



**T.C.  
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM VE BASKI SANATLARI ANASANAT DALI**

**EMPRESYONİST RESİMDE RENK OLGUSU  
THE COLOR FACT IN IMPRESSIONIST ART**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Aydan ALİYEVA  
(172020003)**

**Tez Danışmanı:  
Doç. Dr. Merve GÜVEN ÖZKERİM**

**Giresun 2019**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün .... tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Aydan ALİYEVA'nın "Empresyonist Resimde Renk Olgusu" başlıklı tezini incelemiş olup aday 29.08.2019 tarihinde, saat 13:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)		
Üye		
Üye		
Üye		
Üye		

**ONAY**

...../...../201..

**Prof. Dr. Güven ÖZDEM**  
**Enstitü Müdürü**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Empresyonist Resimde Renk Olgusu” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

20.07.2019

**Aydan ALİYEVA**



## ÖNSÖZ

Bu araştırmada Empresyonizm akımının renk olgusu, XIX yüzyıl Batı Avrupa kültürünün ideolojik durumu ve bu akımın önemli sanatçıları ve eserleri incelenmiştir.

Araştırmanın gerçekleştirilmesinde bana yardımcı olan, sabırla ve büyük bir ilgiyle, bana faydalı olabilmek için her zaman destek olan, güleryüzünü ve samimiyetini esirgemeyen, açıklamaları ile bana yol gösteren Danışmanım Doç. Dr. Merve GÜVEN ÖZKERİM'e sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunuyorum. Desteklerini benden esirgemeyen, güvenlerini her zaman yanımda hissettiğim ve her türlü koşula rağmen yanımda olan sevgili anneme, babama sonsuz teşekkürler.

## II ÖZET

Empresyonizm, Batı Avrupa'nın modern kültüründe dünyadaki rasyonalist resim krizinin üstesinden gelmek için sanatsal bir ifade ve kendine özgü bir biçimdir. Doğa ile uyumlu ontolojik birliğin bilinçli deneyimi, ve onu dışsal bir nesne olarak görmemek, izlenimci bir dünya görüşünün temelini oluşturmaktadır. İzlenimcilik özel bir yol olarak barış duygusu, dünya görüşü evrensel bir olgudur. "Empresyonist Resimde Renk Olgusu" adlı tez çalışmasında konu ile ilgili araştırmalar yapılarak genel taslak hazırlanmıştır. Araştırmanın sınırları belirlenerek, bölümler oluşturulmuş ve içindeki alt başlıklara karar verilmiştir.

Bu bağlamda araştırmanın birinci bölümünde resim sanatında Empresyonizme yaklaşım, onun ortaya çıkışı, felsefesinin özgüllüğü, ilk kaynakları ve öncüleri anlatılmıştır. Sergiler başlıklı ikinci bölümde Empresyonist akımın ilk sergisinden başlayarak ve bu serginin oluşmasında önemli bir olanak sağlayan Societe Anonyme organizasyonu, adının oluşmasındaki etki Lerua makalesi, ve bu akımın 1874-1886 kadar sekiz sergisi incelenmiştir. Üçüncü bölümde "Empresyonist Resimde Renk Olgusu" anlatılmıştır. Empresyonizmin temsilcileri başlıklı dördüncü bölümün içeriği bu akımın sanatçılarının hayatı ve eserlerinden oluşmaktadır. Beşinci bölüm Empresyonizmin karakteristik özelliğini tanımlayarak yapılmış In the Cotton Field (Pamuk Tarlası) resmini içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Empresyonizm, Renk, Modernizm, Sanat, İzlenim

### III

#### ABSTRACT

Impressionism is an artistic expression and idiosyncratic form to overcome the crisis of rationalist painting in the world in the modern culture of Western Europe. The conscious experience of an ontological Union compatible with nature, and not seeing it as an external object, underlies an impressionist worldview. The sense of peace as a special way of Impressionism, the worldview is a universal phenomenon. A general outline was prepared in the thesis study called Color phenomenon in impressionist painting. The boundaries of the research were determined ,the departments were formed and the sub-titles within them were decided. In this context, the first part of the research describes the approach to Impressionism in the art of painting ,its emergence, the specificity of its philosophy, its early sources and pioneers.In the second section entitled exhibitions ,starting with the first exhibition of the Impressionist movement and providing an important opportunity for the formation of this exhibition , The Societe Anonyme organization, the lerua article on the influence in the formation of the name, and eight exhibitions of this movement up to 1874-1886 were examined. The third section describes the phenomenon of color in Impressionist painting as it appears from its name. The content of the fourth chapter, entitled representatives of Impressionism, consists of the life and works of artists of this current. The fifth section contains a picture of in the Cotton Field, which describes the characteristic feature of Impressionism.

**Keywords:** Impressionism, Artistic Vision, World Perception, Momentary Impression, Attitude

## IV İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
KISALTMALAR.....	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VII
RESİMLERDİZİNİ.....	VIII

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Empresyonizm nedir: ?.....	1
1.1.1. Resim Sanatında Empresyonizm Akımı.....	2
1.1.2. Empresyonizm Felsefesinin Özgüllüğü.....	4
1.2. Empresyonizmin Ortaya Çıkışı.....	5
1.3. İlk Kaynakları, Öncüleri.....	7
1.4. Empresyonizme Yaklaşım “Reddedilenler Salonu”.....	10
2. SERGİLER	
2.1. Empresyonistlerin İlk Sergisi .....	14
2.2. “Societi Anonyme” Organizasyonu .....	17
2.3. Adının Oluşması Lerua Makalesi.....	19
2.4. Empresyonistlerin Sergileri ve Katılımcıları.....	22

**3. RENK OLGUSU**

<b>3.1. Empresyonizmde Renk Olgusu.....</b>	<b>37</b>
<b>3.1.1. Empresyonizmin Teorisi, Ton Ayrımı, Tamamlayıcı Renkler.....</b>	<b>40</b>
<b>3.1.2. Paletleri.....</b>	<b>46</b>

**4. EMPRESYONİZMİN TEMSİLCİLERİ**

<b>4.1. Cloude Monet.....</b>	<b>66</b>
<b>4.2. Edouard Manet.....</b>	<b>69</b>
<b>4.3. Pierre Auguste Renoir.....</b>	<b>73</b>
<b>4.4. Edgar Degas.....</b>	<b>76</b>
<b>4.5. Paul Cezanne.....</b>	<b>81</b>
<b>4.6. Berthe Morisot.....</b>	<b>83</b>
<b>4.7. Camille Pissaro.....</b>	<b>86</b>
<b>4.8. Frederick Bazille.....</b>	<b>88</b>
<b>4.9. Alfred Sisley.....</b>	<b>90</b>
<b>4.10. Armand Guillaumin.....</b>	<b>92</b>
<b>4.11. Mary Cassat.....</b>	<b>94</b>
<b>4.12. Gustave Caillebotte.....</b>	<b>97</b>
<b>4.13. James Whistler.....</b>	<b>99</b>

**5. TEZ KAPSAMINDA OLUŞTURULAN ÇALIŞMA**

<b>5.1. İn The Cotton Field.....</b>	<b>103</b>
<b>BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>104</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>107</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>109</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>114</b>



**VI**  
**KISALTMALAR DİZİNİ**

**GSF:** : Güzel Sanatlar Fakültesi

**Y.Y:** : Yüzyıl

**V.b :** :Ve benzeri



## VII

### ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Rotonda Kafesi.....	6
Şekil 2. Atölye 35, Boulevard des Capucines Felix Nadar, 1860 sonra.....	15
Şekil 3. İlk İzlenimci Serginin Kataloğu.....	16
Şekil 4. Societe Anonyme Organizasyonu düzenlenme belgesi.....	18
Şekil 5. Lois Leroy.....	19
Şekil 6. Paris Hotel Drout.....	22
Şekil 7. La Maison Doree.....	35
Şekil 8. Cloude Monet.....	66
Şekil 9. Edouard Manet.....	69
Şekil 10. Auguste Renoir.....	73
Şekil 11. Edgar Degas.....	77
Şekil 12. Dansçılar elbise askısını düzeltiyor, Edgar Degas, 1895.....	78
Şekil 13. Paul Cezanne.....	81
Şekil 14. Berthe Morisot.....	86
Şekil 15. Camille Pissaro.....	86
Şekil 16. Frederick Bazille.....	89
Şekil 17. Alfred Sisley.....	91
Şekil 18. Armand Guillaumin.....	93
Şekil 19. Mary Cassat.....	95
Şekil 20. Gustave Caillebotte.....	97
Şekil 21. James Whistler.....	100

**VIII**  
**RESİMLERDİZİNİ**

	<b>Sayfa</b>
	<b>No</b>
<b>Resim 1.</b> A.Watteau/Le Pelerinage a lile de Cythere/1717/yağlı boya/129x194cm/ Louvre Museum.....	8
<b>Resim 2.</b> E.Delacroix/Sea Viewed from the Heights Dieppe/1852/yağlı boya/35x51 cm/Louvre Museum.....	10
<b>Resim 3.</b> E.Manet/La Musique aux Tuileries/1862/yağlı boya/76x118 cm/ National Gallery,London and Dublin City Gall.....	13
<b>Resim 4.</b> A.Renoir /The Dancer/1874 /yağlı boya/142.5x94 cm/National Gallery of Art Washington.....	21
<b>Resim 5.</b> C.Pissaro/White Frost/1873/yağlı boya/65.5x93.2 cm/Musee d’Orsay.....	21
<b>Resim 6.</b> C.Monet /La Japonaise/1876 /yağlı boya/231.8x142.3 cm/Museum of Fine Arts, Boston.....	23
<b>Resim 7.</b> A.Renoir/Swing/1876/yağlı boya/92x73 cm/Musee d’Orsay.....	44
<b>Resim 8.</b> C.Monet/The Terrace at St.Address/1866/yağlı boya/98.1x129.9 cm/The Metropolitan Museum of Art.....	44
<b>Resim 9.</b> C.Pissaro/Opera Drive,Effect of Snow/1898/yağlı boya/65x54 cm/Özel Kolleksiyon.....	45
<b>Resim 10.</b> E.Manet/The Races at Longchamp/1866/yağlı boya/84.5x43.9cm/Art İnstitute of Chicago.....	45
<b>Resim 11.</b> C.Monet/Water Lilies The Japanese Bridge/1923/yağlı boya/89.5x116.3 cm/ Princeton University Art Museum.....	46
<b>Resim 12.</b> E.Degas/Women Combing Her Hair/1888/pastel boya/61.3x46cm/ Metropolitan Museum.....	47
<b>Resim 13.</b> E.Degas /Dinner at the Ball /1879/yağlı boya/ 46x67/ cm/ Musee d’Orsay.....	48

