



ISSN:1306-3111

e-Journal of New World Sciences Academy  
2010, Volume: 5, Number: 2, Article Number: D0015

**FINE ARTS**

Received: June 2009

Accepted: march 2010

Series : 5A

ISSN : 1308-7290

© 2010 www.newwsa.com

**Leyla Varlık Şentürk**

Anadolu University

lvsenturk@anadolu.edu.tr

Eskisehir-Turkey

**İZLENİMCİLERİN DUYUMLARA DAYALI RENK VE IŞIK SERÜVENİ**

**ÖZET**

Aydınlanma çağı ve sanayi devriminin getirdiği bilimsel ve teknik gelişmelerin paralelinde sosyolojik ve felsefi atılımlar, 19. yüzyılda sanatçıları yeni sanatsal ifade arayışları içinde izlenimciliğe kadar götürmüştür. Fizik alanındaki yeni buluşlar ise, ışık ve rengin aslında bilinenin çok ötesinde farklı bir tanımlaması olduğunu göstermiştir. Yeni İzlenimciler bununla da yetinmeyip, rengin optik etkilerinden yararlandıkları ve noktacılık adı da verilen renk alanlarını bölünebilecek en küçük birimlere ayırmışlar, biçimi tamamen yüzeyden kaldırmışlardır. Ard İzlenimciler ise, resim yüzeyinde yok olan nesneyi tekrar görünür kılmak için siyahı resme geri kazandırmışlar, nesneden yansıyan izlenimlerin değil nesneden alınan içsel duygulanımların resmedilmesinin önemli olduğunu savunmuşlardır. Resim sanatında izlenimci yaklaşıma kadar devam eden görünenlerin olduğu gibi yansıtılması çabaları atölye resmi geleneği ile gelişim göstermiştir. İzlenimci görüşle birlikte atölye resim geleneği yerini güneş ışığı tayfında yer alan renklerden oluşan paletlerle gerçekleşmiş, anlatımcı estetiği içinde barındıran sanatsal oluşumlara bırakarak sanatçıların doğayla baş başa yaşadıkları bir ışık ve renk serüvenine dönüşmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** İzlenimcilik, Yeni İzlenimcilik,

Ard İzlenimcilik, Işık, Renk, Biçim, Duyum

**IMPRESSIONISTS' ADVANTURE OF COLOR AND LIGHT BASED ON SENSATION**

**ABSTRACT**

In parallel with the Enlightenment and the Industrial Revolution, the sociological and philosophical steps orientated artists, seeking new artistic expressions, to impressionism in the 19th century. Further, new discoveries in physics showed that light and color had definitions which went beyond the knowledge. Neo Impressionists used optical effects of color, and divided color areas to smallest possible units, known as pointillism, and removed form completely from surface. Post Impressionists resumed using black in painting to make the object visible, and defended it was important to picturize inner sensations received from objects rather than impressions reflecting from objects. In the art of painting, the efforts to mirror the reality developed with the tradition of studio painting until the emergence of impressionism. With impressionism, the tradition of studio painting was replaced by art trends based on palettes of colors in the spectrum of sunlight and on expressionist aesthetics, and turned into an adventure of light and color where artists are side by side with the nature.

**Keywords:** Impressionism, Neo Impressionism, Post Impressionism,  
Light, Color, Shape, Sensation

## 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

18.yüzyılın son çeyreğiyle birlikte başlayan ve 19.yüzyılda belli bir ivme kazanarak devam eden 20.yüzyıl, hem insanlık tarihi açısından hem de sanatın tarihi açısından önemli yıllar olmuştur. Siyasi, ekonomik ve sosyolojik değişimler sanat dünyasında da yeni arayışlara ve değişimlere zemin hazırlamıştır. Sanat her zaman bir değişim ve yenileşme süreci yaşamış, okullar, dönemler ve izmler bu süreçlerin tanımlanmasında görev almıştır. Her zaman bir öncesinin söyleyecek sözü kalmadığında her şeye yeni baştan başlanıyormuşçasına, ama mutlaka önceki değerlerin ve birikimlerin üzerinde yükselen bir yapıyla avangard olarak adlandırılan yeniden doğuşlar, sanatı bu günkü konumuna getirmiştir. Bu yeniden doğuşlar daima bir sonraki hareketin hem hazırlayıcısı olmuş, hem de gerekçesi olmuştur.

Bu tarihsel süreç içerisinde İzlenimcilik de gerekli yerini almıştır. Aydınlanma çağıyla birlikte özgürlüğünü elde eden bireyin sanatçı kimliği, kendi olabilen ve duygularını ifade edebilen anlatımcı bir yapı kazanmıştır. İzlenimciliğin öncüsü olan Velazquez, Goya, Turner, Delacroix gibi sanatçılar, konulara getirdikleri yeniliklerle birlikte rengi ön plana çıkarmışlar, bunun yanı sıra duygularını da bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Romantiklerin öncülüğünü yaptığı ve 20. yüzyıl sanatının kapılarını açan İzlenimciler, teorileri ve savunularıyla sanata bilim çerçevesinden yaklaşımlarına rağmen, duyularını göz ardı etmeyen bir tutum izlemişlerdir. Pozitivist doğa bilimlerinin gelişmeye başlamasıyla birlikte doğanın duyularla algılanabilen gerçeklikler olduğunun farkına varılması sanatın da duyumcu, izlenimci bir yapı kazanmasına yol açmıştır (V.Şentürk, 1999:301).

Her yeni dönemin bir öncekinin yetersizliğini kabul ederek önüne geçme arzusunun her zaman daha ağır bastığını kabul edersek, İzlenimciler de değişim üzerine savdukları felsefelerini ve estetik anlayışlarını, fotoğraf makinesinin icadının resim sanatına olan etkisi, ışığın çözümlenmesi ve renk teorileriyle temellendirmişlerdir (V.Şentürk,2004:300). Barbizon okulu sanatçılarının da atölyelerini terk ederek doğaya çıkmaları İzlenimciler için yol gösterici olmuştur. İzlenimci sanatçı, eseri aracılığıyla yaşama dair söyleyeceği sözü ortaya koyabilmek için, o güne kadar resim sanatına egemen olan akademik kuralları göz ardı ederek, atölye ve şehirlerden uzaklaşıp kırlara ve doğaya çıkmıştır. Gün ışığının figür ve nesnelere üzerinden yansımalarını izleyerek, bu görünümünden aldıkları duyuları tuvallerine aktarma uğraşısı içine girmişlerdir. Sanatın o güne kadar olmadığı oranda bilimle ilişkileri, bilimsel temellere oturtulmuş teorileri ve seçilen konular gereği sıradan insana ulaşma çabaları resim sanatını yeni bir yapılanma gerekliliğine yöneltmiştir.

