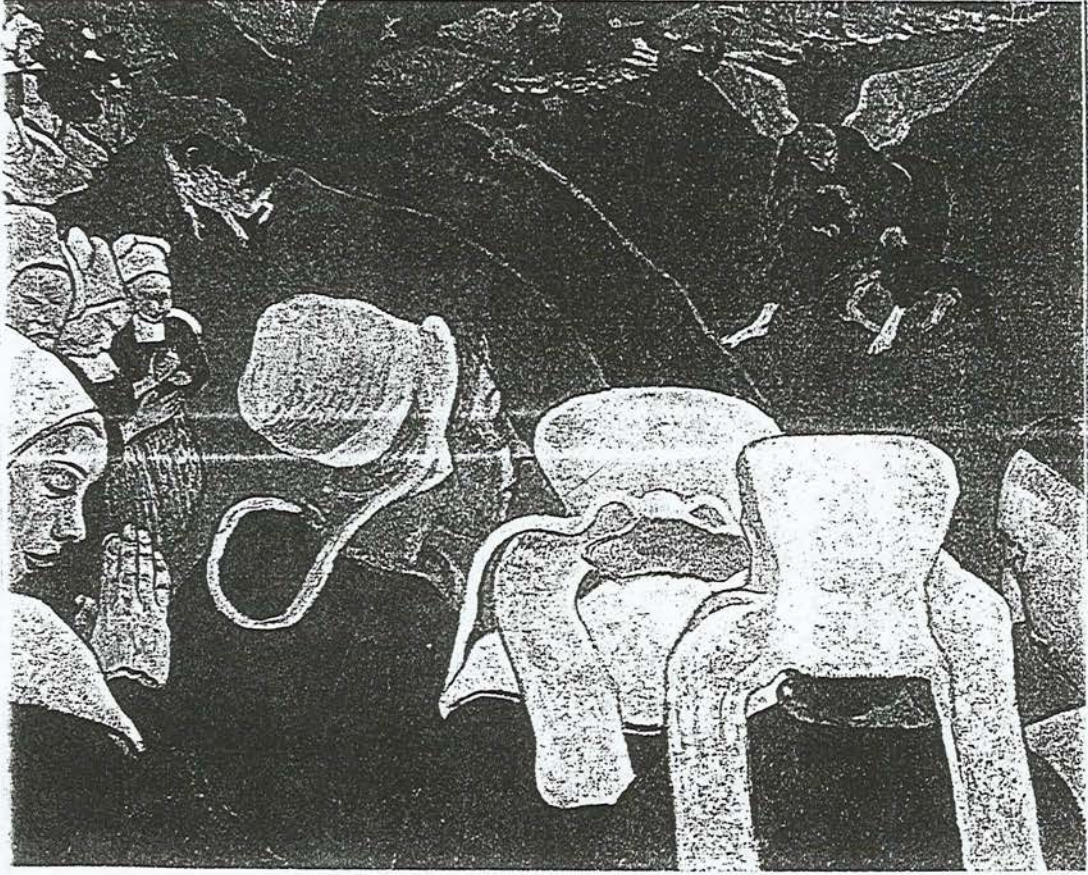
Daha sonra Paris’i terkedip Bretagne’a yerleşmeye karar vermiştir. Bu kararda kişisel özgürlük gereksinimi, burjuva düzeninden kopma isteği, mütevazı ve doğal bir çevre bulma arzusu rol oynamıştır. Çünkü artık tüm yazgısını sanatsal bir tutkuya bağlamış, bu uğurda herşeye katlanabileceğini iyi anlamıştır. Bu sırada hala empresyonist teknik sürmektedir.



**Resim 38. Paul Gauguin, “Breton’lu oban Kız” 1886. Tual, 60x73 cm.**

Fakat o bu devrimci türden kurtulma çabasına girmiş, 1887 ilkbaharında, bu kopma olayını hızlandırmak, şansını uygar dünyanın dışında denemek için kesin bir karar almıştır.

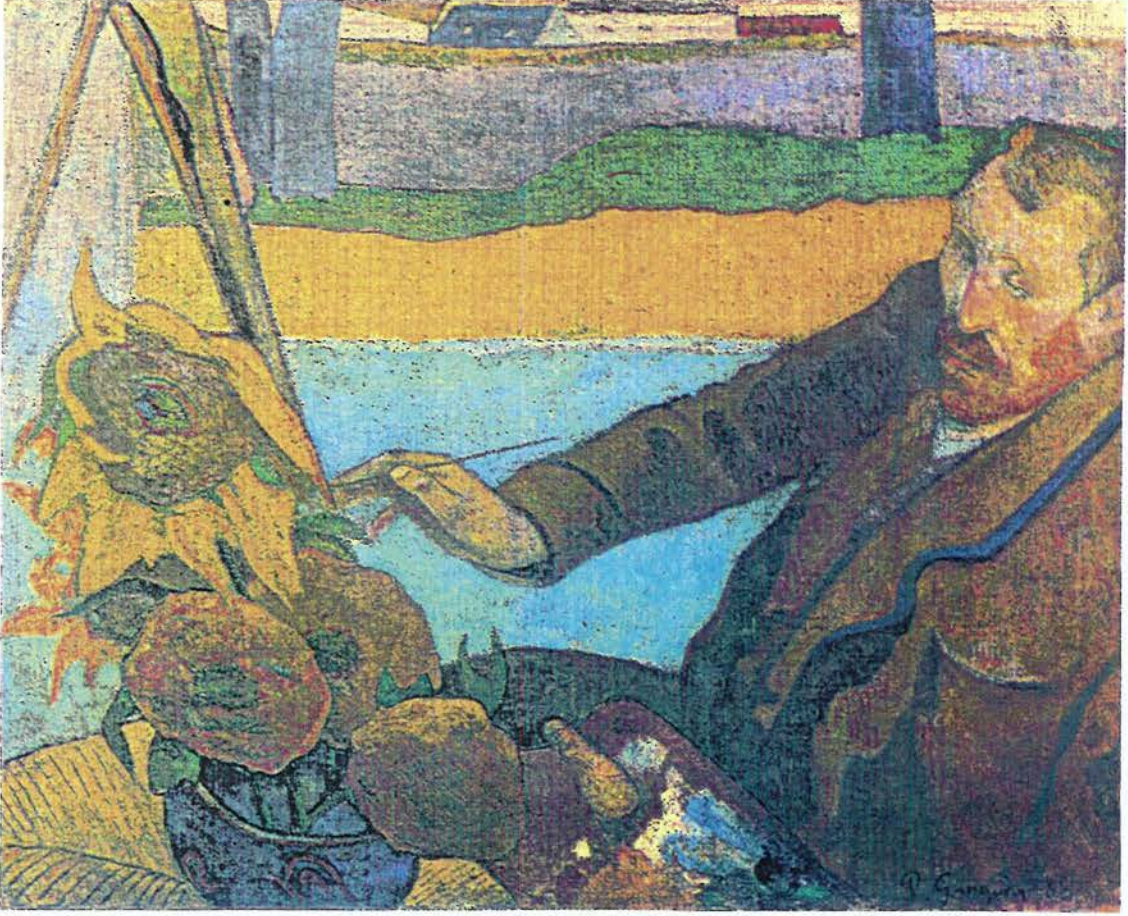
“1887’de Martinik’e gitmiş ve burada empresyonizmden kopmaya başlamıştır. Kendine özgü anlatım türünü oluşturmaya başlamıştır. Bu da Empresyonizme karşı bir çeşit vahşi ve yırtıcı bir tepkidir. Empresyonistlerin yaptığı gibi renklere faydalanma doğrultusunda kademeli ve kıvılcımlı tuşlarla yetinmemekte, tablolarını uzun ve koşut hatlarla da vurgulamaktadır. Bazı hallerde en önemli nokta, şekillerin çevresine eklediği çizgilerdir; bu da empresyonist düşüncelere karşıt bir yöntemdir. Bu arada paleti de değişmekte, sadeleşmekte daha sıcak tonları içermeye başlamakta, zıtlaşmalar konusunda vahşi bir nitelik almaktadır” (WILDENSTEIN, COGNIAT, 1980: s 37). (Resim 39).