## IX

- Resim 14.** A.Renoir/Self-Portrait/1875/yağlı boya/39.1x31.6 cm/Clark Art İnstitute Williamstown, MA, US.....49
- Resim 15.** E.Manet/Women in Striped Dress/1877-80/yağlıboya/175.5x84.3cm /Solomon R.Guggenheim Museum, New York.....50
- Resim 16.** E.Manet/La Viennoise, Portrait d'İrma Brunner/1880/pastel boya/53.5x44.1 cm/Musee d'Orsay.....51
- Resim 17.** P.Cezanne/Still Life with Green Melon/1906/31.5x47.5 cm/sulu boya/Özel Koleksiyon.....52
- Resim 18.** P.Cezanne/Bathing/1894/yağlı boya/26x42cm/The Pushkin State Museum of Fine Arts.....53
- Resim 19.** A.Sisley/Molesey Weir at Hampton Court Morning/1874/yağlı boya/50x75cm/Scottish National Gallery,Edinburg,UK.....54
- Resim 20.** A.Sisley/Moret-sur-Loing/1892/pastel boya/Özel Koleksiyon.....55
- Resim 21.** M.Cassat/A Kiss For Baby Anne/1897/pastel boya/46.36x54.6cm/Özel Koleksiyon.....56
- Resim 22.** M.Cassat/Boating/1894/yağlı boya/44x54cm/National Gallery of Art, Washington DC.....57
- Resim 23.** B.Morisot/Women at her Toilette/1875-80/yağlıboya/60.3x80.4 cm/Art İnstitute of Chicago.....58
- Resim 24.** B.Morisot/The Artists Sister Edma with Her Daughter Jeanne/sulu boya/1872/25.1x25.9 cm/National Gallery Washington DC,USA.....58
- Resim 25.** F.Bazille/Bathers,Summer Scene/1869/yağlı boya/160.7x160cm/Museum of art Fogg Cambridge.....59
- Resim 26.** F.Bazille/The Pink Dress/1864/yağlı boya/57.87x43.30 cm/Musee d'Orsay.....60

## X

- Resim 27.** C.Pissaro/Rue de l'Épicerie, Rouen (Effect of Sunlight)/1898/81.3x 65.1 cm/Özel Koleksiyon.....61
- Resim 28.**J.Whistler/At the Piano/1858-59/yağlı boya/67x91.6cm/The Taft Museum, Cincinnati.....62
- Resim 29.** J.Whistler/Nocturne in Blue and Silver: The Lagoon, Venice/1879-80/yağlıboya/51x66cm/Museum of Fine Boston.....62
- Resim 30.** A.Guillaumin/Pont Marie, Quai Sully/1878/yağlı boya/59.2x72.5cm/Özel Koleksiyon.....63
- Resim31.** A.Guillaumin/River Scene /1890/ yağlı boya/25.78x32.16cm/ İsrail Museum.....64
- Resim 32.** G.Caillebotte/ The Orange Trees/ 1878/yağlıboya/61x46cm/The Museum of Fine Arts Houston.....65
- Resim 33.** G.Caillebotte/Rooftops in the Snow/1879/yağlı boya/ 64x82 cm/Musee d'Orsay.....65
- Resim 34.** C.Monet/La Grenouillère/1869/yağlı boya/74.6x99.7cm/Metropolitan Museum of Art.....68
- Resim 35.** E.Manet/The Luncheon on the Gras/1862/yağlı boya/208x264.5cm/Musee d'Orsay.....70
- Resim 36.** E.Manet/Argenteuil/1874/yağlı boya/149x115cm/The Museum of fine arts Tournai.....71
- Resim 37.** E.Manet/Bouquet of Flowers/1882/yağlı boya/56.5x44.5cm/Murauchi Art Museum ,Tokyo,Japan.....73
- Resim 38.** A.Renoir/Portrait of Jeanne Samary/1877/ yağlı boya/56x47cm/Moscow at the Pushkin Museum.....74

## XI

- Resim 39.** A.Renoir/The Umbrellas/1886/yağlı boya/114.9x180.3cm/National Gallery in London.....75
- Resim 40.** A.Renoir /Paysage Bords Seine/1951/ yağlı boya/13.9x22.8 cm/ Baltimore Museum of Art.....76
- Resim 41.** E.Degas/Jockeys Race horses before the stands/1868/yağlı boya/46x61 cm/Musee d'Orsay.....80
- Resim 42.** E.Manet/The Balcony/1869/yağlı boya/170x124 cm/Musee d'Orsay.....84
- Resim 43.** C.Pissaro/The Seine,Pont Royal /1903/yağlı boya/54x64.4 cm/Özel Koleksiyon.....88
- Resim 44.** M.Cassat/İDA/1874/yağlı boya/57.8x44.8 cm/Özel Koleksiyon.....97
- Resim 45.** A.Aliyeva/İn The Cotton Field/2019/yağlıboya/100x100.....104

## Problem Durumu

Sanat kavramı son derece geniş bir alanda son derece gelişmiş bir beceri olarak kendini gösterebilir. Tüm toplumun genelinde sanat, halk bilincinin sanatsal faaliyet biçimlerinden biri olan ve hem insanın hem de tüm insanlığın manevi kültürünün bir parçası olan gerçekliği bilmenin ve yansıtmanın özel bir yoludur. Başlangıçta, Sanat neredeyse estetiğin tek konusuydu. Modern anlamda, estetiğin konusu, sanata, doğaya, insan ilişkilerinin alanına uzanan tüm dünyadır ve insanı çevreleyen gerçeğin yansıması ve insanlığın manevi kültürünün önemli bir bileşenidir. Fenomenleri her zaman değişen dünya, her şeyin içine daldığı ve gözlemcinin farklı eylem ve bakış açılarından başka hiçbir fark bulunmadığı izlenimini vermektedir. Rastgelelik, herhangi bir varoluşun ilkesi ve anın gerçeği ve diğer tüm gerçeğin üzerindedir. Empresyonizm, estetik kültürün doruğunu temsil eden ve pratik aktif yaşamın romantik bir reddinin en aşırı sonucudur. Sosyo-tarihsel dönemlerin kırılması üzerine kurulan, zamanının en karakteristik anlarını yansıtarak, çağdaşların zihnindeki yer ve sanat rolünün fikirlerini değiştirerek, gelişimin daha da ilerlemesini etkilemiştir. İzlenimcilerin sanatı çeşitli kültürel dünyaların temas noktalarının sayısı eşit görülmemiş bir şekilde artarken, baskın olayları sürdürülebilir monokültürel merkezlerden kültürel etkileşimlerin sınır bölgelerine taşımıştır. Empresyonizm, gerçeğin birçok yönünün estetik önemini kavrayarak sanata yeni temalar getirmiştir. Aynı zamanda, Empresyonizm, estetik kendi kendine değer ve renklerin yeni ifade olanaklarının belirlenmesi, yürütme yönteminin vurgulanan estetikleştirilmesi, çalışmanın biçimsel yapısının ortaya çıkarılmasıdır. Empresyonizmde ortaya çıkan bu özellikler daha sonra Post-Empresyonizmde geliştirilmiştir. Her şeyden önce, Empresyonistlerin sosyo-politik sorunlara karşı özel tutumu belirtilmelidir. Bu zamana kadar, uzun süre acı çeken Fransa, tarihin mantıksız gelişiminin birçok örneğini biriktirdi. Birinci İmparatorluğun durgunluğuna, Fransız-Prusya savaşına ve yasal olaylara tanıklık etmiş olan İzlenimciler, politikaya karşı güçlü bir şüpheli tutum geliştiremediler. Empresyonizmin ilk aşaması (1855-60 - 1880) çığır açan eğilimler ve deneysel bir ruhla işaretlenmiştir. Sanatta yeni ifade biçimleri arayışı, dönemin görünümünün sabitlemesine dayanan gerçeğin ilk ve doğrudan izlenimine en yakın olanı, resimdeki sanatsal yön olarak izlenimciliğin yaratılmasına yol açmıştır.

Empresyonizmin ikinci aşaması (1880 - 1890'lar), sanatçıların kendi ideallerinde yavaş yavaş hayal kırıklığına uğraması ile karakterize edilir. Resimdeki üçüncü aşama yeni bir yönün (1890 ile), postimpresyonizmin ortaya çıkmasıyla işaretlenmiştir.

### **Alt Problemler**

1. Empresyonizmin ortaya çıkış sürecinde ilk örnekleri kimler tarafından verilmiştir?
2. Empresyonizmde renk olgusu ve Empresyonizmin paletleri nasıldır?
3. Empresyonizmin temel dinamiklerinden yola çıkılarak tuval resmi oluşturulabilir mi?

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Araştırmanın amacı, Sanatçılar ve üretilen eserlerden yola çıkarak Empresyonizmde renk olgusunu incelemektir.

Modern sanat akımlarının temelini oluşturan Empresyonizm akımında renk olgusunu doğru çözümlenmek sanatı anlamlandırma konusunda oldukça önemlidir. Bu çalışmanın önemi Empresyonizmde renk olgusu çözümlerken Türkçe literatüre yeni bakış açıları kazandırmaktır.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Çalışmada kullanılan eserler literatür kaynaklar ile Empresyonizm akımından alınmış eserlerle sınırlıdır.

### **Varsayımlar**

Araştırmada temel alınan varsayımlar:

4. Empresyonizmin ortaya çıkış süreci ve ilk örnekleri incelenecektir.
5. Empresyonizmde renk olgusu ve Empresyonizmin paletleri açıklanacaktır.
6. Empresyonizmin temel dinamiklerinden yola çıkılarak tuval resmi oluşturulacaktır.



## İlgili Araştırmalar

Bu bölümde araştırmanın merkezini oluşturan Empresyonizm akımı ile ilgili araştırmalar incelenmiştir.