## 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

20. yüzyıl modern resim sanatının önemli başlangıç noktaları arasında yer alan İzlenimciliğin, hangi noktada gündeme geldiği, bunu hazırlayan sebepler ve izlediği sürecin incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. İzlenimcilik, Yeni İzlenimcilik ve Ard İzlenimcilik dönemlerini tanımlayan sanatçılar ve resimleri, çalışmanın kapsamı içinde ele alınmıştır. Çalışmada sonuca gitmek üzere izlenen yol, İzlenimci hareketin çıkışında etkili olan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin önemi ve etkileriyle birlikte dönemi nasıl şekillendirdiğidir. Konu hakkında yayınlanmış diğer kaynaklar taranarak başlıkta belirtilen hedef doğrultusunda sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

### 3. İZLENİMCİLİĞE ZEMİN HAZIRLAYAN ETKENLER (THE FACTORS PREPARE OF THE GROUND FOR IMPRESSIONISM) 3.1. Sosyolojik ve Kültürel Gelişmeler (Sociological and Cultural Developments)

18. yüzyılda Fransız İhtilali'nin itici gücüyle hayat bulan ve Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan yeni dönemle birlikte, kişinin birey olarak özgür iradesini kullanabileceği düşüncesi ve bunun hayata geçirilmesi, dönemin en önemli atılımlarının başında gelmiştir. Özgür iradesine sahip olan bireyin içinde bulunduğu toplumun idari yapısında söz sahibi olma hakkını eline geçirmiş olması, Monarşik siyasi yapıların Cumhuriyetçi sisteme dönüşmesinde etkili olmuştur. Yaşam biçimlerindeki standartların değişmesi, insanın arzu ve ihtiyaçlarının değişmesine, sanayi devriminin gerçekleşmesine ve kent yaşamının şekillenmeye başlamasına zemin hazırlamıştır. 18. yüzyılda Avrupa'nın öncülüğünde başlayıp daha sonra dünya genelinde görülen bu siyasi, ekonomik ve sosyal değişimlerin ardından 19. yüzyıl, özellikle teknoloji ve bilim alanında yapılan yeni buluşlar paralelinde büyük değişimlerin yaşandığı bir yüzyıl olarak tarihe damgasını vurmuştur. Bu önemli değişimler ve yenilikler yaşamın, dolayısıyla da toplumların bir parçası olan sanatta da kendisini göstermiştir. Toplumlar yaşadığı çağı oluşturan sosyal, kültürel, ideolojik, etik, felsefi ve ekonomik değerler ile bütünleşmektedir. İnsanoğlu, var oluşundan itibaren yaşadığı çağın kendisine özgü değerlerini bir sonraki çağa sanat yoluyla iletirken, aynı zamanda bu kültürel birikimler hem sanatı beslemiş hem de sanatın yeni biçimler almasında önemli olmuştur (V.Şentürk, 2004:299).

Bu dönemde kişinin özgürleşmesi, kendi yaşamına dair olan kararları kendi alabilmesi ve katılımcı sistem içinde varlığını ortaya koyabilmesi, güven duygusunu da beraberinde getirmiştir. Kendisine güvenen ve kendi kararlarını verebilen birey, düşünmek ve yeni problemler çözmek eğilimi içine girerken, aynı zamanda da toplum içinde yalnızlaşarak kendisiyle baş başa kalmıştır. Kendisi olabilen birey ise, kendisini ifade edebilmek için duygusal yaşantısını kullanabileceğini keşfetmiştir. Böylece sanatçı birey, yaşama ve doğaya, görme eyleminin dışında, duyularıyla bakabilmiştir. Fischer bunu; "Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyularını, titreşen bir karışıklık, "benim" yaşantım, "benim" duyuşum olarak algılar" sözleriyle açıklamıştır (Fisher, 2005:74).

Birey olma düşüncesi, sanatçıyı hem dinin etkisi altında kalmaktan, hem de iktidarı elinde bulunduran güçlere olan bağlılıktan kopartmıştır. Dolayısıyla sanatçı birey, içinde yaşadığı yeni sosyal yaşama ve çevresini saran doğaya daha dikkatle bakmaya başlamıştır. Yeni yaşam biçimi ve yaşama dair sunulan aktarımlar, o güne kadar var olan ve artık haz vermeyen pek çok değer yerini alarak, yeni heyecan ve arayışların doğmasına fırsat vermiştir. Artık yaşamın içinde var olan sanatçı, ezber konular içeren sipariş resimler yaptığı atölyesinden dışarı çıkarak doğanın bir parçası olmuş, özgürce seçtiği yaşama dair konular ve peyzajlarla kendisini ifade etme yoluna gitmiştir.

18. yüzyılın özellikle son çeyreğinde Avrupa resim sanatının kaleleri arasında yer alan Roma ve Londra'dan sonra Paris kenti de popülerlik kazanmıştır. Napolyon'un imparatorluk yıllarında başlayan kentin gözde olma durumu, ihtilalle birlikte hem kültürel anlamda, hem sosyal anlamda, hem de sanatsal anlamda bir dünya kenti olma özelliğine dönüşmüştür. Paris kentinin sanatsal anlamda öne çıkma nedenleri arasında Louvre müzesinin zengin sanat koleksiyonunun payı olduğu kadar, sanat eğitimi veren kurumların popülerliği ve kentsoylu kesimin entelektüel yaşam tarzı da etkili olmuştur. Ayrıca estetik

beğeni açısından bu dönemde ön plana çıkan kentin coğrafyası ve iklim koşullarıyla şekillenen doğası da bu dönem sanatçıları için önemli fırsatlar yaratmıştır.

### 3.2. Fotoğraf Makinesinin İcadı (Invention of the Camera)

Mercek ve karanlık kutu, görüntülerin tuval yüzeyine aktarılması ve büyütülmesi için 16.yüzyılda sanatçılar tarafından kullanılmaya başlamıştır. Gümüş levha ve kağıt üzerine kalıcı görüntülerin aktarılması, 1827 yılında Nicéphore Niépce'in ve 1835 yılında William Henry Fox Talbot teknik sorunları çözmesinin ardından ilk olarak Kodak firması tarafından 1839 yılında piyasaya sürülen fotoğraf makinesinin serüveni, insana doğayı yeni ve farklı bir gözle görme olanağı tanıtmış ve yeni bir sanatsal ifade dili olarak fotoğraf sanatının da doğmasına zemin hazırlamıştır (Zakia, Stroebel, 1993:71).

Fotoğraf makinesi, görünür olanı an içinde dondurarak saptayabilir, anlık görüntüleri elde edebilir, görünenleri farklı açılardan gösterebilir, hareket anını dolayısıyla da devinimi görünür kılan anlık görüntüler verebilir. Fotoğraf makinesinin sahip olduğu bu özellikler, ressamları görüntülerin olduğu gibi yansıtılmasının ötesinde yeni arayışlara yöneltmekle birlikte, resim yapma eyleminde bir araç olarak kullanmaya da yöneltmiştir. Burada amaç, fotoğraf makinesinin, görünenleri an içinde sabitleme özelliğini, konuları oluşturan sahnelerin belirlenmesinde kullanmak olmuştur. Sanatçılar başlangıçta fotoğraf makinesini bir rakip gibi algılasalar da zamanla onun kendileri için önemli bir araç olduğunu fark etmişlerdir (Bartolena, 2004:80).

Ayrıca fotoğraf makinesinin icadı, her sanatçı tarafından kolaylıkla benimsenmemiş, özellikle akademik resim geleneğine karşı çıkan sanatçılar tarafından endişeyle karşılanarak reddedilmiştir. Dönemin sanatçıları arasında oluşan korkuların başında, fotoğraf makinesinin resim sanatının yerini alabileceği düşüncesi yer almıştır. Dolayısıyla, sanatçılar fotoğrafın ötesine geçebilecek yeni anlatım yolları aramışlardır (Gombrich, 1980:416). Yeni arayışlar içinde olan bir grup sanatçı, fotoğraf makinesinin sağladığı olanakların ötesine geçebilmek için, yapılması gerekenin sadece izleyiciye görüntülerin yansıtılması değil, o görüntülerden alınan izlenimlerin uyandırdığı duyumsamaların aktarılması gerektiği inancını paylaşmışlardır.