**Resim 39. Paul Gauguin, “Yakub’un Meleklerle Mücadelesi”  
(Vaizden sonraki görüntü), 73x92 cm, 1888.**

Gauguin eskisine göre daha düzenli, sanatçının arzu ve eğilimlerine daha uyumlu biçimde ayarlanmış kompozisyonlara yönelmek üzere doğaç resim yapma türünden yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Bu aydınlık, yoğun ve huzur dolu yapıtlar, sağlık ve paraal durumunun en kötüye gittiği bir dönemde oluşturulmuştur. Bu olumsuz ayrıntıların hiçbirisi yapıtlara yansımamış, kişisel sorunlarla sanat sorunlarını asla birbirine karıştırmamıştır.

1888’den itibaren insan varlığına önem vermiş, peyzaj türüne yönelik yapıtlarda bile insana rastlanmıştır. 1891’de Tahiti’ye gidinceye kadar bu canlı varlık, onun yapıtlarında daima daha belirgin bir biçimde kendini göstermiştir (Resim 40).



**Resim 40. “Arles’de Günebakanların Resmini Yapan Van Gogh”,  
73x92 cm, 1888.**

Bir diğer değişiklikte, renk ve şekilleri sadeleştirerek sentez niteliğinde bir yöntem bulma arzusu olmuştur. Bu da sonuç olarak ışığın küçük çizgilere, hareketin de kıvılcımlara dönüştürülmesi anlamına gelen ve bir çeşit analiz durumundaki Empresyonizme karşıt bir atılımdır. Tüm merakı tabloya ruhsal bir görüntü verebilme noktasında düğümlenmiştir.

“1890 Şubatında “Empresyonist ve Birleştirici Grup”un sergisi açılmıştır. Bu atılım bir tarihi vurguladıktan başka bir de çığır açma niteliğini içermekteydi. Sanatla hiç de ilgisi bulunmayan gelişigüzel bir yerde açılmış durumdaki bu sergi, şimdiye dek görülmemiş bir türü yansıtmakta ve empresyonizme karşıt bir tepkinin başlangıcı niteliğini taşımaktadır. Şekilleri çevreleyen belirleme artık alışılmış bir yöntem halini almış olup, vurgulanmış renk bölmelerini de

kesinlikle ayırmaktadır. Işık ögesi, eskiden olduğu gibi küçük ve kademeli tuşların kıvılcımıyla sağlanmamakta, aksine duru renklerin son derece kararlı ve kabaca değerlendirilmesi sonucu sağlanmaktadır” (WILDENSTEIN, COGNIAT, 1980: s 46) (Resim 41).



**Resim 41. Paul Gauguin, “Yeşil İsa (Breton Kalveri)”, 92x73 cm, 1889.**

Önceleri empresyonizmden aldığı dersleri izleme zorunluluğu duymuş, Martinik’e gidip geldikten sonra benimsediği dış etkenleri kendi değer ölçülerine göre uygulamaya başlamıştır. Renk açısından olduğu kadar kompozisyon konu bakımından da vakit kaybetmeksizin empresyonizmi bir

kenara bırakıp, bu akımdan hızla uzaklaşmıştır. Artık aradığı şeyin bilincine varmış, belirleme gereçlerinin kendine en uygun düşenlerine ayrıcalık tanımaya başlamıştır.