Demir, G.S (2017) “Empresyonizmden Günümüze Dans Ve Resim İlişkisi” başlıklı tezinde; Sanatsal ifadeye başvurma ihtiyacını doğuran sanatsal akımları ve bu akımların ışığı altında sanatçıların deneyimlerini ve duygu birikimini ve hangi koşullarda sanatsal ifade olarak kendini gösterdiğini ve bu süreçlerin bir sanat eseri olarak sonuçlanmasını ele almıştır.

Akkaya, E.İ (2016) “Akademik Sistemden Empresyonist Resim Pazarına: 19.Yüzyıl Fransa’sında Sanatçının Kariyer Gelişimi” isimli çalışmasında sanat yaşamını etkileyen sosyal dinamikler, sanat yönetimi politikaları ve burjuvazi hakimiyetinde gelişen yeni sanat düzeni incelenerek, Empresyonist sanatçıların akademik sistemin çöküşü üzerindeki olası etkileri ile sanat eleştirmenleri ve tacirlerden oluşan yeni sanat sisteminin gelişimi ele alınmıştır.

Yıldırım, E (2015) “Çallı Kuşağı ve Resim Sanatında Empresyonizm” başlıklı tezinde Türk resmi için ilkleri getirmiş ve bir kuşağa isim vermiş olan İbrahim Çallı’nın eserleri, öğretici kimliği ve Empresyonizmin öncüleri de ele alınarak incelenmiştir.

Bozoğlan, H (2014) “Avrupa Resim Sanatında Empresyonizmden Kübizme Kadar Figürde Deformasyon” isimli çalışmasında özellikle Empresyonizm ile birlikte Kübizme kadar olan süreçte değişime uğrayan resim sanatı içindeki figür deformasyonları araştırılarak, bu iki dönem arasındaki süreçte figür üzerinde yapılmış olan deformasyonlar örneklerle açıklanmıştır.

Başaran, G (2014) “1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri” isimli çalışmasında Türk ressamlarının Empresyonist yaklaşımları titizlikle incelenerek 1914 kuşağı ressamlarının sanat anlayışı araştırılmıştır.

Eser, M (2014) “Kent Görünümlerine Dair İzlenimlerin Renk ve Biçim İlişkisi Bağlamında Ele Alınması” başlıklı tezinde kentleşme ve modern yaşam kavramları üzerinde durulmuş: kentlerin fiziksel görünümünden yola çıkarak, sürekli değişen kent imgelerinin sanatçının yapıtlarını şekillendirme süreçlerine değinilmiştir. Resim sanatında renk ve biçim ilişkisi olarak sınırlandırılan çalışmada 19.Yüzyıl ve sonrası inceleme konusunu oluşturmuştur.

Uyar, S (2014) “İzlenimci Resim ve Soyut Dışavurumcu Resim Arasındaki İlişki” isimli çalışmasında İzlenimci resim ve Soyut Dışavurumcu resim arasındaki ilişki işlenmiştir. İzlenimcilik akımı genel incelenerek, izlenimci Türk resamlara da değinilmiştir. Dışavurumculuk’un Amerika ve Avrupa’daki gelişiminden bahsedilmiş, Soyut Dışavurumculuk hakkında bilgi verilmiştir.

Taşkın, Y (2012) “Hava Perspektifinin Işık Ve Renk Açısından İncelenmesi Ve Empresyonizmde Uygulama Biçimleri” başlıklı tezinde; Resim sanatının temel unsurlarından olan hava perspektifini ışık ve renk açısından özellikle Empresyonist sanatçıların çalışmaları incelenerek, hava perspektifinin uygulama yolları araştırılmıştır.

Yeleş, H (2012) “Resimde İzlenimci Teknik ve Biçemin Deniz Peyzajlarında Kullanımı” isimli araştırma tezinde resim sanatında deniz manzaralarını konu alan, izlenimci sanat yapıtlarındaki deniz, göl kenarı, yalıyar, koy ve liman-rihtım-iskele peyzajlarının, teknik ve üslup çözümlerinin biçimsel analizi incelenerek, Fransız izlenimciliğinin sanat hareketinin teknik ve biçimi hakkındaki bilgiler araştırılmıştır.

Çömen, A (2010) “Resim Sanatında Rönesanstan Empresyonizme Renk Kullanımı Ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri” isimli çalışmasında Rönesanstan başlayarak Empresyonizme kadar olan dönemde renk kullanımı, rengin yapısı, resim sanatının gelişiminde renk kullanımı, boya pigmentleri, renge katılan anlamların ve sanatçıların eserlerinin ele alındığı bölümlere yer verilmiştir.

Yıldırım, C (2009) “Başlangıcından İzlenimcilik’e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı” isimli çalışmasında tarihcilerden başlayarak 19.Yüzyıl da olmak üzere resim üsluplarında rengin simgesel kullanımı, bilimsel renk araştırmaları ve renklerin birbirine etkileri incelenmiştir.

Sarhanlı, A (2008) “İzlenimci (Empresyonist) Resimde Kadın İmgesi” başlıklı tezinde günümüz dünyasını şekillendiren siyasal ve sosyal dönüşümlerin yaşandığı yüzyılda bu gelişmelerin kadın dünyasını ne derecede etkileyip şekillendirdiğini ve izlenimci ressamların kadınları hangi açıdan ele alınarak resimlerinde onlara yer verilmesi araştırılmıştır.

Karakuş, D (2001) “Empresyonist Dönemdeki Işık ve Renk Kullanımının Resimlerindeki Etkisi” isimli çalışmasında belli bir dönemi, Empresyonizmi ele alarak, bu dönemde ışık ve rengin kullanım biçimi incelenerek resimlerindeki etkisi anlatılmıştır.

Perdahcı, N (1999) “Işığın Yeniden Keşfi , Empresyonizm Ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım” başlıklı tezinde; Işık olgusunun başlangıcından günümüze değin resim sanatında almış olduğu konumları, sanatta ışık olgusuna en kolay yaklaşım yolu, geçmişin ya da bugünün ışığının geliştiği, değiştiği ortamları somut biçimde imgeleştirmemize yardımcı olabilir düşüncesiyle araştırılmıştır.

## **YÖNTEM**

Bu bölüm araştırmanın yöntemini açıklamaktadır. Araştırma için konuya en uygun olduğu düşünülen araştırma yöntemi seçilmiştir. Literatür taraması sonucunda elde edilen verilerle çalışma oluşturulmuştur.

### **Araştırmanın Modeli**

Bu araştırmada betimsel yöntemi temel alınmıştır. Bu kapsamda görsel belgelere dayalı çalışmada Empresyonizm ve bu akıma ait yazılı ve görsel literatürler, kütüphanelerdeki yazılı kaynaklar, dergiler ve internet sitelerinden faydalanılmıştır.

### **Evren ve Örneklem**

Bu araştırmanın evrenini sanat dünyasındaki Empresyonist akımı oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise bu akımın renk olgusunu temsil etmektedir.

### **Verilerin Toplanma Teknikleri**

Bu araştırmadaki yazılı ve görsel veriler, doküman incelemeleri literatür yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Empresyonizmin ilk kaynaklarından başlayarak sonraki dönemi arasında eleştirisel sanat verileri de ele alınmıştır. Bu bağlamda, 1874 yılından başlayarak arşivlerde bulunan Empresyonizme ait Fransız dergilerindeki makale ve yazılı görsel kaynaklar ile araştırma yapılmıştır.

### **Verilerin Analizi**

Bu araştırma: Empresyonist Resimde Renk Olgusu konusunun özellikleri ve biçimi, Empresyonist akımın bütün içeriğini incelemek açısından ve Resim Sanatını araştıran örnek bir çalışma olma amacı taşımaktadır.

# BÖLÜM I

## 1. GİRİŞ

### 1.1 Empresyonizm Nedir?

Empresyonizm nedir? sorusuna ünlü sanat tarihçisi Mikhail German (2017, 7) şöyle cevap vermiştir: Empresyonizm özgürlüktür yani özgürlüğün simgesi ve özgürlüğün sembolüdür. Tam açılımıyla Empresyonizm İzlenimcilik anlamına gelen bir sanat akımıdır. Doğallığında tüm zenginlikleri ve renklerinin parıltısı ile estetik açıdan anlamlı bir gerçek, modern yaşam yapar, doğal değişkenlikteki görünür dünyayı mühürleyerek, insan ve çevrenin birliğini yeniden yaratır. Empresyonizmin sloganı, Faust'a ait olan “dur, bir an, sen mükemmelsin ” (Goethe, 1808, b1, s4) ifadesi olabilir. Bu, mümkün olduğu kadar, Empresyonizmin derin özünü ve felsefesini ortaya çıkarır.

Empresyonizm bir sanatçının fiziksel olarak algıladığı gibi basit ve doğrudan üretme izlenimini içeren resim sistemidir. Bu tanım 1878 Larussun Büyük Evrensel Sözlüğü tarafından önerilen Empresyonizmin ilk düzenleyici tanımıdır (German, 2017, 7).

Read, (1960) da Empresyonizmi tanımlamak için “doğaya bir prizmanın arkasından bakmak” ifadesini kullanmıştır. Empresyonistler doğrudan doğruya tabiat karşısında resim yapmaya başlayınca ışığı ve ışık etkisi altındaki nesneyi aynen gördüğü gibi aktarmaya çalıştılar. Bu işe girişince ışığın değişik etkileri üzerine yoğunlaşmak yani öncelikle günışığını çözümlenmek zorunda kaldılar. Empresyonistler eşyanın kendinde bulunan rengi hesaba katmadılar. Renklerin keskin bir biçimde yana yana konulması, ışığın yaratıcı kullanımıyla anımsatıcı ve belirgin biçimde ifade edilmiş fırça darbeleri, Empresyonist resim sanatının ortak teknikleri olarak ortaya çıktı (Ayaydın, 2015, 91).

Dünyayı sürekli değişen bir optik fenomen olarak tasvir eden Empresyonizm, kalıcı, derin niteliklerinin altını çizmeyi amaçlamıyor. Empresyonizm dünyasındaki biliş esas olarak sofistike gözlem, sanat eserlerinin sanatsal inandırıcılığını ve doğal optik algı yasalarını elde etmek için kullanılan, sanatçının görsel deneyimi üzerine kurulmuştur. Bu algı süreci onun dinamikleri, sırayla aktif izleyici tarafından resmin algı seyrini yönlendirir, ürünün yapısında yansır (Volnıh, 2009, 3).