Fotoğraf makinesinin o zaman için sahip olduğu teknoloji sadece siyah-beyaz görüntülerden oluşmaktaydı. Dönemin sanatçıları bunu bir fırsat olarak değerlendirip, güneş ışığı tayfında yer alan renkleri paletlerine taşıyarak, bilim karşısında yine bilimin onlara sunduğu renk ve ışığın yeni tanımlarıyla, yaratıcı zekâlarını kullanarak büyük bir başarı elde etmişlerdir. Bu nedenle, manifestolarını oluştururken, güneş ışığının günün farklı saatlerinde, farklı açılarla nesnelere üzerinden yansıdığına rengin de değiştiği gerçeğini ortaya koymuşlardır. Onlar için önemli olan, resimlerinde güneş ışığı tayfında bulunan renkler ile görüntülerin ona bağlı olarak gösterdikleri değişimleri ve doğallığı duyumsama yoluyla anlatmak olmuştur. Böylece gerçek erek, figür ve nesnelere tanınırlığını ve net görüntülerini kullanarak gerçekçi bir yansıtma eyleminde bulunmak değil, onlardan alınan izlenimlerin duyular aracılığıyla anlatımı çabaları olmuştur. Turani bunu şöyle açıklamıştır; "Endüstriyel ortamın yarattığı huzursuzluk karşısında kişinin kendi iç dünyasına geri çekilmesi gibi, fotoğrafın da yer kapma saldırısı karşısında, sanatçı imajla ilgili olanı bırakıp kaçıyor ve plastik sanatlarda nesne ve figür anlatımı önemini yitiriyor" (Turani, 1974:173). Dolayısıyla İzlenimci sanatçılar, kendilerine sunulmuş olan teknoloji harikası yeni icadı yetersiz bularak, sanat ve zeka yoluyla

gerçekleştirdikleri yeni anlatımcı estetiği içinde barındıran resimlerle sanatı ve sanatçıyı teknolojinin önüne geçirmişlerdir.

### **3.3. Renk Konusundaki Bilimsel Araştırmalar (The Scientific Research of Color)**

17. ve 19. yüzyıllarda bilim adamları tarafından yürütülen renk konusundaki araştırmalar da İzlenimciliğin doğuşuna katkıda bulunmuştur. İngiliz fizikçi Newton, 1666 yılında güneş ışığını bir prizmadan geçirerek spektrum adını verdiği bir renk skalası elde etmiştir. Ünlü fizikçi, yedi ayrı renkten oluşan bu spektrumu tekrar bir mercekte geçirerek bu renklerin beyaz ışığı verdiğini görmüştür. Fransız kimyager Chevreul, 1839 yılında yan yana gelen renklerin birbirlerini etkileyerek gözde yeni bir karışım renk algısı meydana getirdiğini 'eş zamanlı renk zıtlıkları' teorisiyle açıklamıştır. Alman fizikçi Helmholtz ise, 1856-1866 yılları arasında yayınladığı araştırmalarında, renkli görme olayının gözün retina tabakasında bulunan ve ışığın üç farklı dalga boyuna (kırmızı, yeşil ve mavi) duyarlı olan sinirler aracılığı ile gerçekleştiğini ispatlamıştır. Bu üç ışık renginin dışında kalan renklerin ise, gözde bulunan alıcıların ikisinin veya üçünün birden aynı anda ve farklı oranlarda uyarılmasıyla algılandığını söylemiştir. Helmholtz, her üç siniri birden uyaran ışığın ise, beyaz ışık olduğunu belirterek Chevreul'un eş zamanlı renk ilişkileri teorisini geliştirmiştir.

Bu bilim adamları tarafından ortaya konan renk ve ışık teorileri, 1870'li yıllarda dönemin ressamı üzerinde teknolojik gelişmeler ve sosyal yaşamdaki değişimler kadar, önemli ölçüde etkili olmuştur. Işığın ve rengin bu yeni tanımları sonucunda, sanatçılar arasında nesnelere güneş ışığının içinde bulunan renkleri yansıttığı düşüncesi kabul görmüştür. Bu nedenle sanatçılar, yaşadıkları çevreyi ve doğayı olduğu gibi aktarmanın ötesinde, farklı saatlerde ve hatta farklı mevsimlerde güneş ışığının geliş açısına göre gösterdiği değişim sonucu, an içinde değişen izlenimlerden aldıkları duyumlarını tuvallerine aktarmayı amaçlamışlardır. Bu yeni sanatsal ifade biçimi, Fransa'da başlayıp daha sonra Avrupa'ya yayılarak gelişen "İzlenimcilik" akımının doğmasına sebep olmuştur.

### **3.4. İzlenimciliğin Temelinde Yer Alan Felsefi Görüş (The Philosophical Views of Impressionism)**

Bilginin kaynağını duylarda ve duyulur algıda bulmaya çalışan empirik görüş, İzlenimciler için savunularını ortaya koymada mantıksal bir zemin oluşturmuştur. Varlıkların bilgisi onlardan bize yansıyan duyumlar aracılığıyla zihnimizde gerçeklik kazanmaktadır. Hazır bilgi olmadığı gibi insanın bilgiye ulaşabilmesinin tek yolunun duylardan geçtiğini savunan bu görüş, bir anlamda da deneyselliğin kapısını aralamıştır. Empirik görüş, tam bu noktada izlenimcilikle örtüşerek an içinde defalarca değişim gösteren görünümlerin peşinde koşan sanatçı için felsefi bir zemin oluşturmaktadır. İngiliz filozof David Hume (1711-1776), empirik görüşü savunurken, bilgi kaynağını izlenimlerden alınan duyumlar ve düşünceler olarak açıklamıştır. Hume'a göre hatırlama ve hayal gücü bilginin yaşama geçirilmesi için gerekli olan basamaklardır. "Empirizm' e göre, zihinde doğuştan olan hiçbir fikir, düşünce ve prensip yoktur. "Daha önce duylarda bize verilmemiş hiçbir şey yoktur ki, zihinde bulunsun" (Tunalı, 1990:87).

Rönesans'da dış dünyaya tutulan ayna, Romantiklerle birlikte duygunun anlatılması temelinde iç dünyaya yönelirken, İzlenimciler tarafından duyumların yansıtılması için akla yöneltilecek bir ayna olmuştur. İzlenimciler için önemli olan yaşanan duygusal değil görünümlerden alınan duyumlardır. Onlar dış dünyaya rasyonel bir yaklaşım ve bilimsel bir tavırla bakmışlardır. Bilginin kaynağını

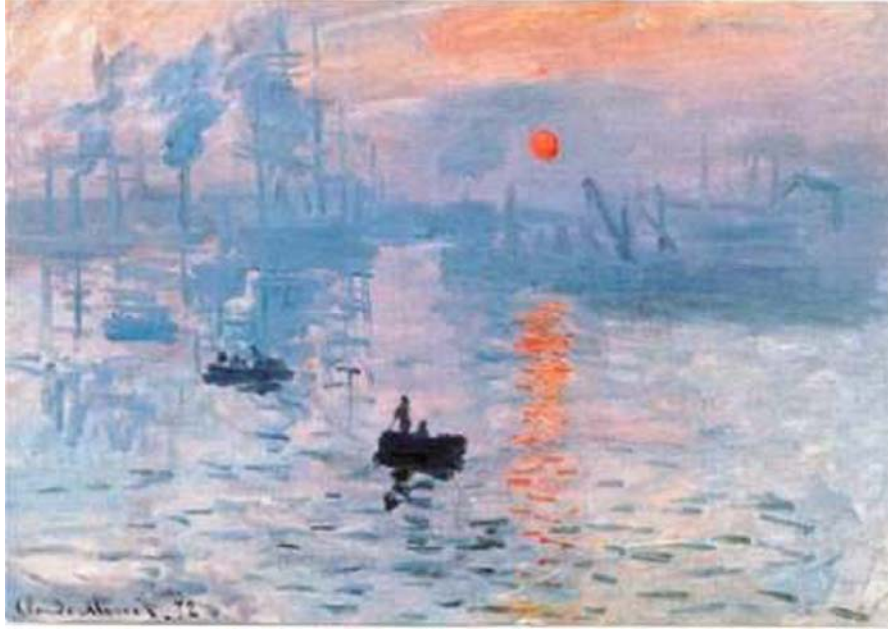
duyular algıda arayan bu sanatçılar, duyuların değişiminin de zamana göre değişim gösterdiğini, aynı görünümün zaman içinde farklı algılanabildiğini ve farklı duyular uyandırdığı tezinden hareketle doğayı gözlemlemişlerdir. Bu durum onların deneysel yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır. Kesin doğrular yerine duruma göre değişim gösteren gerçekler ve bunların yaşanarak tespiti izlenimciler için her zaman önemli olmuştur. Sürekli değişim içinde olan an ve anın izlenimleri güneşin doğadaki yansımalarıdır. Sanatçı bu durumda, her seferinde yeni bir gerçeklik ve yeni bir dünya keşfetme şansına sahip olmuştur. Güneş ışığı, nesnelere tayfta bulunan renklerle aydınlatarak ışığın nesneyle buluşması, her an değişebilen bir renk atmosferi yaratabilmekte ve farklı zaman dilimlerinde farklı izlenimler verebilmektedir (Tunalı, 1983:61).