### **Yıllara Göre Gauguin:**

- 1874 Peyzajlar yapmak için çevreyi dolaşmış olup, isabetli bir duygusallık sezilenmektedir.
- 1875 Empresyonistlerle arasında belli bir bağlantı görülmektedir.
- 1876 Tekniği yavaş yavaş yerleşmekte, şekilleri ölçülü bir biçimde yerli yerine oturmaktadır.
- 1879 Empresyonistlerin çekim alanına daha fazla girmektedir.
- 1880 Natürmortlarda dikkati çeken yeni teknik uygulaması görülmektedir. Sade bir yerleştirme yöntemi, doğaç bir taklit, genel açıdan atmosfere ve ışığa verilen önem, doğal karakteri korumaya yönelik bir amaç taşımaktadır.
- 1881 Mesafe sınırlı, ışık açıkavadakine göre daha az yaygındır.
- 1883 Empresyonizmden kopma dönemidir.
- 1886 Doğadan esinlenmekle birlikte sadece peyzajı yansıtmakla kalmamış, bir takım elemanlar eklemeye başlamıştır.
- 1887 Kontür yöntemi ile empresyonistlerden ayrılmıştır.
- 1888 Kararlı bir yıl. Şekilleri net bir biçimde yansıtmaya, yüzeyleri de yaygın renklerle belirleme eğilimi kendini göstermiştir.
- 1889 Elinin altındaki gereçlere kesinlikle egemen durumda olup yeni tekniğini de eksiksiz uygulamaktadır. Düzenlilik yönteminin tüm olanaklarına karşın, duygusallık belirlemesini de bir yana bırakmıştır.
- 1890 Yeni tekniğini peyzajlara uygulaması, empresyonizmden kopmayı kesinlikle vurgulamıştır.
- 1892 Günlük yaşam sahneleri, pitoresk ve anlatı görünümünden çıkmış, daha çok yeni bir klazizm niteliğine bürünmüş ve düzenli kompozisyonlar halini almıştır.

- 1893 Sadeleştirme ve gerçeğe yönelik aktarma yöntemi kullanmıştır.
- 1896 Natürmortlar büyük kompozisyonların genişliğini ve dolgunluğunu içermektedir. Meyve ve eşyalara biçimsel bir kesinlik uygulanmıştır.
- 1897 Yapıtlarında dinsel kuşkunun etkisiyle huzursuz bir hava egemendir.
- 1898 Kuşku verici huzursuzluğa, doğal sadelikteki ağıtsal görüntüler de eklenmiştir.
- 1901 Peyzajla kendi arasında uyumlu bir yakınlık kurmuştur. Peyzaj doğrultusundaki her şeyi daha dengeli, daha duyarlı bir biçimde görmüş ve daha yumuşak bir biçimde yansıtmıştır.
- 1902 Gizlilik havası hiçbir zaman olmadığı kadar duyarlı ve insancıl bir biçimde sürmüştür.
- 1903 Ölüm yılı. Huzursuzluk, kararsızlık ve belirli ölçüde katılık hakimdir.

### 3.1.2. VINCENT VAN GOGH

“Vincent iki erkek kardeşe üç kız kardeşin en büyüğü idi. Erkek kardeşi Teo’yla olan bağlılığının etkileri, Van Gogh’un resimlerinde, özellikle bunalım döneminde görülmektedir. Vincent Aja’da girdiği sanat galerisinde röprodüksüyon ve gravürleri inceleme fırsatı bulmuştur. Bu arada kardeşler arasındaki mektuplaşma aralarındaki derin bağlılığın bir işareti olarak görülmektedir” (LASSAIGNE, 1980: s 12, 13).

“Londra’da göreve başlayan Vincent, duygusal yöndeki ilk kırgınlığına da burada uğramıştır. İçinde bulunduğu durum, dinsel duygularının tekrar ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ramsgate Koleji’nde yardımcı vaizliğe başlar. Öğrenci taksitlerini toplamak için gittiği çevredeki işçi sınıfının sefaleti onu son derece etkilemiştir. Bu çevre insanı ile kurduğu ilişki onun dinsel eğilimlerini güçlendirmiştir” (LASSAIGNE, 1980: s 15).

“Maden işçilerine iman doğrultusunda ışık tutmak isteyen Vincent, Laeken’de, genç halk vaizlerine Incil’i öğreten bir merkeze stajer olarak girmiştir. Daha sonra Borinage’da maden işçileriyle iç içe yaşadığı görülür. Cousmes kentinde resme başlayan Vincent, kısa bir zaman önce, kaderlerini paylaştığı insanlardan sahneler resimlemiştir. Kendisine büyük bir neşe veren resme devam edebilmek için kardeşi Theo onu maddi yönden destekleyecektir. Bu dönemde Millet’in “Günün Saatleri” ile “Tarlalarda Uğraşı” dizisini kopya etmiştir. bu arada akademi öğrencisi şövalye Anthon van Rappard’dan, perspektif kurallarını öğrenir. Kuzeni ressam Mave’nin desteğiyle, tarlalarda çalışan erkek ve kadınlardan oluşan bir dizi resme başlamıştır” (SERULLAZ, 1983: s 103, 104).

“Vincent kuzeni Kee Vos’a aşık olunca bu verimli dönem kesintiye uğramıştır. Çektiği üzüntüler sanat yönünden olgunlaşmasına neden olmuştur. Bu dönemde açıkavada yaptığı resimlerin konusunu, fundalıklarda su birikintileri, nilüferlerle bataklık köşeleri oluşturmaktadır. Bu resimlerin, geniş bir gökyüzü altında yatay şekilde aktarılması mesafe değerlendirmesi açısından önemli bir aşamaya örnek olarak gösterilebilir. Atmosferle ilgili araştırmalarını kullanarak, eski Hollanda ustalarından esinlenmiş, her şeyin ayrıntısını incelemiştir. Dikkate değer eserlerinden biri olan “Sorrow”, Sien’i, oturmuş ve başını kollarının arasına almış durumda canlandırmaktadır. Bu tablodaki biçimler, umutsuzluğun birer habercisi niteliğinde görülmektedir” (LASSAIGNE, 1980: s 18, 19).

Başından geçen üzüntüler, araştırma konusundaki çaba ve girişimlerinin artmasına neden olmuştur. Bu dönemde eserleri belirli bir düzeye ulaşmıştır. Kıyı ve orman görünümelerini kapsayan bu tablolar, Drentine’in yabani özelliklerinden esinlenerek yapılmıştır. Toplumsal yöndeki kardeşlik ve yardım duygusu Drenthe’den esinlendiği peyzajlara hareket ve canlılık katmıştır.