Sanatçıların koşulsuz başarı ile yeniliklere başvurmasında, doğadan , hayattan alınan konular, motifler ve doğal fenomenler şimdiye kadar sanat konusu haline gelmemiştir. Güneş ışığı, değişken hava, sakin su yüzeğindeki titreyiş, yaprakların hışırtısı, beyaz kar üzerindeki mavi gölgeler her zaman var olmuş ve ilk kez Empresyonistlerin resimlerinde tecessüm etmiştir (Rewald, 1946, 13).

Empresyonizm, Sembolizmin bir aşaması olarak da kabul edilebilir. Sembolizm anlayışta resimler çok önceden beri yapılagelmekte olsa da bu akımla birlikte ayrı bir zenginlik kazanmıştır (Ayaydın, 2015, 94). Buna ilişkin olarak Sembolizm ve Modern Rus Sanatı adlı kitapta şöyle ifade edilmiştir: Empresyonizmin deneyim bakış açısıyla, hayata bakış açısında yaratıcı bir bakış var. Yaratıcılık kanunları Empresyonizmin tek estetiğidir. Ama bu da aynı zamanda Sembolizmin estetiğidir. Empresyonizm yüzeysel Sembolizmdir (Bely, 1908, 20).

Bu bölümde genel olarak “Empresyonizm Nedir?” sorusunun cevabı aranmıştır. Bu nedenle Empresyonizm’i tanımlayan çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu tanımlardan yola çıkarak Empresyonizm akımının resim sanatındaki durumuna bakmak da gereklidir. Böylece Empresyonizmin neliği konusunda daha kapsayıcı bir tanımlamaya ulaşmak mümkün olabilir.

### **1.1.1 Resim Sanatında Empresyonizm Akımı**

Empresyonizm ortaya çıkışından günümüze değin oldukça ilgi gören bir sanat akımıdır. Milyonlarca insan özensiz, zahmetsiz, fırça darbeleri ile silüetleri tam olarak uymadan (düzensiz) çizilmiş gibi görünen tablolara hayran kalabilir. Empresyonizm, ortaya çıktığı dönemde kelimenin tam anlamıyla birçok sanat eleştirmeni ve sanat tarihçilerini orijinal tarzıyla sanki aceleyle yapılmış ve eskiz gibi görünen resimlerle şaşırttı.

Resim sanatında Empresyonizm tarihi dönemlere ayrılabilir: Hazırlık (yeni yöntemin olgunlaşması) - 1860'lar; yeni sanat için gelişen ve mücadele-1870'ler (klasik izlenimcilik dönemi); başlayan kriz (1880'ler); geç-1890'lardan 1920'lere kadar (Crepaldi, 2006, 5).

Empresyonizmin oluşum ve gelişim süreçlerinde Paris’in oldukça önemli bir yeri vardır. Tuval sayısıyla olmasa da yeni bir algının oluşturulmasına ve

uygulanmasına katılarak olanak sağlamıştır. Sonsuz doğa değil, yani Paris değişti, yenilendi, yaşamın ritmini bozdu, görünür bir dünya hakkında fikirleri, eski estetik öncelikleri havaya uçurdu ve öfkelenirilebileceği tartışılan, ancak önemi değerlendirilemeyen yenilerini yarattı. İzlenimciler Parisliler: Orada doğmamış olsalar bile gençlik yıllarında, yer ve öğretim zamanlarında en önemlisi kişilik, zevk ve gerçek sanatsal isteklerin oluşumuna göre, Empresyonizmin Parisli olduğunu söyleyebiliriz (German, 2017, 19).

Empresyonist sanatçının görevi, içinde bulunduğu dönemin kabul edilen kuralları önemsemeden, kendi nesnesi ve izlenimini verebilmektir. Empresyonist doğrudan açık havada, tuval üzerinde küçük ayrı vuruşlar koyarak, sadece gökkuşağının saf renklerini kullanarak , tüm aydınlatma yoğunluğunu , ışık oyununu belirli bir noktada sıkışan yaşamın kendisini iletmek için çalışır (Empresyonizm ansiklopedisi 2005).

Empresyonist resim öncelikle doğada ışık ve rengin : tarlalar, çiçekler, güneşin uçucu lekeleri, mavimsi çimenlerde şeffaf hassas gölgeler, Argenteuil ve Pontoise kıyılarında su üzerindeki gökyüzü ve bulutların parlak yansımaları, değişen etkilerinden birincisidir (German, 2017, 19).

Yeni nesil ressamlar doğanın gerçek tezahürü ile onu tuvallerine aktarmak istediler; bu yüzden, betimlenen nesnelere doğal ışık altında gözlemlemek için stüdyolardan açık havaya çıktılar. Karın sadece beyaz olmadığını (ve tamamen beyaz olmadığını), çimin sadece yeşil olmadığını, gölgelerin siyah olmadığını ancak tüm bunların birçok renkli noktadan oluştuğunu ve sadece insan gözünün onları bir araya getirdiğini, bütünsel bir renk tuvali oluşturduğunu mükemmel bir şekilde anladılar (Starohamskaya, 2006).

Böylelikle Empresyonistler tuvalerde kısa anları yakalamaya çalıştılar. Sanatçılar için resimlerin konuları ikincildi ve onları iyi bilinen günlük yaşamdan aldılar: şehir sokakları, iş yerinde zanaatkarlar, kırsal manzara, tanıdık ve tüm bilindik binalar vesaire. Onlar için başlıca en önemli şey ışık ve gölge değişimleri ve en sıradan nesnelere üzerinde bulunan ışığın süslü oyunuydu.

Genç sanatçıların seleflerinin deneyimini tamamen inkar ettikleri söylenemez. Özellikle Delacroix'in yaratıcılığı, çalışmaları onun boya kullanmasının alışılmadık

yönteminin, yanı sıra Courbet'in gerçekçiliği ve Constable'in peyzajlarının büyük bir etkisi vardı. Fakat Empresyonistleri en çok etkileyen E.Manet'in çalışmalarıydı ve onlarla da sıklıkla bir kafede buluşup yeni resim tarzları, insan gözünün algısının özellikleri hakkında konuşuyorlardı (Starohamskaya, 2006).

Empresyonistlerin resimlerine bakılırsa, hayat küçük tatiller, partiler, şehir dışında veya dostça bir ortamdaki hoş eğlenceler dizisidir (Renoir, Manet ve Claude Monet'in bir dizi resmi). Sanatçılar genellikle eğlenceli ya da dinlenme sırasında, hareket halinde insanları çizdi, belli bir aydınlatma altında belirli bir yerin görünümünü temsil eden, eserlerinin motifi de doğa oldu. Empresyonistlerin eserleri için aldığı konular genellikle flört, dans, bir kafede veya tiyatro, kayıkla gezinti, plaj ve bahçelerdi.

Sanatçılar şövale üzerindeki boyaların karıştırılmadığı ve tek tek fırça darbeleri şeklinde bir fırça ile tuvale bindirildiği temelde yeni bir çizim tekniği kullanmaya başladı. Bu nedenle, resim hakkında bütünsel bir fikir oluşturmak için, Empresyonistlerin çalışmaları belli bir mesafeden izlenilmeli ve yakın olmamalıdır (Starohamskaya, 2006 ).

Bununla birlikte, zamanla, resimdeki Empresyonizm yavaş yavaş kendi izleyicisini kazandı. Aynı şekilde, eleştirmenlerin bu tarzdaki resimleri kanunlara ve kurallara uygun olarak değerlendirmek için ne kadar çaba sarfettiği o kadar da önemli değil sonuçta ana yargıç basit bir izleyicidir. Empresyonist resimlerinin duygulara neden olması durumunda, bu eserler her zaman popüler olacaktır (Latka, 2016).

### **1.1.2 Empresyonizm Felsefesinin Özgüllüğü**

Fransız izlenimciliği felsefi problemleri gündeme getirmedi ve hatta gündelikliğin renk yüzeyine bile nüfuz etmeye çalışmadı. Bunun yerine, Empresyonizm yüzeysellik, anlık akışkanlık, ruh hali, aydınlatma veya görme açısına odaklanır. Rönesans sanatı gibi, Empresyonizm de perspektif algısının özellikleri ve becerilerine dayanır. Bununla birlikte, Rönesans vizyonu, insan algısının kanıtlanmış özneliliği ve göreliliği ile patlar ve bu da görüntünün renk ve şeklini bağımsız bileşenleri haline getirir. Empresyonizm için, resimde tasvir edildiği kadar önemli değildir, ancak resimde olduğu gibi önemlidir. Onların resimleri, açlığı, hastalığı ve

ölüm gibi sosyal sorunları etkilemeden yaşamın sadece olumlu taraflarını temsil etti. Bu daha sonra Empresyonistler arasında bölünmeye yol açtı.

## 1.2 Empresyonizmin Ortaya Çıkışı

Peki Empresyonist akımı nasıl ortaya çıktı? Empresyonizm (Franz. impressionnisme, impression — izlenim), 19. yüzyılın ikinci yarısı 20. yüzyılın başlarında 1860 — 1870 Fransa’da ortaya çıktı ve orada gelişerek daha sonra diğer ülkelere yayıldı. Aynen Fransız yazar Emile Zola’nın dediği gibi “O sadece Paris’te büyüyebilirdi” (German, 2017, 19). Empresyonizm akımı resimde gerçek bir devrimi tanımlıyordu. Bu yalnızca izlenim vermek isteyen bir sanat okuluydu ancak sanatçının görevi genel kabul görmüş kurallara uymaktan çok, endişe etmeden kendi nesnesi, izlenimi iletebilmektir.

1874 yılın baharında bir grup genç sanatçı Resmi Salona itina göstermediler ve grup kendi sergisini düzenledi. Nitekim benzer bir hareket kendiliğinde devrimciydi ve asırlık temelleri yıktı. Empresyonizme başlangıçta olumsuz bakış açısıyla yaklaşıyordu. Ziyaretçiler, eleştirmenler tarafından bu yeniliğe tepki hiç de dostça değildi. Sanatçıları, tanınmış üstatlar gibi çizmedikleri için suçladılar. En hoşgörülü insanlar bile onların eserlerini alaycı bir tavırla incelediler. Küçük bir grubun üyeleri, halkı sadece samimiyetlerinde değil, yeteneklerinde de ikna etmek için zorlu bu mücadele yılları aldı (Rewald, 1946, 24).