#### 4. İZLENİMCİLİĞİN DOĞUŞU (THE BIRTH OF IMPRESSIONISM)

19. yüzyılın ikinci yarısında bir araya gelen yenilikçi bir grup sanatçı, Paris civarındaki doğal çevreyi kullanıp güneş ışığının nesnelere çarparak yansımalarından aldıkları duyularını izleyiciye aktarma çabaları içine girmişlerdi. Yenidünya görüşü, yeni söylemler, yeni buluşlar ve yeni yaşam koşulları paralelinde 1870'li yıllarda Paris'te bir araya gelen bu sanatçılar, resim sanatı tarihinde "İzlenimciler" olarak anılmaktadır. İzlenimciler, fotoğrafın sağladığı olanakların ve görünümün ötesine geçerek dış dünyadan alınan duyularını bulgulama arzusu ile yola çıkmışlardı. Bu amaçla, sanatı ve yaratıcı gücü kullanarak estetik kaygılarını tuvallerine yansıtır, kendilerine düşen görevi yerine getirmeye çalışırken, modern resim sanatının örnekleri arasında yer alan önemli yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Akademik anlamda sanata karşı gelen ve yeni arayışların savunucusu olan bu sanatçılar, geleneksel sanatı savunan kesim tarafından dışlanarak resmi sergilerden uzaklaştırılmışlardır. Bu sanatçılar arasında yer alan Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas, 1874 yılında Paris'te bulunan Nadar Galeri de 'Reddedilenler' adıyla yeni söylemlerini ortaya koyan bir sergi açmışlardır. Bu sergide Monet'nin "Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim" adlı eseri de yer almıştır (Resim: 1).

Bu yapıt, sergiye katılan diğer sanatçılar tarafından da savunulan yeni bir sanatsal tavrın sinyallerini verdiği için, eleştirmen Louis Leroy'ın sergi hakkındaki yazısında kullandığı "Empresyonistlerin Sergisi" tanımlamasıyla birlikte döneme de adını vermiştir. İzlenimciler olarak adlandırılan bu sanatçılar, gün ışığının ve ışığın nesnelere üzerindeki yansımalarının sürekli bir değişim içinde olduğunu kabul etmişlerdir. İzlenimciler, sanatçıya düşen görevin ise, görünen varlıklar dünyasından algılanan izlenimler dünyasına doğru bir geçiş yapmak olduğunu söylerken, bunun sanatçının kendi öz benliğiyle değişim göstereceğinin dolayısıyla da sanatçıya göre farklı şekilleneceğini de savunmuş oluyordular. Bu grup üyelerini bir araya getiren ise, görünen dünyayı olduğu gibi resmetmek yerine, kendi izlenimlerine öncelik vermeleri olmuştur (Antmen, 2008:23).



Resim 1. Monet, "Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim", tuval üzerine yağlıboya, 48 X 63 cm, 1872, Marmottan Müzesi, Paris.  
(Painting 1. Monet, "Impression - Sunrise", oil on canvas, 48 x 63 cm, 1872)

[http://www.toffsworld.com/art\\_artists\\_painters/impressionist\\_impressionism\\_art\\_movement.htm/February/06/2010](http://www.toffsworld.com/art_artists_painters/impressionist_impressionism_art_movement.htm/February/06/2010)

## 5. İZLENİMCİ ESTETİĞİN TEMEL ÖĞELERİ (BASIC ELEMENTS OF THE IMPRESSIONIST AESTHETIC)

### 5.1. Işık (Light)

İzlenimci ressamlar, görme olayının ışıkla başladığını, ışığın nesnelere aydınlattığını ve nesnelere de ışığın rengiyle renklendiğini kabul etmişlerdir. Nesnelere görünümünün aynı kalmadığını, ışığın geliş açısına göre, sadece yılın farklı dönemlerinde değil, günün farklı saatlerinde bile değişiklik gösterdiğini, hatta çevrelerinde bulunan diğer nesnelere yansıyan ışıkla da farklılaştığını savunmuşlardır. Bu nedenle aynı konuyu sadece yılın farklı dönemlerinde değil, aynı zamanda günün farklı saatlerinde de tekrar tekrar ele almışlardır. Bu mekanlar, resim yapmak için bir araç olmaktan öteye geçememiş, amaç; ışığın, dolayısıyla da renklerin anlık değişimlerini ve bunlardan alınan izlenimlerin yarattığı duyuların betimlenmesi olmuştur. İzlenimciliğe kadar resim sanatında kullanılmış olan ışık, figürlerin plastik değerlerini ortaya çıkartmak için kullanılan bir araçtı, idealize edilmişti ve soyuttu (Resim 2). İzlenimci düşünceyle beraber ışık, güneş ışığının kendisi olmuştur doğaldı ve somuttu. Resmin organik bütünlüğünü sağlayan bir öğe olmaktan çıkıp, resmin yaşama akması için öncelikli amaç olmuştur (Resim 3). Bu durumu Tunalı; "İmpresyonizmden önceki resimde ışık, sadece bir kompozisyon aracı ve figürlerin plastiğini sağlayan ve üç boyutlu uzayı belirlemede kullanılan bir araç olduğu halde, impressionist resimde ışık, bütün varlığı kuşatan bir ortam olduğu gibi, bu ortam da, resmin temel konusu oluyor" diye açıklamıştır (Tunalı, 1983:58).



Resim 2. Rubens, "Paris'in adaleti", tuval üzerine yağlıboya, 145 x 194 cm, 1636, Ulusal Galeri, Londra  
(Painting 2. Rubens, "The Judgment of Paris", Oil on canvas, 145 x 194 cm, c. 1636, National Gallery, London)  
<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html/February/06/2010>



Resim 3. Pissarro, "Montmartre Bulvarı, İlkbahar", tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm, 1897, Louvre Müzesi, Paris  
(Painting 3. Pissarro, "Montmartre Boulevard, Spring", oil on canvas, 1897, 65 x 81 cm, Louvre Museum, Paris)  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Camille\\_Pissarro/February/06/2010](http://tr.wikipedia.org/wiki/Camille_Pissarro/February/06/2010)



İzlenimcilerin kullandığı ışık, dünyamızı aydınlatan ve yaşamın kaynağı olan, içinde yedi rengi barındıran güneş ışığıdır. Newton güneş ışığının beyaz bir ışık değil, tayf renklerinden meydana gelen renkli bir ışık olduğunu açıklamıştır. Bu nedenle Read de İzlenimciliği tanımlamak için "doğaya bir prizmanın arkasından bakmak" ifadesini kullanmıştır (Read, 1960:196). İzlenimci sanatçıların paletlerindeki renkler, doğanın ve nesnelere üzerinden yansıyan ve güneş ışığı tayfında bulunan kırmızı, sarı, turuncu, mavi, mor, yeşil ve lacivertti. Ayrıca, güneş ışığı nesnelere içinde barındırdığı renklerle aydınlatıyor düşüncesiyle, izlenimciliğe kadar süre gelmiş olan açık-koyu ile hacim verme çalışmaları da yerini rengin sıcak-soğuk etkilerine bırakmıştır. Gün ışığıyla aydınlanan doğa ve ışığın bu şekilde kullanımı resmin genelinde ve biçimler üzerinde "detayların ortadan kalkmasına" neden olmuştur (Levely, 1968:290).