Ailesi ile yaşadığı problemlerden sonra yaptığı dizi resimlerde yeni bir anlatım yöntemi gözlemlenmektedir. Bu dizide kendi bölgesindeki toprak

adamlarının ve dokuma işçilerinin yaşantısını ele almıştır. Olaylar doğrultusunda sezindiği dramatik yönleri ve çevresindeki ortamı vurgulayan sahneleri, beyazlar ve bölüştürülmüş tonlarla aydınlatmaktadır. Bu dönemde eller ve başlar üstündeki çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

“Resimlerinde kullandığı elemanların günlük hizmetlere ait eşyalar olduğu gözlemlenmektedir. Köy yaşamına ait eşyalara yer verdiği görülmektedir: Şişeler, testiler, havanelleri, fincanlar, bardaklar, meyvalar, patatesler, kuş yuvaları yer almaktadır” (LASSAIGNE, 1980: s 23) (Resim 42).

“İncil ve Natürmort” adlı kompozisyon incelendiğinde, mumla aydınlatılmış bir masa üstünde babasının açık durumdaki büyük İncil’i Zola’ya ait “La Joice de Vivre - Yaşama Sevinci” adlı çağdaş romanla yanyana resmedildiği görülmektedir. Ancak o kasvetli ve iç karartıcı dönemin ve bütün bu araştırmaların sentezi niteliğindeki “Patates Yiyicileri”dir (Resim 43).



Resim 42. Vincent Van Gogh, “İncil ve Natürmort”, 65x78 cm, 1885



**Resim 43. Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 81.5x114.5 cm, 1885.**

Van Gogh'a ait yapıtların tümü panoramik bir açıdan değerlendirildiğinde Nuenen döneminin sanatçının Güney'i keşfinden önceki son evrede yaptığı, çok zor araştırmaları vurgulayan bir dönem niteliği taşıdığı görülmektedir.

Anvers'te, Van Gogh Japon estamplarını ve Rubens'in tekniğini inceleme fırsatı bulmuştur. Bu araştırmalar sonucunda paletindeki zümrüt rengini ve sülüğeni atmıştır. Bununla birlikte fırça darbelerinin yumuşadığı; renklerin daha akıcı ve daha canlı olduğu görülmektedir. Resimlerinde suratlara yönelen Van Gogh, bu işe bir dizi kendi portresini yaparak başlamıştır. Bu resimlerdeki görüş açısı dörtte üç oranındadır, kocaman açılmış dalgın gözlerde özellikle dikkati çekmektedir.

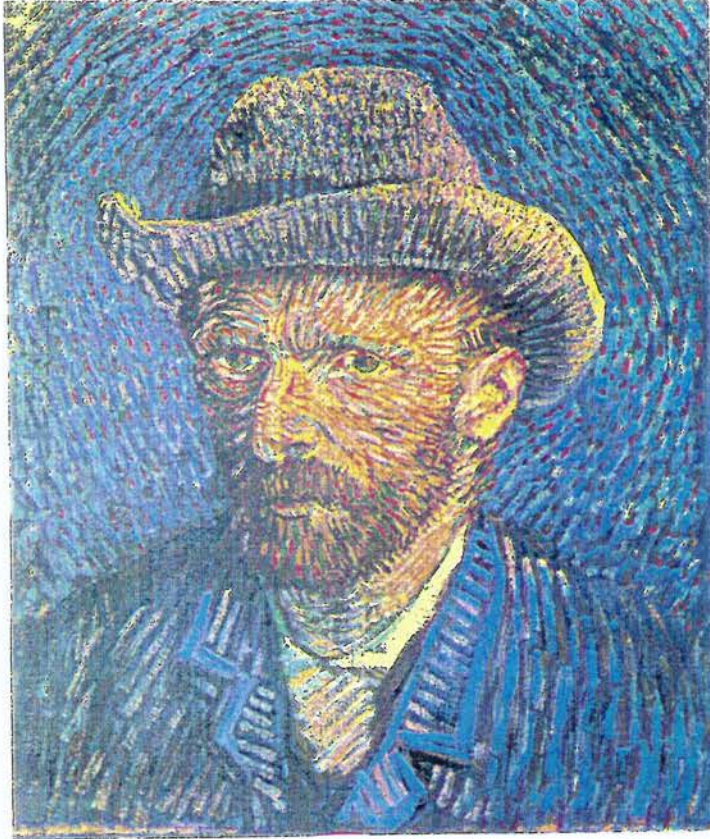
“Babasının ölümünden sonra Cormon'un atölyesine yazılan Van Gogh, Empresyonist pek çok ressamla tanışmış ve onların resimlerini inceleme fırsatı bulmuştur. Cormon'un atölyesinden ayrılan Van Gogh, Montmartre kesiminin çeşitli görünümünü, rüstik evleri, bahçeleri, üzüm bağlarını, yeldeğirmenlerini

renk ve çizgiye dönüştürmeye başlamıştır. Sonuç olarak, Van Gogh'un paletinin bir kez daha değişerek aydınlandığı görülmektedir" (LASSAGINE, 1980: s 29).

Vincent aynı dönemde; renkler bakımından gözalıcı çiçek demetleri, natürmortlar ve bir dizi kendi portrelerini yapmıştır.

Gauguin ile tanışan Van Gogh, onun konusundaki yeteneği ve gücünden etkilenmiştir. Bu etki Fransa'nın güneyinde yaptığı resimlerde kendini göstermiştir.

İki yıl süren Paris döneminde Van Gogh kendi deneyimlerini çağdaşı durumundaki sanatçılarla kıyaslama olanağı bulmuş, kendisinde resim sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. "Peter Tanguy'un Portresi" bu döneme ait bir eserdir. Tablo incelendiğinde fonunu Japon türü estampların oluşturduğu görülmektedir. Kendi portreleri (Resim 44), çiçekleri ve çevre semptlerini yansıtan tablolarda bu dönemin eserleri arasında yer almaktadır.



**Resim 44. Vincent Van Gogh, "Kendi Portresi", 44x37.5 cm, 1887.**

Van Gogh'un neoempresyonistlerle olan etkileşimleri sonucunda sanatında, değişiklikler meydana gelmiştir. Van Gogh resimlerinde Japon sanatının teknik özelliklerinden yararlanarak anlamlı bir mesaj ulaştırma amacındadır: "Tohum eken Adam", "Yıldızlı Gece"; "Gece Kahvesi"; "Kesik Kulaklı Kendi Portresi", bu döneme ait eserlerden bazılarıdır. Bu resimlere bakıldığında, empresyonist renklerin ve nüansların kullanılmadığı göze çarpmaktadır.