1863 yılında "Batignola okulu" yada "Manet takımı" ve daha sonra Empresyonistler olarak adlandırılacak olan herkes bir dereceye kadar zaten birbirlerini tanıdılar. Olaylar ve toplantılar 1860 yılın başlarında Martindeki sergiden önce başladı. Empresyonizmin başlangıcını tahmin eden olaylar o kadar çoktur ki, bir buçuk yüzyıl sonra ana tanımlamayı seçmek neredeyse mümkün değildir (German, 2017, 35).

Tam da bu noktada herkes «Rotonda» kafesini biliyor – Empresyonist sanatçıların toplandığı bir yer. "Rotonda" hakkında birçok kitap yazılı ve birçok film vardır. Ve kimse, gelecekteki Empresyonistlerin bulunduğu ilk yerin Batignol’daki «Herbois» kafesi olduğunu bilmiyor. Manet tüm sanatçıları toplamaya başladı. Ve başkanlık ettiği ilk Paris okulu "Batignol okulu" olarak adlandırıldı. Claude Monet, Edouard Manet, Renoir, Degas, Sisley, Pissarro: bu kafede tüm kahramanlarımız



oturdu. Peki onlar kızlarla takılmaktan başka ne yapıyorlardı? Tabii ki de sanattan bahsediyorlardı (Volkova, 2016, 173).

Şekil 1. Rotonda kafesi



Кафе «Ротонда». Фотография: kavalenkau / Shutterstock.com

İlk önemli Empresyonist Sergi 15 Nisan-15 Mayıs 1874 tarihleri arasında fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde gerçekleşti, sadece 165 eser olan 30 sanatçı sunuldu. Claude Monet imzalı olan tuval " İzlenim" 1872'de yaratmış olduğu yükselen güneş "Empresyonizm" terimini doğurdu. Empresyonizm, dünyanın yeni sanatsal vizyonu oldu, bu yönün temsilcileri, sanatın, bir kişinin dünyaya tarafsız bir bakışla, sanki bir çocuk gibi ilk kez baktığı anı yeniden yaratması gerektiğine inanıyordu. Empresyonizmde bir kişinin dünyayı doğrudan, sezgisel, içgüdüsel olarak görme yeteneğini ortaya çıkardı (Krasnyakova, 2011, 263).

Sonuç olarak Empresyonizm o zamanlar çok yanlış yargılandı ve yanlış değerlendirildi. Ama o bütünlükte iki görevi ifade ediyordu yeni teknik arayışı ve modern yaşamın gerçek ifadesini. Demek oluyor ki, Empresyonizmin ortaya çıkışı

kasıtlı bir şey değildi. Karşılıklı dostluklarını mühürleyen ve ortak alaycılığa karşı çıkma kararlılığını güçlendiren bir grup bağımsız sanatçılar birleşerek okul kuruldu ve izlenimcilik varlığını bu rastgele isim adı altında başlattı (Mauclair, 2016, 14).

### 1.3 İlk Kaynakları, Öncüleri

Empresyonizmin tarihi Fransız tarihçi Fustel de Coulange'nin ilkelerine ilham kaynağı olmuştu ve şöyle yazıyordu: Tarih sanat değil, gerçek bilimdir ve o, ilginç bir anlatımdan değil, derin bir felsefeden ibarettir. Her bilimde olduğu gibi, tarih gerçekleri sunmak, onları analiz etmek, karşılaştırmak ve aralarındaki bağlantıyı ortaya çıkarmaktan ibarettir. İzlenimcilik tarihi temel fikirlerini oluşturan bir dönemin incelenmesiyle başlamalıdır; bu, tam ifadesini bulmadan çok önce gerçekleşti. Bu dönemde, eski nesil Ingres, Delacroix, Corot ve Courbet egemen oldu ve resmi sanat okulları tarafından despot bir biçimde yayılmış çarpık gelenekler vardı ve bu, genç kuşağın yeni konseptlerini geliştirdiği arka plandı. Bu, Monet, Manet, Renoir ve Pissarro'nun öğretmenlerini takip etmeyi reddettiği ve izlenimciliğe yol açan kendi yolunu aramaya başladığı ilk yılların önemini açıklıyor (Rewald, 1946, 27).

Empresyonistlerin tüm yeniliklerine rağmen, hem yakın geçmişte hem de daha uzak zamanlarda öncüleri yani selefleri vardı. Örneğin, Rönesans döneminde, Venedik okulu sanatçıları canlı gerçekliği parlak renkler ve ara tonlar kullanarak aktarmaya çalıştılar. Bu çığır açan eğilimler, bazı İspanyol sanatçıları El Greco, Velasquez ve Manet ve Renoir'i önemli ölçüde etkileyen Goya yaratıcılığının ana biçimindedir. Uzak çağın "İspanyol İzlenimciliği"ni inceleyen Kamon Aznar, "instantism" denebilecek bu İspanyol Empresyonizminin ana ayırt edici özelliği olan aydınlatma hareketini belli bir noktada yakalama ve onları konturlar ile ana renkler arasında boşluk bırakarak aktarma isteği, siyahı seven bu sanatçıları çok fazla ilgilendirmedi (Serullaz & Serullaz, 1974-1994, 5).

Çağdaş sanatçı Velazquez hakkında yazar Kevedo bu sanatçının tarzından bahsederken, onun böyle bir özelliğini dikkatsizce bırakılan vuruşların böyle bir gerçeğe ulaşmaya izin verdiğini tam olarak fark etti. Ortega ve Hasset, "Descartes'ın fikri rasyonel hale nasıl indirdiğini, böylece Velazquez, tabloyu görsel bir başlangıca getirdiğini ileri sürdüler (German, 2017). Aynı zamanda Flanders'daki Rubens, resimlerinde gölgeleri şeffaf ara tonlar kullanarak, renkli hale getirdi bu nedenle,

Delacroix'in belirttiği gibi, Rubens'in ışığı hassas rafine tonlarda boyanır ve gölgeler daha sıcak ve doymuş hale gelir ve böylece ışık parlaklığının etkisini artırır. Ve en önemlisi, Rubens'in tuvallerinde Empresyonistlerin temel ilkelerinden biri olacak siyah renk yoktu. Edouard Manet, keskin ayrı fırça darbeleri yapan ve parlak renklerin ve kalın siyahın kontrastını seven Hollandalı sanatçı Frans Hals'dan çok etkilendi (Serullaz & Serullaz, 1974-1994, 6).

Empresyonizm öncelikle resimde teknik olarak bir devrimi temsil ettiğinden, bu alandaki öncülleri araştırırken en çok Watteau'dan etkilenmemek elde değil. Onun "Çuha Adasına Yolculuk" eserinde kendinin izlenimsel yapısıyla Claude Monet tarafından belirlenen ilkelerin en önemli uygulamasını bulabilirsiniz (görsel 1).

Resim 1. A.Watteau, Le Pèlerinage à l'île de Cythère, 1717,yağlı boya,129x194 cm, Louvre Museum



[https://en.wikipedia.org/wiki/File:L%27Embarquement\\_pour\\_Cythère,\\_by\\_Antoine\\_Watteau,\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:L%27Embarquement_pour_Cythère,_by_Antoine_Watteau,_from_C2RMF_retouched.jpg)

Claude Lorreni Empresyonistler selefi ve öğretmenlerinden biri olarak kabul ediyorlardı. Onun peyzajlarındaki kompozisyonun, dekoratif tarafındaki baskın rol tüm öğeleri saran ışıktır. Aynı duyguları Bonington ve Constable'ın eserlerinin bazılarının tekniklerinden esinlenerek, nihayet sahip oldukları aynı gözlemleri deniyorlardı (Mauclair, 2016, 12).

Aynı nedenlerden dolayı, Ruisdal ve Poussin'i selefleri olarak görüyorlardı ve özellikle, uzak mesafenin rengini gözlemleyen ve cesaretle ileterek, manzaradaki

mavi rengin etkisini fark eden Ryuisdall'ı. Hiçbir okula bağlı olmayan eşsiz dahilerden biri olan Empresyonist teknikte Monticelli'de, sadece Turner'ın tekniği ile karşılaştırılabilecek kendi tekniğini yarattı. Tuvalde çok kalın bir boya tabakası uygulayarak çizdi. Bu da gerçek ve belirgin mevcut bir heykel kabartması gibi görünüyordu (Mauclair, 2016, 13).

Altmışlı yılların başlarında, en saygın resmi sanatçılar Couture, Lehmann, Bouguero ve daha önceden unutulmuş birçokları arasında, Engra, Delacroix, Corot, Theodore, Rousseau, Troillon, Dobygni'nin kısacası, çağdaş sanatın ponaramı oldukça genişti ve eğer tercih "pompiert" (L'art pompiert style pompiert. Tumturaklı ve görkemli akademik sanatın takipçisi) anlayışına sahip olan sanatçılara verilseydi, hemen hemen bütün dikkat çeken isimlere sunulurdu. Elbette gelenekten uzaklaşmış Courbet ve Millet dışında (German, 2017, 31).

Monet'i öncüleyen Constable şöyle ifade ediyordu: Tuvalde hafif bir rüzgar esintisini aktarmak benim için önemli, açmış çiçekler ve tazelik hissi ikisi tamamen aynı gün değil hatta, iki saat bile olamaz; ve her gerçek resim, her zaman tek bir tuval için uygun olan kendi yasalarına tabi olan ayrı bir çalışmadır, genellikle diğerleri için tamamen uygun olmayabilir. Constable hayranlık duyan Delacroix belirterek: Constable, çayırlarını çizerken mükemmel bir yeşil renk elde etmek için, yeşil tonlarının çoğunu kullandığını söylerdi. Neticede Claude Monet ve arkadaşları daha sonra aynen bu şekilde çalışacaklardı. (Empresyonizm ansiklopedisi, 2005, 7).