### 5.2. Renk (Color)

Resim sanatında izlenimci döneme kadar kullanılmış olan renk, üzerinde bulunduğu nesneyi ifade eden, onu tanımlayan, değişken olmayan ve lokal olduğu düşünülen bir araçtı ve bu nedenle de ışıktan ayrı olarak düşünülüyordu (Resim 4). Renk konusundaki son gelişmeler ışığında izlenimcilerle birlikte renk de ışıktan olduğu gibi yeni bir tanıma sahip olmuştur. Bu tanım, rengi nesneden arındırıp, özgür ve tek başına var olabilen bir yapıya sokarak Ekspresyonistlere ve Fovistlere de yol göstermiştir (Resim 5). Sanatçıların atölyelerini terk ederek doğaya çıkmaları, nesnelere belli bir rengi olmadığı düşüncesinin gerçeklik kazanmasında etkili olmuştur. Nesnelere güneşten aldığı ışığı yansıtırken çevresinden ve diğer nesnelere de etkilenebilmektedir. Bu nedenle renk, sadece ışığın geliş açısı ve zamana göre değil, bulunduğu ortama göre de değişim göstermektedir. Wasserman doğadaki renk-ışık ilişkisini; "Renkler kendilerine çarpan ışık, çevredeki nesnelere yansımalar ve nesnelere içinde yer aldığı genel ortam tarafından değişikliğe uğramaktadır" cümlesiyle açıklamıştır (Wasserman, 1970:13).

Görünenlerin, güneşten yansıyan ışıkla renklendiği ve bunun günün farklı zaman dilimlerinde ışığın geliş açısına göre değiştiği düşüncesi, renk kullanımında da büyük bir devrim yaratmıştır. Optik etkilerin ön plana çıktığı yeni bir renk tanımı ve sistemi, beraberinde siyah ve beyazın olmadığı bir palet kullanımını gündeme getirmiştir. İzlenimcilere kadar geçen süreçte açık-koyuyla çözümlenmiş olan üç boyutluluk hissi, izlenimcilerle birlikte rengin sıcak-soğuk etkileriyle çözümlenmeye başlanmıştır. Görünenlerin, ışık alan yüzeyleri sıcak renklerle boyanırken, karanlıkta kalan yüzeyler soğuk renklerle verilmiştir. Böylece resim sanatı, Rönesans'dan beri sahip olduğu akademik kurallardan uzaklaşarak, özgünlük kavramını ortaya koyabilen pür sanat olma özelliğini kazanma yolunda büyük bir değişime uğramıştır (Tunalı, 1983:63).



Resim 4. David, "Horaların Yemini", tuval üzerine yağlıboya, 330 x 425 cm, 1784, Paris Louvre Müzesi

(Painting 4. David, "The Oath of the Horatii", Oil on canvas, 330 x 425 cm, 1784, Louvre Museum, Paris)

<http://www.wga.hu/index1.htm/February/06/2010>



Resim 5. Monet, "Nilüferler", tuval üzerine yağlıboya, 200.5 x 201 cm, 1916, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

(Painting 5. Monet, "Water Lilies", oil on canvas, 200.5 x 201 cm, 1916, The Museum of Fine Arts, Boston)

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet\\_Water\\_Lilies\\_1916.jpg/February/06/2010](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet_Water_Lilies_1916.jpg/February/06/2010)

### 5.3. Resmin Unsurlarının İzlenimci Estetikte Biçimlenişi (Configuration of the Painting Elements in Impressionist Aesthetic)

Resim sanatında İzlenimcilerden önce kabul edilmiş olan biçim anlayışı, perspektif, renk, mekan gibi kavramların ve kuralların göz ardı edilmesi için geçerli sebepler vardı. İzlenimcilik ile birlikte, Rönesans'da doruğa ulaşmış olan resimdeki form anlayışı da değişime uğramıştır. İzlenimciler, biçimi göz ardı ederek, görünenleri, sadece onlardan aldıkları duyuları aracılığıyla betimlemeyi tercih etmişlerdir. "Empresyonizm bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi ve Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu" (Sérullaz, 1983:7). O güne kadar resmin vazgeçilmez görünen gerçekliği olarak kabul edilen biçim, önemini yitirmişti. Sanatçının doğayı yansıtmaya çabaları, ışık, renk, hava ve an kavramlarının ön plana çıkmasıyla birlikte gözün duyarlılığına dayanan, izlenimlerle oluşan anlatımcı bir ifade kazanmıştır. "Empresyonizm göz duyarlılığına dayanan duyumu bir sanattı. Çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu" (İbşiroğlu, 1991:19). Bu nedenle İzlenimciler, nesnelere sahip olduğu durağan ve kavramsal anlamlarının ötesinde, onların ışığa bağlı olarak anlık değişen görünümünü yakalayıp duyumsadıkları gibi izleyiciye anlatmaya yönelik bir çabayla gerçek biçimi değil, görünen biçimi tuvale aktarmışlardır (Birsell, 1965:28).

İzlenimcilik, klasik desen anlayışına karşı bir tavırla, nesnelere sahip oldukları kavramlarından sıyrarak, gerçeğin yitirilmeye başlandığı, konturların eridiği, anlık görüntülerin yansıtıldığı, gözlem gücünün ön plana çıktığı, duylara dayalı yeni bir sanatsal anlatım diliydi. Desen, yüzeyin çizgisel organizasyonunu ortaya koyan kurgu ve kompozisyon kaygılarını geçerliliğini yitirmiş, anlık izlenimler, renkler aracılığıyla tuvale aktarılmıştı. Resimde yüzeysellik gündeme gelirken çizgisel perspektif de ortadan kalkmıştı. İzlenimci sanatçıların üzerinde durdukları en önemli problem, görebilmek ve görünümünden alınan izlenimleri resmetmekti. "Tuvallerine nesne üzerine bildiklerini değil, resmi yaparken duyduklarını koymaktadırlar" (Birsell, 1965:12).

Sanatçılar görünümünden alınan izlenimlerin, ışık ve ışığa bağlı olarak değiştiği gerçeğinden hareketle, doğayı an içinde gözlemleyip yine an içinde resmetmek ile mümkün olabileceğini keşfetmişlerdi. Bu nedenle izlenimci resimde görünen yüzeyi titreşim duygusu yaratan izlenimler oluşturmaktadır. Görünümün ışık ve ışığa bağlı olarak değişim gösteren renklerini görebilmek ise, ancak doğayı gözlemlemekle mümkündür. Sanatçılar tarafından doğanın gözlemlenmesinin önemini ve sonuçlarını Tunalı; "Resimlerin doğaya çıkması ile yeni bir dünya, ışığın ve rengin dünyası keşfediliyor, resim için yeni bir inceleme ve resmetme alanı bulunuyor ve resmin ilgi alanı, formdan, konturdan, ışığa, renge kayıyor" olarak açıklamıştır (Tunalı, 1983:57).