Bu dönemde (Arles'de) işlediği konular arasında: Kahvehane, odasındaki döşemeler, iskemleler yer almaktadır. Üstünde hiçbir şey bulunmayan ancak boşlukla dolu iskemleler, pabuçlar, çingenelerin arabaları, eski posta arabaları, ilkel vagonlar, kıyıya çekilmiş kayıklar olanaksız arayan Van Gogh'un sembolize ettiği fikirleri yansıtmaktadır.

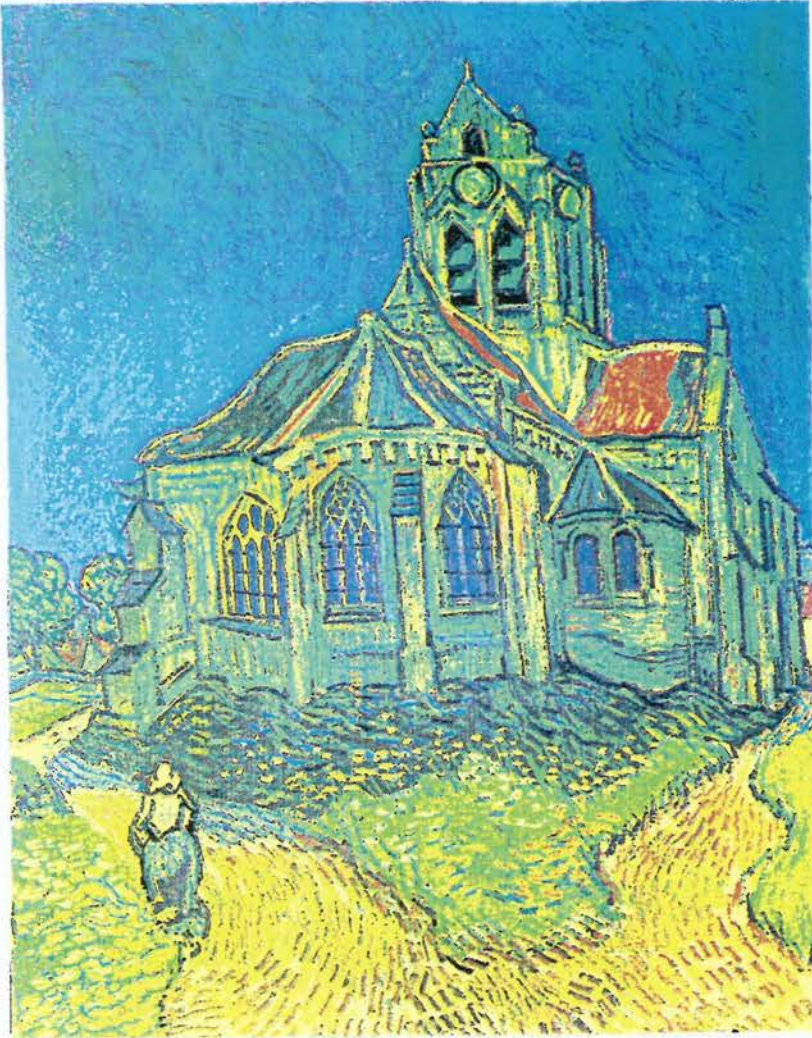
Provence'da yaptığı peyzajlarda ise: çeşitli planları, toprağın engebeli yüzeyini, toprağı ekip biçen insanları, bina yapımını, yolları konu olarak seçtiği görülmektedir.

Her rengin kendine özgü bir yönde belirli bir anlatıma yaradığını düşünen Van Gogh için renkleri bir konuşma dili olarak değerlendirdiği söylenebilir. Kompozisyonlarında fazla meyilli perspektif bulunmaktadır ve Van Gogh ufku genellikle tualin 3/4 ölçüsünde bir yüksekliğe yerleştirmektedir. Onun resimlerinde çarpıcı biçimlerin, genellikle yapıtın ortalarına yerleştirildiği görülmektedir. Açık ve koyu tonlardan oluşan iki uca rastlanmakla birlikte; resimlerinde genellikle soğuk tonlar egemendir". "Yıldızlı Gece" adlı tabloda şekiller, koyu yeşille sarıların bileşiminde gökyüzünün boşluklarına doğru eriyerek yayılmaktadır.

Millet, Rembrandt ve Delacroix'den etkilenerek dinsel temalarla kendi arasında bir yaklaşım kuran Van Gogh ölüm sorununu düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceler, "Ölmüş İsa'nın Canlanması"ndan sonra "Dirilen Lazzaro" adlı tabloda yansıtılmaktadır.

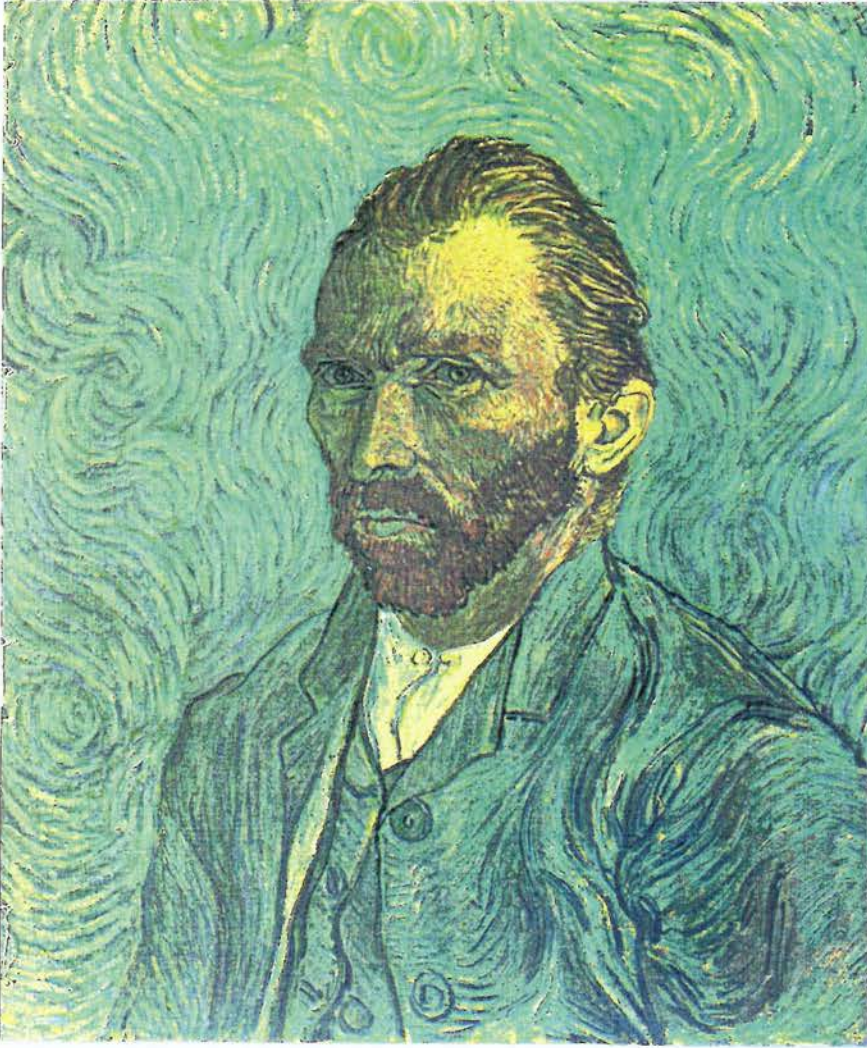
Bu dönemi, Paris'teki güvenli ve sakin bir dönem izlemiştir. Resim sanatıyla uğraşan Doktor Paul-Ferdinand Gachet ve hastane hemşirelerinin ilgileriyle tam mutlu olmasa bile belirgin bir huzura kavuştuğu görülmektedir.