Bazı Fransız ressamalar, Claude Monet'i ve onun çevresinin sanatçılarını da etkiledi mesela Cezanne, "Poussin gibi ama doğanı çizmek istediğini" söylemedi mi? Örneğin, Renoir, Vatto'nun hayalet sanatına ve Buşe ve Fragonar'ın çizim biçimine alışılmadık derecede duyarlı olduğunu kanıtladı. Ancak, tüm bu sanatçıların en yakını "resimdeki her şeyin bir yansıması olduğunu" iddia eden Eugene Delacroix'ti (Öjen Dölakrua). Onun günlüğünden alınan bu ifade, Empresyonistlerin onun konumunu paylaşamadıklarını açıkça göstermektedir. Ayrıca Delacroix, lokal rengi ve aydınlatmanın etkisi altında elde edilen rengi çoktan ayırt etmişti. Delacroix tarafından çizilmiş eserler örneğin 1852 "Dieppe Yüksekliklerinden Deniz Manzarası" kayıtsız şartsız olarak ondan Empresyonistlerin selefi olarak konuşulmasına izin veriyordu (Empresyonizm ansiklopedisi, 2005).

Resim 2. E.Delacroix, Sea Viewed from the Heights Dieppe, 1852,yağlı boya,35x51 cm ,Louvre Museum



[http://www.impressionist--paintings.com/DELACROIX/delacroix31\\_big.shtml](http://www.impressionist--paintings.com/DELACROIX/delacroix31_big.shtml)

Bu tuval ile yirmi yıl sonra Le Havre'de çizilmiş olan, Claude Monet Gündoğumu, Impression: Sunrise (1872-1873) resmi ile karşılaştırmamız (görsel 2). Bu yakınlık, şair ve yazar Jules Laforgue tarafından 1896'da “La Revue Blanche” (Revyü Blans) dergisindeki yazısında ustaca yakalandı (Serullaz & Serullaz, 1974-1994, 7). Empresyonist tuvalerin üzerinde, parlayan, yanardöner darbeler ile elde edilen titreşim, onlara Delacroix'in önerdiği harika bir keşif, inanılmaz bir bulgudur (Laforgue, 1896).

Empresyonistler ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Barbizon'da çalışan, önce Daubigny ve Diaz olmak üzere peyzaj ressamlarından da etkilendiler. Dobigny'nin yüzen atölyesi küçük tekne, temellerin akışının açık havada yaşayan önemli figürlerden biri haline gelmesiyle yükseldi. Bununla birlikte, Empresyonizmin gelişmesindeki ana rol, bu eğilimin öncüleri olan Corot ve Courbet ait (Empresyonizm ansiklopedisi, 2005).

#### 1.4 Empresyonizme Yaklaşım “Reddedilenler Salonu”

Sanatta pek çok şey istemeden ve rastlantısal olsa da, Empresyonizmin gerçek anlamda daha bunu onaylaması gerekiyordu. Ama İmparator III. Napolyon istemeden, yanlışlıkla başka bir sanata ivme kazandırdı. 1863 yılında beş bin eserin yarısından fazlası rekabet seçimini geçemedi ve dört yüzden fazla sanatçı geride kaldı. 20 Nisan

İmparator sergiyi ziyaret etti ve jüriye uygun olmayan birkaç esere baktıktan sonra Napolyon kabul edilen ve reddedilen resimler arasında özel bir fark bulamadı. İmparator, bir dizi sanat eserinin sergi jürisi tarafından reddedildiğine dair çok sayıda şikâyet aldıktan sonra "Le Moniteur Universel" gazetesinde yayınlanan önemli kararlar aldı. Kamuoyuna bu şikâyetlerin meşruiyetini yargılama fırsatını vermek isteyen majesteleri, reddedilen sanat eserlerinin sarayın başka bir bölümünde sergileneceğine karar verdi.

Bu kararı açıklayan bir not Moniteur'da görüldüğünde, önde gelen bir eleştirmen Ernest Shesno birkaç gün sonra yazdı: Büyük bir heyecan doğrudan ilgilenen sanatçıları sardı ve bu heyecan şimdiye kadar azalmadı. Sanat konularıyla ilgilenen halk, bu emri gerçek bir sevinçle kabul etti. Onu en yüksek liberalizm eylemi olarak gören halk, aynı zamanda, bu eylemde yetenek sahibi olmayan, daha fazla şikâyet eden, daha az haklı kılan, aşırı derecede övünen ve kibirli insanların bir dersini gördü. Fakat bu ders etkili olacak mı? (Rewald, 1946).

"L'Opinion nationale" gazetesi yazarak: daha önce böyle bir yıkım ve başarısızlığı hatırlamadıklarını belirtti. İmparator tarafından reddedilen eserlerin bir sergisini açmalarını emretmesi etkili bir jest oldu ve yetkili makamların tarafsızlığına dair kararın demokratizminin altını çizdi ve Champs Elysées'de aynı Endüstri Sarayında iyi sunulmuş salonlar sunuldu (German, 2017, 69).

Serginin gönüllü olacağı ve katılmak istemeyen sanatçıların yönetime bilgi vermeleri ve eserlerini geri almak isteyen sanatçıların 7 Mayıs'tan önce bunu yapmalarının gerektiğini açıkladılar. Serginin 15 Mayıs'ta açılacağı duyuruldu ve sergi Reddedilenler Salonu olarak tarihe geçti. İmparatorun bilinçli olarak "çimlerin üzerinde kahvaltı" şeklinde parlak ve inandırıcı bir referans noktası alan yeni sanatın vaftiz babası olduğu söylenemez. Aksine, Napolyon, kendi iradesi dışında bir ebenin işlevlerini yerine getirmek zorunda olan bir şans arkadaşıydı. Cezanne'nın sözleriyle "Sonunda görkemli bir adam olan 3. Napolyon", Reddedilenler Salonunu yaratmaya karar verdi (Tereşina, 2011, 4).

Bu Salon, yenilikçilerin beklentilerini karşılamadı ve halk onlarla ilgilenmiyordu. Gazeteler onun hakkında İmparator'un tuhafılığı olarak konuştu. Buna rağmen "reddedilenler" sözü sanki havada uçuşuyordu. 1862 yılında Victor Hugo ünlü

Sefiller (Les Misérables aynı zamanda bir diğerk anlamı reddedilenler) romanını tamamladı. Kasım ayında 1862 Paris'e bir sonraki sefil geldi. Bu on yıl sonra Empresyonizm adını verecek resmin yaratıcısı olan 22 yaşındaki Claude Monet'ti. İmparatorun “Reddedilenler Salonu’na el uzattığı zamanlarda Gleyre'in Buck Caddesi'ndeki küçük atölyesinde, bir araya gelen dört genç sanatçı vardı: Sanatın geleceği Basil, Monet, Renoir ve Sisley (Tereşina, 2011, 4).

Gleyer'in Monet ve Renoir'in etütlerine olan hoşnutsuzluğu muhtemelen genç sanatçılar arasında karşılıklı sempatiye yol açtı, Fransa'da doğmuş genç bir İngiliz Alfred Sisley ile bir araya geldiklerinde, onlar dört ortak arkadaşlar grubunu oluşturduklar: Basile, Monet, Renoir ve Sisley (Rewald, 1946, 70).

Ama Edouard Manet artık kendinin on dört tuvalini Martine Galerisinde çoktan sergilemişti. Bunların arasında ilham alınarak ve hafiflikle çizilmiş, geçiciliğın hakkını vererek sonsuzluğa yönelmiş, tazelik ve yeniliğiyle "Tuileries'de Müzik" eseri de vardı (Crepaldi, 2006).

Sergi devam ederken Zacharie Astruc ( fransız heykeltıraş, ressam, şair ve sanat eleştirmeni.) “Le Salon de 1863” adlı günlük gazeteyi kurdu ve orada cesaretle yazarak belirtti: Manet! Çağımızın en büyük sanatsal kişiliği! Bu salonun defne ağaçlarını kazandığını söylemeyeceğim ama o, onun parlaklığı, ilham kaynağı, sarhoş edici kokusu, beklenmedikliği. Manet'in yeteneği, hayranlık uyandıran cesarete sahiptir, içinde doğasını yansıtan katı, keskin ve enerjik bir şey vardır, aynı zamanda hem sağduyulu hem de tutkulu ve en önemlisi güçlü izlenimlere duyarlı (Rewald 1946, 81).

Resim 3. E.Manet ,La Musique aux Tuileries, 1862 , yağlı boya , 76 × 118 cm National Gallery, London and Dublin City Gall



[www.eternels-eclairs.fr/manet-tableau-la-musique-aux-tuileries.php](http://www.eternels-eclairs.fr/manet-tableau-la-musique-aux-tuileries.php)

Tabii ki, onun resminde biraz beceriksiz, olgunlaşmamış, ancak ışığın yakalandığı kadar iyi bir genel ton, bu gümüş gri ışık, ince, şeffaf (diffuse), sayısız parıltılarla dolu, havada neşeli bir şekilde dans ediyor. Salon duvarları bu bahar sabahı güldü! Resmin açık tonalitesi, herkesin alay ettiği mavi (bleuissement), herkes arasında tuvali ayırdı. Son olarak, bu uzun zamandır beklenen şafak, sanatta ilerleyen yeni bir gün değil mi? (German, 2017, 75).

Açılışının ilk gününden itibaren “Reddedilenler Salonu” büyük bir kitleyi çekti, pazar günlerinde rekor sayıda ziyaretçi üç veya dört bine ulaştı. Tabii ki, halk, saçma olarak adlandırılan, basın Salon'da zaten sinir bozucu olan çalışmalarından ziyade, reddedilen eserlerin sıra dışı karakteri ile daha fazla etkilendi. Reddedilen Salonunun kataloğu çok eksiktir, çünkü Reddedilen Sanatçılar Komitesi'nin önsözünde de açıklandığı gibi, idare yardımı olmadan oluşturulmuş ve aynı zamanda birçok sanatçıyla temasa geçilemediğinden oluşturulmuştur (Gnedich, 2018, 3).

Reddedilenler Salonu ve Delacroix'in ölümünün neden olduğu heyecan neredeyse azaldı. Sanat dünyası, 13 Kasım 1863'te yayınlanan İmparatorun Kararname tarafından yeniden canlandırıldı. Her ne kadar halkın jüriye açık bir şekilde yöneldiğinden beri, Reddedilenler Salonunun bir başarısızlık olduğu ortaya çıkmasına rağmen, onun alay ve zekasını gösteren sapkınlığını adil bulduğu düşünüldüğünde, alaycı ve espiyle, eski kuralların bazılarını düzeltme yollarını bulmak için görevlendirilen kurul İmparator tarafından onaylandı ve bir dizi sert tedbir önerildi (Rewald, 1946, 84).