Mitoloji, din, tarihi olaylar ve portre gibi geleneksel temalara karşı çıkan bu yenilikçi sanatçılar, görünen her şeyin resminin yapılabirliğini ve önemli olanın konu değil, görünümünden alınan izlenimlerin resmedilmesi gerektiği ve bunun da sanatçıya göre değişiklik gösterdiğini ispatlamışlardır. İzlenimciler, "Resimde konunun değil, onu biçim ve renge çeviren yolun önemli olduğunu vurguluyordu" (Gombrich, 1980:421). İzlenimciler için önemli olan, doğadan aldıkları duyuları ifade edebilmek ve bunun için de adeta zamanla yarışmaktı. Bu nedenle güneş ışığının nesnelere üzerinde bırakmış olduğu ve günün farklı saatlerinde değişebilen izlenimlerini

yansıtmak için konu olarak, su yüzeyinde oluşan kıpırtılar, hareket halindeki bulutlar, gökyüzü, sis, kar ve dört mevsime ait görünüşleri seçmişlerdir. "İzlenimciler, ışığın, bir bulut tarafından kırıldığında veya yansıtıcı ya da emici yüzeylere düştüğünde dağılmış efektleriyle daha çok ilgilenmişlerdir. Dalga ve yansımaları barındıran su sahnelerine yönelmişlerdir ve her ne kadar fırtınalı ve dramatik hava efektlerinin aşırılıklarından kaçınınsalar da sis ve kar tarafından oluşturulan belirsizleşmiş veya yok olmuş konturları tercih etmişlerdir" (Thomson, 2000:159). Amaçları uzay içerisinde meydana gelen değişimleri değil, zaman içinde meydana gelen hareket ve hareket anındaki değişimleri tespit etmektir. Böylece resim sanatına sokaklar, barlar, kahveler, günlük yaşamdan seçilmiş ve özenle kurgulanmamış sahneler, limanlar, garlar, kırlar ve nehirler gibi konular girmiştir.

İzlenimciler, resmin gelenekselleşmiş doğrularını bir kenara bırakırken, geometrik kuralların oluşturduğu çizgisel perspektifi de resim yüzeyinden kaldırmışlardır. Biçimleri çevreleyen kontur ve üç boyutluluk hissi veren hacimden uzaklaşarak, biçim ve rengi alışılabilir değerlerinin dışında, değişen ışığın etkisi altında gördükleri gibi resmetme yolunu seçmişlerdir. Anlık değişebilen görünüşleri yansıtmaya çalışırken, mekanda derinlik etkisini sağlamak için, biçimleri çevreleyen hava tabakasının varlığını göz önüne alarak, renklerin açık-koyu etkileriyle oluşturdukları hava perspektifini kullanmışlardır. "Nesneleri çevreleyen hava nesnelere ile aramızda bir tabaka meydana getiriyor ve bu tabaka konturları yumuşattığı gibi onların üzerine düşen renklerin de sınırlarını ortadan kaldırıyor ve doğa bir renk dünyası olarak beliriyordu. Hava tabakası renkler arası ilişkileri düzenleyen, objektif uzay yerine, subjektif bir prensip olarak resme girdi" (Tunalı, 1983:86).

## 6. YENİ İZLENİMCİLER (NEW IMPRESSIONISTS)

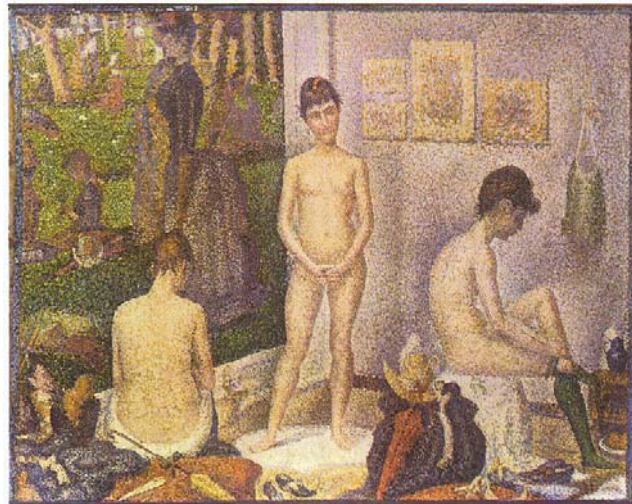
İzlenimcilerin 1886 yılında açtıkları sergide Seurat ve Signac gibi sanatçılar resimleriyle teknik anlamda gruptan koştuklarının sinyallerini vermişlerdi. Resmin doğadan alınan izlenimlerin aktarılmasının ötesinde, fizik kurallara bağlı kalınarak, bilimsel ve sistematik olarak kurulan mantığa dayalı bir sistemi olması gerektiğini savunan Signac, Seurat ve Pissarro Yeni İzlenimciler adı altında kendi manifestolarını açıklamışlardı. Chevroil'in "eşzamanlı renk zıtlıkları" teorisi, Seurat için algının bilimsel yönüyle ilgilenilmesi gereken yeni bir alan olduğu savunusu olmuştur. Aynı amacı paylaşan bu yeni grup üyeleri, rengi kullanma yöntemlerinde fizik yasalarına bağlı kalarak estetiği bilimle birleştirmişlerdir (Resim 6 ve 7).

Bu sanatçılar, renklerin fırça ile tuvale sürülmesi sırasında doygunluk ve parlaklıklarını yitirdiklerini ve renklerin sahip olduğu bu özelliklerin korunabilmesi gerektiğini savunmuşlardır. İzlenimcilerin küçülttüğü fırça darbelerini daha da küçük birimlere, noktacılara kadar indirgeyerek, karışım renkleri elde edebilmek için ana renkleri küçük noktalar halinde yan yana gelecek şekilde tuval yüzeyine koymuşlardı. "Sadece güneş tayfındaki renkleri kullandılar, ışık-gölgeyle ikinci derecedeki renkleri esas renkleri noktalama suretiyle yan yana getirmekle yarattılar" (Read, 1960:197). Böylece noktacılık olarak da adlandırılan yeni bir teknik geliştirmişlerdi. Bu teknik, yan yana gelen renklerin mümkün olan en küçük parçalara bölünmesiyle, optik olarak karışım renk algısının sağlandığı ve eş zamanlı renk zıtlıklarının kullanıldığı bir sistemdir. Belli bir mesafeden bakıldığında gözde karışım renk algısı uyandıran bu resimlere, yakından bakıldığında küçük renk benekleriyle yapıldığı açıkça görülmektedir. Bu teknik, resmin biçim ögesi için olumsuz sayılabilecek sonuçların doğmasına neden olmuştur. Işık ve renk

etkilerinin bilimsel olarak ele alınması biçimi resim yüzeyinden tamamen kaldırmıştır. Yeni izlenimciler için önemli olan biçimin kendisi değil, biçim aracılığıyla yaratılmış olan renk algısı olmuştur. Seurat, algının bilimsel yönüyle ilgilenmiş, bilimin optik alanındaki yeni gelişmelerini takip etmiş ve Chevroil'in "eş zamanlı renk zıtlıkları" teorisi resimlerinin temel yapısını oluşturmuştur (Bartolena, 2004:126). Bu nedenle nesnelere üzerinden yansıyan ışığın izlenimleri değil, tamamen fizik kurallara dayalı, akıl yoluyla üretilen ve duyumlardan uzaklaşılacak bir anlatım biçimi olmuştur. Böylece resimler, duyumlardan uzaklaşarak daha bilimsel ve mantığın ön plana çıktığı bir yapıya bürünmüştür. Bunun sonucu olarak da doğayı gözleme ve mekanlar önemini yitirmiştir.



Resim 6. Signac, "Marsilya limanı", tuval üzerine yağlıboya, 1918, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris  
(Painting 6. Signac, "Entrance to the Port of Marseilles", oil on canvas, 1918, National Modern Arts Museum, Paris)  
Maurice Sérullaz, "Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, 1983, İstanbul.