“Auvers-sur-Oise’da yaptığı resimlerde, yeşilin ve Delft çinilerinin mavisinin ağır bastığı parlak ve canlı renkler göze çarpmaktadır. Kıvrımlar, bükümler, kavisler halinde, hareketli ve süslü şekillerden oluşan uslubu, bu dönemdeki resimlerinde de, varlığını sürdürmektedir. Portrelerdeki asimetrik düzen dikkati çekmektedir. Bu döneme ait resimlerin bazıları şunlardır: Cordeville’deki Anız Tarlaları (1890); Mademoiselle Gachet Piyano Çalarken (1890); Auvers’ten Görünüm: Fırtınalı bir Gökyüzü Altında Tarlalar (1890); Auvers’teki Kilise (1890)” (SERULLAZ, 1983, s 111) (Resim 45).



**Resim 45. Vincent Van Gogh, “Auvers’teki Kilise”, 1890**

Kendi portrelerinin sonuncusu olan 1890'da yaptığı, "Kendi Portresi" ve "Doktor Gachet"ın portresi onun sonunun birer habercisi niteliğindedirler (Resim 46).



**Resim 46. Vincent Van Gogh, "Kendi Portresi", 65x54 cm, 1890.**

Van Gogh çizgi ve rengin olanakları üzerinde yaptığı deney ve araştırmalarında Empresyonist ressamların yanısıra Fovistlere ve Ekspresyonistlere dolayısıyla çağdaş sanata ışık tutmuştur.

*"Van Gogh'un Arles dönemine kadar ki resimlerindeki temel rengin sarı olduğu görülmektedir. Portrelerin ifadelerinde veya fonunda, günebakanlarla ilgili tualler dizisinde portakal kabuğu rengine dönüşen bu güneş sarısı, nüansları da adeta yeşile çalarcasına*

yoğunlaştırmaktadır. Demet haline getirilmiş ya da karmakarışık durumdaki gelişigüzel ve hep aynı türden çiçekleri yansıtan bu ünlü dizi, bitmez tükenmez varyasyonları belirlemektedir: Başta gelen renk sarıdır ve olanaklar çerçevesinde görünüşlerin her çeşidini içermektedir” (LASSAGINE, 1980: s 56, 57).

Sanatçı, Saint-Remy'deki bakım evinde kaldığı sürece resim yapmaya devam etmiştir. “Tutukluların Voltası” adlı eser bu döneme aittir. Eser incelendiğinde, taş bir avlunun çıplaklığında, yeni yaşam arkadaşlarının perişan durumunu canlandığı görülmektedir. 1889'da kendi portresini yaptığı dönemde Van Gogh'un keyifsizliği ve kırgınlığı artmıştır.

Yaşadığı bunalıma karşın, Saint-Remy'de meydana getirdiği tablo ve desenler, onun sanatındaki büyük aşamayı kanıtlamaktadır. Şimdi, onun tablolarındaki kırlar, çayırlar, ekin tarlaları yoğun bir hareketlilik içindedir. Peyzajda kullandığı servilere, zeytin ağaçları da eklenmiştir (resim 47). Bu resimlerde Van Gogh'un görüş açısının genişlemiş ve yaygınlaşmış olduğu görülmektedir.



Resim 46. Vincent Van Gogh, “Serviler ve İki Kadın Resmi”, 31x23 cm, 1889

### 3.1.3. Cezanne

İzlenimciliğin yapısındaki eksikliği, ilk hisseden sanatçılar, Cezanne ve Seurat olmuştur. Cezanne'ın eserlerinde yirminci yüzyıl ressamlığına ait bir kısım belirtiler görülse de onun eserlerinde derinlemesine bir izlenimcilikçi gelişim vardır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki çağdaş sanatın doğmasına yol açacak tüm denemeler, Cezanne'ın sanatına bağlanabilir.

“Cezanne'nın resimlerinde: Perspektif resimden çok renkle gerçekleştirilmiş yeni bir uzay kavramı; klasik bir kavram denilebilecek kompozisyona dönüş gözlemlenmektedir. Empresyonistlerin tersine, nesnelere, temel özellikleriyle ve kalıcı bir şekilde resmetmeyi amaçlamıştır. Resimlerinde, Empresyonist sanatçıların yaptığı gibi, sadece gelip geçmekte olan anı yansıtmaya çalışmamış, o anın öncesini ve sonrasını da vermiştir. Bu, Cezanne'ın sanatının belli bir dönemin sınırlarına sığmamasının ve özellikle Fovizm ve Kübizm olmak üzere çağdaş sanat akımları üzerinde izler bırakmasının nedenlerindedir” (BRION, 1980: s 82).