## BÖLÜM II

### 2.1 İzlenimcilerin İlk Sergisi

İzlenimcilik geçici bir eğilim değil, sanatın ebedi bir temelidir, bu her sanatçının çalışmalarında psikolojik bir andır. İzlenimciler, hayata yeni kökler koyarak sanatlarını yenilediler (Voloşin, 1988, 24). 1873-1874 kış ve baharında, Claude Monet, bu mekanın tarihi bir yer olacağını tahmin ediyormuşçasına, "Capuchin Bulvarı"nı Nadar'ın atölyesinin pencerelerinden bakarak çizdi (German, 2017, 118).

Karikatürist yazar ve ünlü fotoğrafçı olan Nadar, zamanının sanatsal ve edebi hayatının içindeydi. 1869'dan başlayarak, Nadar sık sık, arkadaşları ile yani gelecek İzlenimciler ile Herbois Cafe'de buluşuyordu. Nadar daha sonra cömertçe, karşılıksız olarak ilk İzlenimci sergini düzenlemeleri için Capuchinok Bulvarı üzerindeki yerleşim yerlerinden biri olan, üçüncü kattaki büyük bir daireyi kaplayan stüdyosunu geçici olarak onlara verdi (Serullaz & Serullaz, 1974-1994, 223).

Sergi için yüz altmış beş eser toplandı. Bunlardan Cezanne, iki üç peyzaj "Auvers' manzarasını" ve "Yeni Olympia" eserlerini, Degas at yarışlarını, dansçıları ve çamaşırları gösteren, pastel ile çizilmiş olan on eserini, Guillaume üç manzara, Monet beş tablosunu onlardan "Gündoğumu (Impression) ve önceden çizilmiş olan eserleri ile yanısıra, yedi pastel ile çizilmiş etüdlerini sergiledi. Bertha Morisot dokuz tuval, suluboya ve pastel, Pissarro beş manzara, Renoir altı tuval içlerinde 1873'de çizmiş olduğu "Loge" ve "Balerin" ve bir pastel, Sisley beş manzara sergiledi. Diğer on dört eser ise diğer sanatçılara Astruc Attendu, Beliard, Boudin, Bracquemond, Brandon, Bureau, Cals, Colin, Debras, Latouche, Lepic, Lepine, Levert, Meyer, de Molins, Mulot Durivage, A.Ottin, L.Ottin, Robert, Rouart ve De Nittis aitti (Rewald, 1946, 213).

Batignol liderlerinden biri olan Edouard Manet bu sergide ve daha sonraki izlenimci sergilerinde yer almadı. O, meslektaşlarına tek başına temsil edildiği Salon'u reddettikleri için sadece bir tane pastel eser yollayan Berthe Morisot haricinde hepsine kızgındı. Onun bu sergini reddetmesi son ana kadar kesin olarak görülmedi. Manet yalnızca Salon'a katılımın gerçek bir tanıma verebilir düşüncesine sahipti (Rewald, 1946, 213).

Bu sergi 15 Nisan-15 Mayıs 1874 gerçekleşti Resmi Salon jürisi tarafından reddedilen sanatçıların eserleri bu sergide sunuldu. Böylece sergi açıldı: Bir ayda üç buçuk binden fazla insan, ziyaretçisi olan serginin açılıştan çok uzun bir süre önce caddeye yayılan pankartlar ile ilgili duyurular, halkın ilgisini ekmisti. Bir ay devam edecek olan sergi Parisin merkezinde Boulevard Des Capucines 35' altı gün, sabah ondan altıya kadar ve daha bir yenilik ise akşam sekizden on'a kadar açıldı .

şekil 2. Atölye 35, Boulevard des Capucines Félix Nadar, 1860 sonra



[commons.wikimedia.org/wiki/File:Nadar\\_atelier.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nadar_atelier.jpg)

Giriş ücreti bir frank, kataloglar ise elli santimdi. Katoloğun düzenlemesiyle, Renoir'ın kardeşi Edmon ilgileniyordu (Rewald, 1946, 215). Empresyonist serginin katalogları yalnızca resim adlarını listeledi, ancak boyutları veya tarihleri belirtilmemişti. Bu nedenle, ortaya çıkan çalışmaları belirlemek her zaman mümkün değildir, özellikle de sanatçılar sadece son eserlerini sergilemediler (Venturi, 1939).

Kataloglarda her sanatçının adı altında, tuvaleri satın alabilmeleri için atölye ve stüdyonun adresi vardı.

Şekil 3. İlk İzlenimci Serginin Katolğu



[www.1artchannel.com/single-post/2017/04/15/15-fakto-v-o-pervoy-vystavke-impresyonistov](http://www.1artchannel.com/single-post/2017/04/15/15-fakto-v-o-pervoy-vystavke-impresyonistov)

Serginin katalog başlığında şöyle yazıyor: Kader seçilmiş eserleri kendisi değerlendirecektir. İlk başta sergiye, ziyaret edenler çok olsa da çoğunlukla seyirci oraya gülmek için gidiyordu. Eleştirilenler ya incelemelerinde çok sertti ya da sergiyi ciddiye almayı reddettiler. 25 Nisan'da, Louis Leroy tarafından imzalanan "İzlenimci Sergi" başlıklı "Charivari" gazetesinde, yalnızca yazarının değil, aynı zamanda genel halkın da konumunu özetleyen bir makale yayınlandı.

Empresyonistleri savunan Armand Sylvester, "L'Opinion Nationale" sayfalarında kişinin izlenim ile ifade, yani nesnel dünyanın görüntüsü ile gerçekleşme biçimini ayırt etmesi gerektiğini vurguladı. 16 Nisan 1874 tarihli "La Republique Francaise" dergisinde zaten bahsi geçen "Günün Kroniği"inde, yeni hareketin doğası tam ve hatta coşkuyla belirlendi: "Grup sadece açıkça farkedilebilir kişisel çıkarlarla değil, aynı zamanda teknikte ortak bir sanatsal amaçla - açık havada kapsamlı bir ışığın aktarılması yani havada ilk izlenimin açıklığı ile birleşiyor (German, 2017, 124).

Sözde Resim Sergisi bu kelimelerle, Alber Volfun "Figaro" gazetesinin ünlü eleştirileninin makalesi (1876) başladı. Bu kelimeler, yüzlerce benzer değerlendirmenin yanı sıra, eleştirilenlerin Empresyonistlerin eserleriyle buluştuğu olağandışı ve neredeyse oybirliğiyle reddedilme şeklini de kanıtlamaktadır. Bu seçimle, Empresyonistlerin ilk sergisinden (1874) önce yazılan makaleleri bir kenara

bırakalım. Makale aksi ve kötü olarak, bireysel sanatçılara karşı yöneliktir ve bu da bu sanatçıların ne kadar kötüye maruz kaldıklarını gösteriyor. Ama birkaç yıl sonra, eleştirmenlerin sesi daha yumuşak hale geldi (Serullaz & Serullaz, 1974-1994).

İzlenimcilerin eşlik ettiği sağır edici aşağılayıcı değerlendirmeler korosunda kimin sesi en yüksek sesle geliyordu? Leroy ve Volfe bir palmye ağacını paylaşıyorlardı, ancak Mansino da onlardan hiç de geri kalmadı ve eğer tüm bu eleştirilerin öfkeli acısı için olmasaydı neredeyse eğlenceli olurdu.

İnsanlar resimlerden birinin etrafında kalabalıklaşıyor ve birisinin “Bu ne saçmalık!” diyebildiğini duydum - “Bu şekilde sadece Manet çizebilir!” kısa bir süre sonra muzaffer bir sesle: O zaten Manet’nin kendisi! (Figaro, 1874, 6 Mayıs).

"Beyler, sanatçılar, en azından , onların grubu oldukça çok sayıda ve bağımsız olarak kendi resimlerini astıkları bir sergi düzenlemek için görkemli bir plan yaptılar. Sadece kibir kazanabileceği girişimi, haklı kılan bir banal açıklama düşünüldü. Sanatı devletin vesayetinden kurtarma arzusuyla yaptıklarını açıkladılar. Başka bir deyişle, bu sanatçılar var olan şeyleri ortadan kaldırmak istiyor, böylece yerlerini değersizleştiriyorlar " (Vol`f Al`ber, Gazett de Pari, Figaro, 1875, 23 Mart).

## 2.2 “Societi Anonyme” Organizasyonu

“La Soci t  Anonyme” Ressamlar, heykeltraşlar ve grav rc ler kooperatifi anonim bir toplumda d zenlenen ve 27 Aralık 1873'te sanat lar tarafından oluşturulan ve eserlerini  zg rce sergilemek isteyen, Empresyonist hareket haline gelecek olan sanat ların birliğidir. O g n imzalanan s zleşme, şirketin, izlenimci ressamların ilk sergisinde yapılan satışların onda birini alacağını g steriyordu. Toplumun kurulduğu aynı g n, gelecekteki sergileri i in bir salon arayan sanat lar, şartı imzalamak i in bir araya geldiklerinde serginin d zenleneceği yeri se tiler: 35 boulevard des Capucines'de "Anciens Salons Nadar".