Resim 7. Seurat, "Modeller" (küçük versiyon), tuval üzerine yağlıboya, 1888, 39,4 x 48,9 cm, Berggruen Koleksiyonu, Paris.  
(Painting 7. Seurat, "Models" (small version), oil on canvas, 1888, 39.4 x 48.9 cm, Berggruen Collection, Paris)  
Louis Hautecoeur, "Empresyonistler-Séurat", Baskan yayınları, 1980, İstanbul.

Yeni İzlenimciler, her ne kadar Puantilist olarak adlandırılırsalar da gerçek amaçları tekniği ön plana çıkarmak değil, gözün retina tabakasında optik olarak elde edilen karışım renk algısını oluşturmaktı. Böylece, renkleri küçük birimler halinde parçalayarak renk etkilerinin tüm olanaklarını sonuna kadar kullanmış oluyorlardı. Küçük birimlere ayrılan renk lekeleri, resmin yüzeyinde belli bir titreşim duygusu yaratmaktadır. "Yüzeyde fırça vuruşlarının düzensiz kenarları bir araya gelir ve büyük bir renk mozaiki oluşturacak şekilde birleşir. Fırça vuruşları birbirine fazla değmediği için resmin bütünü dünyada başka hiçbir şeye benzemeyen fevkalade bir kendiliğindenlikle sürekli bir canlılık kazanır" (Wasserman, 1970:14). Sıcak-soğuk renk zıtlıklarının oluşturduğu alanlara belli bir uzaklıktan bakıldığında biçimler netlik kazanmaktadır. Nesnelere biçimsel tanınırlılığını yitirmesi, aslında ışığın anlatımı için tuval yüzeyinde yapılan renk çözümlerinden kaynaklanmaktadır. Biçim de ışık gibi parçalara ayrılmış ve bu hem İzlenimcilikte hem de Yeni İzlenimcilikte değişmeyen bir gerçeklik olmuştur. Ayrıca, renk karışımlarının optik yasalara göre oluşturulma çabaları, bu sanatçıları var oluşlarını ortaya koyabilmeleri için gereken yaratıcı gücü kullanmak yerine, bilimi kullanarak mantığın ön plana çıktığı estetik bir anlayışa götürmüştür. Read bunu şöyle açıklamaktadır; "Onlar bu ateşli çalışmada çok ileri gittiler; ilmi meselelere o kadar daldılar ki yaptıkları işin sanat olduğunu unuttular" (Read, 1960:197). Optik görünüm ve onların uygulama yöntemleri bir teoriye dönüşünce, bu yasalara bağlı olarak resim yapmak için artık doğaya çıkmamanın ve güneş ışığının anlık değişimlerini gözlemlemenin gereksiz olduğunu düşünen Yeni İzlenimciler tekrar atölyelerine geri dönmüşlerdir. Böylece Yeni İzlenimci resim, kesin kurallar ve ilkelerden kurulu akla dayalı bir yöntem olarak tekrar bir atölye resmi olmuş, İzlenimci resim anlayışından tamamen kopmuştur (Sérullaz, 1983:22).

#### **7. ARD İZLENİMCİLER (POST IMPRESSIONISTS)**

İzlenimciler, duyularının peşinden koşarken biçimi resim yüzeyinde dağıtmış görünürlüğünü azaltmıştır. Yeni İzlenimciler, optik etkileri ön plana çıkartan fizik kurallara bağlı ışık ve renk kullanımlarıyla biçimi tamamen resim yüzeyinden kaldırmışlardır. Ard İzlenimciler olarak bilinen Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Lautrech gibi sanatçılar ise, nesnenin görünürlüğünü kazanması ve tekrar resim yüzeyinde hak ettiği değere sahip olması gerektiğini düşünerek, biçimin tanınırlılığını korumuş tekrar resim yüzeyinde görünürlüğünü sağlamışlardır. Bu sanatçılar, resim yüzeyinde dağılan hatta görünürlüğünü tamamen yitiren biçimleri tekrar görünür kılmak için İzlenimcilerin paletlerinden çıkarmış olduğu siyahı, daha çok kontur olarak kullanmak üzere resme geri kazandırmışlardır. Resmin vazgeçilmez bir unsuru olarak biçimlerin tekrar varlık kazanması, sadece siyah kontur kullanımıyla gerçekleşmemiştir. Bu aynı zamanda geometrik formlar temelinde yapısal kuruluşlar ve kimi zaman da sembolik anlatım biçimleri ile de desteklenmiştir (Resim 8 ve 9).



Resim 8. Gauguin, "Mucizevi Kaynak", tuval üzerine yağlıboya, 73 x 98 cm, 1894, Hermitage Müzesi, St. Petersburg  
(Painting 8. Gauguin, "Nave, Nave Moe (Miraculous Source)", oil on canvas, 73 x 98 cm, 1894, Hermitage Museum, St. Petersburg)  
<http://www.writedesignonline.com/history-culture/gauguin-nave-moe.jpg/February/06/2010>



Resim: 9, Cezanne, "Elma Sepetli Natürmort", tuval üzerine yağlıboya, 1890-95, 65 x 80 cm, Shikago Sanat Enstitüsü.  
Painting: 9, Cézanne, "Stil Life With Basket of Apples", 1890-95, 65 x 80 cm, Art Institute of Chicago.  
Ellen H. Johnson, "The great Artists-A Library of their lives, times and paintings- Cézanne" book 18, Funk & Wagnalls, Inc., 1977-78, New York

Biçimin tekrar resme sokulma çabalarının ardından, İzlenimci resim anlayışının temel unsurlarından birisi olan duyarlılık, yerini düşünme ve sorgulama sistemine bırakmıştır. Böylece doğa, Ard İzlenimcilerle içsel duygulanımların yansıdığı, gün içinde değişen ışık etkileri değil, bu ışığın ve görünümlerin sanatçıda uyandırdığı duygulanımların içselleştirilmiş bir ifadesine dönüşmüştür. "Postlar sadece izlenimlerin yeterli olmadığını mutlaka duyuların da aktarılması gerektiğini savundular" (Read, 1960:197). Anlatımın kişiselleşmesi ve duygulara önem verilmesi, sanatçıya göre değişim gösteren özgün bir sanatsal dilin yaratılmasına da olanak tanımıştır. Böylece sanatçı ilk kez, görünen dünyadan aldığı izlenimleri ruhunun süzgecinden geçirerek anlatmaya başlamıştır. Bu sanatçılar Sembolizm'in, Ekspresyonizm'in ve Kübizm'in de kapılarını aralamışlardır.

Görsel gerçekliğin tekrar ön plana çıkarılması ile samimi duyguları ortaya koyan doğal anlatım isteği, resimde imgelemi sembolik bir anlatıma yönelten yeni bir bakış açısı da getirmiştir. Ard izlenimci resimlerde, tayf renklerinin kullanıldığı ve noktalardan oluşan bir yüzey yerine, açık ve net izlenimler sunan, konturlarla desteklenmiş, tek renk yüzeylerden oluşan ve zaman zaman dekoratif ve sembolik bir anlatıma yönelen bir anlatım dili görülmektedir. "Çizgi neredeyse soyut bir simgedir ve nesnenin niteliğini yansıtır; renk bütünlüğü ise tüm ortamı ve duygusal alanı belirler" (Walther, 2002:267). Resim düzleminde ortaya çıkan ve o gün için yeni olan bu anlayış, izlenimlerin yerini sezginin aldığı, yanılısama yerine süsleyici öğelerin ön plana çıktığı sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüştür. Dolayısıyla izlenimciliğin temel öğesi olan duyarlılık, Ard İzlenimcilikte yerini düşünce kavramına bırakmıştır (Sérullaz, 1983:26). Resmin organik bütünlüğünü sağlayan öğeler, Ard İzlenimcilerle birlikte kavramlara dönüşmeye başlamıştır. 20. yüzyıl sanatı, sanatın üretim sebepleri, sanatın ne olduğu sorusu, sanatçı kimliği ve sanat eserinin tanımı Ard İzlenimcilerle birlikte değişime uğramıştır.