Yetmişli ve seksenli yıllarda kullandığı renkler daha zengin ve daha kişisel olmakla birlikte, resimlerinde hala izlenimciliğin doğayı olabildiğince takip etme prensibi açıkça görülür. Bu dönemde, kalın renk katmanları yerine, hafif fırça vuruşları ile noktalama yönteminden faydalanmıştır.

Cezanne tuğla gibi yan yana paralel ve çapraz vuruşlarını sade beyaz bir tuval üzerine yerleştirir. Fon kademelendirilmiş gizli dereceler içeriyorsa, fırça vuruşlarını farklı tonda kullanır ve onun tuvalinde en küçük renk tuşlarının bile değerini kaybetmediği görülür.

“Emili Bernard, Cezanne'ın bir sulu boya çalışmasını şöyle anlatır; işlem yağlı boyadakine çok benzerdir: O önce renk kümeciklerinden oluşan bir gölgelendirmeye başlar, onun üzerine bir kat daha kaplar, sonra üçüncü ve üst üste ekranlar şeklinde seçili nesneyi aynı anda modellendirir ve

renklendirir. Cezanne'ın kendisi Bernard'a Şu tavsiyede bulunur: IŞıkla ve daima doğal renklerle baŐla. Daha sonra renkler arasındaki farkı kapatmak için daha geniş renk aralığı kullan" (DUNSTAN, 1976: s 121).

Cezanne'ın resimlerindeki renk alanı ve paletindeki renk karışımı incelendiğinde, onun çabukluğu, sabırsızlığı dikkat çekmekteydi. Örneğin; Landscape'de (Resim 48) veya Mont St. Victoire'de (Resim 49) Cezanne'nin tekrar tekrar kullandığı iki ana iŐaretleme Őekli görülür. Landsape adlı tabloda; çapraz tuğla gibi vuruşlar, samur fırça ile yaprak ve ağaç gövdesinin serbestçe düz çizimi ve dağın dış hatları daima mavili gri renk ile resmedilmiştir.



**Resim 48. Paul Cezanne, "Landscape", yağlıboya, 60.3x49.5 cm, 1882-5.**



**Resim 49. Paul Cezanne, "Mont Sainte Victoire", yağlıboya,  
66.7x92.1 cm, 1885-7.**

Monet'in tek görüşlülük gibi bir eksiği; cezanne'ın ise büyük bir çeşitlilik ve evrensellik özelliği olduğu görülmektedir. Paul Cezanne hiçbir zaman anlık etkilerin resim için yeterli olduğunu düşünmemiştir. Bu sebeple, Empresyonist stili bırakmış ve nesnelerin kolay görünemeyen ama önemli olan şekillerini aramıştır.

Onun Modern Sanata olan etkisini şöyle açıklayabiliriz: O, resmi yapmanın tüm sorusunu bir daha düşünmüştür. Bu düşünce, başlangıç noktasını, üç boyutlu dünyayı iki boyutlu dikdörtgensel resmin diliyle açıklamaktan alan, temele kadar inmiştir. İnsan anlayışının karışık doğası hakkında çok bilinçli olan Cezanne, kendi deneylerince uygun olan yeni bir resim kompozisyonu aramıştır. Ressamların yüzyıllardır sorgusuzca kullandığı doğrusal perspektif gibi hileleri başlangıçtan terk etmiştir. Güçlü duygulara

sahip olan Cezanne onu etkileyen özel duyguları resimlerine aktarmasını bilmiştir. 1870'lerin başındaki etkilerin Cezanne'nin resimden beklentilerini içermediği görülmektedir. "Doğadan önceki hisler" adını verdiği resimli yapıları yapmak için görünümüler altında çalışma arayışına girmiştir. Kendi duygularını sabit bir şekilde analiz ederken, Cezanne biliyordu ki, "göz her zaman hareketin üzerindedir, yuvarlak şeyleri görür, uzayı derinliğine inceler". Resimlerinde art arda gelen zaman parçacıklarının içeriğine rağmen pek çok bakış açısını veya görüş düzeyini birleştirmiştir. 1880'lerdeki çalışmalarında Cezanne her şeyde bulunabilecek düzenli şekiller arıyormuş gibi görünür ki, eserlerinde şekillerin gizlenmiş mimarisi görülür. Bu resimlerde görüntüsü sonradan yok olan bir katılık vardır. Cezanne uzayın zaman içinde ve zaman boyunca kavranabileceğini anlayınca, gözlemcinin değişen bilincini hesaba katmak zorunda kalmıştır. Bu, yakın çağda bilimde, felsefede ve diğer sanatlardaki gelişimlerle paralellik göstermiştir.

Monet'in çalışmalarında da olduğu gibi, renk resmi oluşturan, birbirinden ayrı elemanların vurgulanmasına yarayan yegane araç haline gelmiştir. Daha sonraları Cezanne'ın, ressamın konusuna tepkisindeki değişimin resmi yaratmadaki önemini daha iyi anladığı, resimlerinde hissedilmektedir. Ayrıca resimlerinde, renkçe ve şekilce düzgün olan ve uzayda hemen konumlanan ve bir dağ yamacının ya da her neyi temsil ediyorsa onun okunabildiği, koyu ve karesel çizgiler görülür.

Nesnelerin görüntülerinin kaydıyla geçen yıllarda Cezanne'nin resimlerine bakıldığında, sanki o bilinmeyen ve bilinmeyen nesneye yakınlaştığı görülmektedir.

## SONUÇ

Canstable'den Bernard ve Sicket'e kadar olan sanatçılar bazı ortak yönere sahiptirler. Onların sanatları, doğayı titizce incelemeye ve yakın gözlemlerine dayanır. Bir çok Empresyonist sanatçı için çizim, resimden çok birbirine bağlı düşüncelerin sentezlenerek bir form halinde oluşturulmasıdır. Bundan dolayıdır ki; bu hareketin ana özelliklerinin ilki, doğanın yakın gözlemlenmesi ve değişik yöntemlerle ortaya konmasıdır.

Bir süre sonra, izlenimciliğin güçlü teorisiyle ressamlar kendilerine doğal gelmesede, kendilerini dış mekanlarda, tarlalarda resim yaparken buldular. Ama, bazı ressamlar anı gözlemlemeyi ve bunu tuvale aktarmayı bir prensip olarak kabul ettiler; örneğin Monet, Pissarro, Cezanne ve Sisley -daha sonraki zamanlarda-, Soutine ve Giacometti, diğerlerinin içinden, direk gözlemleri aktarmaya önem vererek ayrılabilen ressamlardır.

İzlenimcilik bilim üzerine olmaktan çok duygulara ve geçen ana dayanmaktadır. Empresyonistler resimlerinde, hayatta sürekli devam eden değişiklikleri ve hareketleri konu edinmişlerdir. Bunlarla ilgili izlenimlerini notlar kullanarak, farklı metodlar uygulayarak, ani gözlemleri bir araya getirerek ve hafızaya kaydedilen görüntüleri stüdyoda çalışarak uygulamışlardır.

Farklı sanatçıların stüdyo çalışmalarını, doğal gözlemlerini, kişisel denge ve kombinasyonlarını görmek etkileyicidir. Vuillard kurşun kalemiyle not defterine modellerin ayrıntılarını çizmiştir. Degas ise, çevresindeki gözlemlerini, daha sonra stüdyosundaki modellerin hareketlerini, düzenleyerek tuvale aktarmıştır.

İzlenimciliğin geniş periyodundaki doğruya ulaşan "plein-air" boyama tekniğinin gelişiminin zamanla yerini doğrusal ve basit tekniğe bıraktığı görülür. Bu farklılığı görmek için, Tunner'ın son yıllarıyla, 40 yıl sonra ki Pissarro'yu karşılaştırmak yeterli olacaktır. Tabi ki burada çağdaş ve

standartlaşmış malzemelerin etkisi büyüktür. Stüdyoda renklendirilmiş zemin hazırlama, saydam perdahların kullanımı, geçirimsiz ve yarı saydam karışımla film tabakası oluşturmak; bunların hepsi yerini, düz beyaz tuvale, kurallı ve mat dokunuşlara, dış mekandaki basit ve direk çalışmaya bırakmıştır. Ama, geniş izlenimci dönemden sonra çoğu sanatçının özenle yapılan stüdyo çalışmalarına geri döndüğü görülmektedir.

Sickert resimlerini, adım adım geliştirilmiş basamaklarla yapmayı tercih etmiştir. Vuillard, resimlerinde su karıştırılmış tiner kullanmış; yeni izlenimciler ise, renk teorisini ve matematiksel karışım sistemini uygulamışlardır.

Yeni hareketler maddi araçlardan değil, fikirlerden beslenir ve teknikleri ile değil, felsefeleri ile tanınırlar. Bundan dolayı “değişen”, sanatların nesnesi değil, tercüme aracıdır. Degas ve Renoir yeni hareketlere bağlı olmalarına rağmen, aynı çizgiyi takip etmemiş; izlenimci periyottan ayrı bir çizgide ilerlemişlerdir.

Resim sanatı tarihine bakıldığında; her okulun ya da hareketin, kendinden öncekilerden etkilendiği, kendinden sonrakilere ışık tuttuğu bir gerçektir.

## KAYNAKÇA

- ATALAYER, Faruk. **Temel Sanat Ögeleri**. Eskişehir: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994.
- BAYKAM, Bedri. **Boyanın Beyni**. İstanbul: Ayhan Matbaası, 1990.
- BOWNESS, Alan. **The Book of Art. Impressionists and Postimpressionists**. London: George Rainbird Limited, 1965.
- BROIN, Marcel. **Cezanne**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- BUMPUS, Judith. **Impressionist Gardens**. London: Phaidon Press Limited, 1990.
- CANTÜRK, Fikri. **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 695, 1992.
- CEZANNE, Paul. **Cezanne**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- ÇAĞLARCA, Sadettin. **Renk ve Armoni Kuralları**, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- DAULTE, François. **Renoir**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- DEMİR, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1993.
- DUNSTAN, Bernard. **Painting methods of the Impressionist**. London: Watson-Guptill Publications, 1976.
- GAUNT, William. **Renoir**. London: Phadion Press Limited, 1982.
- GERMAIN, Bazin. **Manet**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

- HOUSE, John. **Monet**. London: Phadion Press Limited, 1981.
- İNANKUR, Zeynep. **XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1997.
- İPŞİROĞLU, M.Ş. ve S. EYÜBOĞLU. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1872.
- JOHNSTON, Gordon. **Resim Sanatı**. Çeviren: Aynur Durukan, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1984.
- KALMIK, Ercümen. **Renklerin Armoni Sistemleri**. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, 1950.
- KANDINSKY, Wassily. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. Çeviren: Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- KILIÇ, Levend. **Görüntü Estetiği**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- KLEE, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı**. Çeviren: Mehmet Dünder, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1995.
- KUNSTLER, Charles. **Pissarro**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- LASSAIGNE, Jacques. **Van Gogh**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- LLOYD, christopher. **Impressionist Drawing**. London: Phadion Press Limited, 1986.
- LOWRY, Bates. **Sanatı Görmek**. Çeviren: Neda Yurtsever ve Zahir Güvenli, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1972.
- LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

- PARRAMON, Jose M. **Resimde Renk ve Uygulanışı**. Çeviren: Eroh Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- PARRAMON, Jose M. **Işık ve Gölge**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1997.
- RICHARDSON, John. **Manet**. London: Phadion Press Limited, 1982.
- SERULLAZ, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Devrim Erbil, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- SÖZEN, Metin ve Uğur TANYELİ. **Sanat Kavramı ve Terimler Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- TANSUĞ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- TEMİZSOYLU, Nuri. **Renk ve Resimde Kullanımı**. İstanbul: 1987.
- TERRASSE, Antoine. **Degas**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980.
- THOMSON, Belinda. **The Post-Impressionists**. London: Phadion Press Limited, 1990.
- JILDENSTEIN, Daniel. **Gauguin**. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş., 1980
- WÖLFFLİN, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çeviren: Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Ansiklopedik Sözlük**, Cilt 2. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1967.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt 8. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1986.
- Gelişim Hachette**, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 4. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1983.
- Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi**, Cilt 1. İstanbul: Meydan Yayınevi, 1969.