## 8. SONUÇ (CONCLISION)

İnsan aklının metafizik ve skolastik görüşü destekleyen dogmatik sistemi, 19. yüzyılda gerçekleşen bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerle birlikte devrimci özellik kazanarak şüpheli ve deneysel bir yapıyla pozitivist bir biçim almıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan sosyolojik değişimler ve teknolojik gelişmeler, sanatçıları da yeni arayışlarla birlikte estetik beğenide yeniliklere ve farklı ifade biçimlerine yönlendirmiştir. Sanatçı birey, daha önce olmadığı kadar özgür kalmış ve bu dönemde gündeme gelen İzlenimci yaklaşım sanatçı bireyin özgürlüğünün bir simgesi olmuştur.

İzlenimcilik, Avrupa resim sanatının geleneksel estetik beğenisinin ve anlatım biçimlerinin değişiminde de öncü olmuştur. İzlenimcilere kadar geçen süreçte güzel kavramı ve sanat bir mimesis görevini görmüştür. Aydınlanma çağıyla birlikte birey olarak kimlik özgürlüğüne kavuşan sanatçı, sanat koruyucusu kurumların kilise dışına çıkması, bilimsel çalışmalar ve toplumsal değişimlerle, o güne kadar bakmadığı bir çerçeveden yaşama bakabilme özgürlüğüne sahip olmuştur. Bu özgürleşme, sanatçıya kendi arzularını, bireyselliğini, duygu ve düşüncelerini keşfetme şansı tanıyarak, 'sanat için sanat' yapabilme cesaretini vermiştir.

Romantiklerin, duyguların anlatımında öncülük yapması İzlenimcileri, sanatın yalnızca duyguları anlatmak için bir araç olmadığı, izlenimlerden alınan duyuların anlatımının da gerektiği düşüncesine yönlendirmiştir. İzlenimcilikte bir etki-tepki ilişkisi



söz konusudur. Sanatçılar izlenimleriyle doğadan aldıkları etkileri duyularını aracılığıyla görselleştirerek yaratılarını ortaya koyabileceklerini keşfetmişlerdir. İzleyiciye verilmek istenenler sanatçının kendi duyularına bağlı olarak aktarılmıştır. İzlenimci sanatçılar dış dünyayı anlatmakla kalmamışlar, kendi dışında var olanları iç dünyalarında yorumlayarak duyularını aracılığıyla yeni bir gerçeklik kazandırmışlardır. İzlenimcilik, bu nedenle bir izlenimin uyandırdığı duyguların sanatçı tarafından duyulduğu gibi yansıtılması biçiminde hayata geçmiştir. İzlenimcilerin görünümlere ait yorumu 'duyu'ya dayanmaktadır. Sanatçı duyuları aracılığıyla algıladığı gerçekliği, estetik değer olarak duygularıyla aktarma yolunu seçmiştir. Duyular aracılığıyla sahip olduğu bilinç durumu olan duyum, izlenimle algı arasında kurulan bir köprü gibidir. İzlenim duyumdan önce algı ise duyumdan sonra gerçekleşmektedir. İzlenimcilerin varlık kavrayışı, ister dışsal bir varlık, ister ruhsal bir gerçeklik olsun hep bir izlenime, bir duyuma dayanmaktadır. Görünenlerin yorumu ise, varlık kavrayışı açısından pozitivist felsefeyle yakınlık kurmaktadır. Görünümlerin kendisi değil, görünümlerden alınan izlenimlerin aktarılması amaç olduğundan, İzlenimcilik gerçekçiliğin karşısında yer almıştır. Sanatçı birey ise, bilinen doğruların dışına çıkarak görünür olandan hareketle görünür olmayı bulma çabalarıyla kendi doğrularını ve gerçeklerini yaratma arzusu içerisine girmiştir.

İzlenimciliğe kadar resimde kullanılan ışık ideal bir ışık, renk ise nesnenin sahip olduğu lokal bir değer olarak kabul edilmekteydi. İzlenimcilerle birlikte güneş ışının keşfi ve ışık tayfındaki renklerin görünümler üzerinden yansıyan izlenimleri söz konusu olduğunda karışım renklerin yerini güneş ışığı tayfında yer alan renklere bırakmıştır. O güne kadar resimde kullanılan ışık ve renk öğeleri yeni tanımlamalarla birlikte farklı anlamlar kazanmıştır. Sanatçılar, doğadan aldıkları izlenimlere güneşin renkleriyle duyumsadıkları gibi hayat vermişlerdir. Yeni İzlenimciler, renk kullanımını fizik kurallara bağlayıp mantığın ön plana çıktığı bir estetik tercih etmişler ve ana renkleri küçük birimler halinde yan yana kullanarak izleyicinin belli bir mesafeden baktığında optik olarak karışım renk algısını almasını hedeflemişlerdir. Ard İzlenimciler ise, biçimi tekrar önemsemiş, ışık ve renk öğelerine sembolik ve psikolojik bir anlam yükleyerek görünümleri içsel anlatımlarla bütünleştirmişlerdir.

İzlenimcilik, sanatçı bireyin yaratıcı gücünü özgür bıraktığı duygularının ve duyumsamalarının yansıtılmasının önemli olduğu görüşünü savunarak, sadece peyzajlarla değil, günlük yaşamı da gözler önüne seren, anlatım kadar konu seçiminde de yenilikler getiren bir akım olarak, çağın sanatının önüne geçmiştir. İzlenimci sanatçılar, kendilerinden sonra gelişecek olan pek çok akımın şekillenmesinde öncülük ederken gelecek nesil sanatçılara da yeni yollar açmışlardır.

#### **KAYNAKLAR (REFERENCES)**

1. Antmen, A., (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
2. Bartolena, S., (2004). Art Book Empresyonistler, Çev. Durdu Kundakçı, İstanbul: Dost Kitabevi.
3. Birsell, S., (1967). Fransız Resminde İzlenimcilik, Ankara: Dost yayınları:65.
4. Fisher, E., (2005). Sanatın Gerekliliği, İstanbul: Payel Yayınları, 10.baskı.
5. Gombrich, E.H., (1980). Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 13.baskı.

6. İbşiroğlu, N.M., (1991). Sanatta Devrim, İstanbul: Remzi Kitabevi.
7. Krausse, A.C., (1995). The Story of Painting-from The Renaissance to the Present, Köln: Könnemann.
8. Lively, M., (1968). A Concise History of Painting-from Giotto to Cezanne, London: Thames and Hudson Ltd.
9. Lloyd, C. and Thomsan, R., (1986). Impressionist Drawings, Oxford: Phaidon Press Ltd.
10. Sérullaz, M., (1983). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Devrim Erbil, İstanbul: Remzi Kitabevi.
11. Thomson, B., (2000). Impressionism Origins Practice Reception, London: Thames&Hudson.
12. Tunalı, İ., (1983). Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. Baskı.
13. Turani, A., (1974), Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul: Varlık Yayınevi.
14. Varlık Şentürk, L., (2004). Toplumsal Değişimlerin Sanata Yansıması, medi3ology-değişim-dönüşüm-bildirim, Uluslararası Gazimağusa Sempozyumu. Gazimagosa, Bildiriler Kitabı, ss.298-302.
15. Varlık Şentürk, L., (1999). Değer Çatışmaları ve Sanat, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt.XI, Sayı.1, ss.297-305.
16. Walther, I.F., (2002). Impressionism, Köln: Taschen.
17. Wasserman, B., (1970). Modern Painting, Massachusetts: Davis Publications.
18. Zakia, R. and Stroebel, L., (1993). The Focal Encyclopedia of Photography, Third Edition, Boston: Focal Press.