## Şekil 4. Societe Anonyme Organizasyonu düzenlenme belgesi

<p><i>Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et à Capital et Personnel variables. 9, rue Vincent Compinet (18<sup>e</sup> arr.)</i></p> <p><b>Procès-Verbal</b> de l'Assemblée Générale du 17 Décembre 1874. tenue chez M<sup>r</sup> Renoir, 35, rue S<sup>t</sup> Georges. et convoquée par lettres en date du 10 du même mois.</p> <p>La séance est ouverte à 3 heures.</p> <p>Sont présents M. M. De Molins, Renoir, Calé, H. Rouart, Claude Monet, E. Degas, Latouche, D. Bureau, A. Bissol, L. Robert, A. Ottin, G. Colin, Bichard, L. Otin.</p> <p>M. M. Pissarro en voyage et Beaudou, malade, se font excuser.</p> <p>M<sup>r</sup> Renoir est nommé Président.</p> <p>Le Procès-Verbal de la dernière séance en lu et adopté.</p> <p>Rapport du Trésorier. - Il constate que toutes</p>	<p>Mes cotisations payées, le passif de la Société s'élève oncore à 5715 fr. (y compris arriérés par les Sociétaires) quand il ne reste en Caisse que 277 99<sup>c</sup>. Chaque Membre de l'Association doit verser une somme de 186 50<sup>c</sup> pour pourvoir, outre ses dettes antérieures et constituer le fonds social.</p> <p>Devant cet état de choses, la liquidation de la Société semble urgente. Elle est proposée, mise aux voix et adoptée à l'unanimité.</p> <p>Il est décidé que les sommes versées par les Sociétaires pour la cotisation de seconde année leur seront rendues.</p> <p>On procède à la nomination d'une Commission de liquidation. Elle est composée de M. M. Bureau, Renoir et Bissol, chargés de faire les publications nécessaires.</p> <p>La séance est levée à 5<sup>h</sup> moins un quart.</p> <p>Le Président du Jour. Renoir.</p>
--	---

www.1artchannel.com/single-post/2017/04/15/15-фактов-о-первой-выставке-импрессионистов

Peki bu organizasyon neden ve niçin düzenlendi? Amacı neydi? Sergi devlet tarafından destek almadığı için açılışından 5 ay önce Anonim organizasyonu düzenlendi ve destek almadan finanse edildi. Amacı her katılımcının kendini göstermek ve çalışmalarını satabileceği herhangi jüri olmaksızın bağımsız bir sergi organize etmek idi. Adresi nedeniyle Edgar Degas, Anonim organizasyonu "La Capucine" olarak adlandırmayı önerdi. Fakat isim aynı zamanda 1789 Fransız devriminin ünlü bir şarkısının ünvanı olduğu için, imzacılar, tahmin edilen serginin birçoğu reddedilen resim ve heykel salonuyla aynı anda yapılması gerektiğinden, kamuoyunu korkutmaktan korkarak onun fikrini reddetti (Crepaldi, 2006).

Renoir serginin belirli bir ismi olmasına karşı çıktı. Korktum diye açıkladı: Kendimize bazıları ya da belirli bir şey dersek, eleştirmenler derhal yeni bir okul hakkında konuşmaya başlayacaklar. Sonuç olarak, grubun sanatçılar, ressam, heykeltıraşlar, gravürler vb. anonim bir toplum olarak adlandırılmasına karar verildi. İşte o zaman serginin katılımcılarını seçmek için aktif bir kampanya başladı (Rewald, 1946, 211).

1873 Mayıs'ında Paul Alexis, şüphesiz, ressam arkadaşlarından ilham aldığı bir makalesinde, sanatçıların kuruluşu, diğer şirketler gibi, profesyonel kuruluşunun derhal yaratılmasıyla ve bağımsız sergilerin organizasyonu ile son derece ilgileniyordu. Alexis, bir zamanlar Herbois Cafe'de tartışılan bir projeyi bile ima etti. Monet hemen ona şöyle cevap verdi: Benim tarafımdan toplanan bir grup sanatçı L'avenir National"da yayınlanan bu makaleyi okumaktan mutluluk duyduk. Sizi fikirlerimizi savunurken görmekten mutluluk duyuyoruz ve L'avenir National, şu anda düzenlediğimiz topluluk nihayet oluşturulduğunda iddia ettiğiniz gibi bize destek vereceğinizi umuyoruz” (Rewald, 1946).

Kökene nereden geliyor ? 1855'teki Dünya Sergisi jürisi, ressam Gustave Courbet'in 11 eserini kabul etti, ama “L'Atelier du peintre” (Sanatçının Atölyesi), “Les Baigneuses” (Yıkananlar), “Un enterrement à Ornans” (Ornans'ta bir cenaze) eserlerini reddetti. Buna karşılık, Courbet, Alfred Bruyah'ın yardımıyla, (le Pavillon du réalisme, 5 avenue Montaigne ) da kendi özel sergisini açtı. Bu etkinlik birçok genç ressamı çekiyor: Manet, Pissarro, Whistler ve İsviçre, İtalya, Belçika, Büyük Britanya'dan olan diğerlerini. Ancak tüm bunlara rağmen, Courbet, Société Anonyme'i kuran sanatçıların hareketinde öncülük etmedi. Bu esas olarak bir örnek teşkil etti ve Courbet'in arkadaşı François Bonvin'le birlikte, birkaç sanatçı 1859'da resimlerini sergilediler. Bunlar arasında: Whistler, Legro, Ribo, Fanten-Latur ve Eugene Boden vardı. Bu sanatçı grubunda, kendi eserlerini kendileri sergileme fikri 1866'da doğdu.

### 2.3 Adının Oluşması “Lerua Makalesi”

Resim 5. Lois Leroy



[archive.com/publications/1812~Pictorial\\_Louis\\_Leroys\\_scathing\\_review\\_of\\_the\\_First\\_Exhibition\\_of\\_the\\_Impressionists](http://archive.com/publications/1812~Pictorial_Louis_Leroys_scathing_review_of_the_First_Exhibition_of_the_Impressionists)

Leroy (fr.Loïs Leroy1812-1885 Paris) bu hikâyeye en çok sanatı anlamayan, yetenekli ve cesur sanatçılara cesaretle vuran bir gazeteci olarak girdi. 25 Nisan'da

açılmasından on gün sonra yayınlanan "İzlenimci sergi" adlı makalesi, hicivli bir gazete olan "Le Charivari" gazetesinde önemli olan ve serginin ciddi bir analizini beklemek saçma olurdu. Bu makale birçok kez atıfta bulunulmuştur ve yazarın, ona dayanan kurgusal akademisyen Vincent ile yaptığı konuşma, genellikle müstehcenlerin yenilikçilerinin yakın ve ilkel eleştirilerine bir örnek olarak verilmiştir.

İlk sergi sırasında altmış iki yaşına basan Leroy, Salon'da sürekli olarak komedileri ve gazetesi dünyasında en ünlüsü olan Barbizon manzaraları ve oyun yazarı olarak sergilenen profesyonel bir ressamdı. Komik hicivlerin yazarı olarak Leroy'un en çok halkı eğlendirmek istediği ve Empresyonist kelimesini rastgele rahatlıkla ortaya attığı düşünülüyordu. Leroy, her türlü slogan ve komik neolojistiği icat etmesiyle ünlüdü ve yirmi yıl sonra Wolf'un "fovizm" olarak adlandırdığı şey buydu (German, 2017, 127).

Bazen iyi seçilmiş bir kelime, bazen anekdotlar konusu haline gelir, bazen bir mem ve bazen de sanattaki bütün bir eğilime isim verir. Nedir bu? bir tesadüf mü, yoksa tarihsel düzenlilik mi? Empresyonizm terimi, doğumunu bu alay konusu olan eleştirel bir makaleye borçludur. Yine de, bu isim bütün dünya kültüründe sadece resimdeki yönünü değil, aynı zamanda edebiyat, müziği de belirten bir terim oldu.

"Gündoğumu" Monet resminin adını temel alarak Leroy "İzlenimcilerin Sergisi" adlı makalesini yayınladı. Eleştirmen bunu anlamadı ve yeni görünüm ve yeni resim stilini kabul etmedi, bu derleme tefrika şeklinde yazılmıştır. Serginin şaşkın ve öfkeli iki ziyaretçisi arasında diyalog şeklinde yapılmış, bu eğlenceli makalenin tek bir dezavantajı, içinde bahsedilen eserlerin renkli reproduksiyonlarının olmamasıydı. "İzlenimcilerin Sergisi" başlığı altında olan makale yalnızca yazarının değil aynı zamanda halkın da konumunu özetliyor. Makale içeriğinde eleştirilen bazı kısımları özetleyecek olursak, manzara ressamı Bertin'in öğrencisi Bay Joseph ile, eski resamlara saygısızlık etmeden, biçimsel ahlak üzerine kesinlikle zarar vermeden bulabileceklerini düşünen ve sergide umduklarını bulamayan yazarın alaycı tarzında diyaloglarından ibarettir.

Resim 4. A.Renoir ,The Dancer,1874,yağlı boya 142.5×94 cm. National Gallery of Art Washington



impressionnisme.narod.ru/RENUAR/reuar58\_big.htm

İlk odaya girdikten sonra, Joseph Vincent ilk darbeni Bay Renoir'in "Balerin" ni karşısında aldı.

- "Ne yazık ki," dedi bana, " ünlü bir renk anlayışına sahip bir sanatçının nasıl çizileceğini bilmediğini, dansçının bacakları gaz etekleri kadar cansız görünüyor!" (Leroy, Charivari, 1874, 25 Nisan) .

Resim 5. C.Pissaro,White Frost 1873,yağlı boya, 65.5×93.2 cm , Musée d'Orsay



arhive.com/camillepissarro/works/398001~Hoarfrost

- Buna oluklar mı diyorsunuz? Buna sürülmüş oluklardaki buz kırığı mı diyorsunuz? Fakat bu, kirli bir tuvale atılan paletten bir çizik, sıyrıntı. Anlaşılmıyor ki, kuyruk nerede, kafa nerede, üst nerede, alt nerede, ön nerede,ve arka nerede çözülecek gibi değil.

— Olabilir... ama bir izlenim var. - Oldukça garip bir izlenim! (Leroy, Charivari, 1874, 25 Nisan).

- Ah! işte burada, işte burada! 98 sayısının önünde bağırdı. Papa Vincent'in favorisini tanıyorum! Bu resim neyi temsil ediyor? Kitapçığa bakın !

- "İzlenim, Yükselen Güneş."

- İzlenim mi? Ben de öyle düşünmüştüm. Az önce kendime söyledim eğer böyle bir izlenim altındaysam bu resimde biraz izlenim olmalı ama ne kadar özgür ve hafif dokulu! İşleminin ilk aşamasındaki duvar kağıdı bile bu deniz manzarasından daha eksiksiz görünüyor! (Leroy, Charivari, 1874, 25 Nisan).



## 2.4 İzlenimcilerin Sergileri Ve Katılımcıları

İlk sergiden neredeyse bir yıl sonra 1875 Mart'ında Durand-Ruel'in yardımıyla Drouot Hotel'de Empresyonist resimlerin ilk müzayedesini yapıldı.

Şekil 6. Paris Hotel Drouot



<http://www.vangoghroute.com/france/paris/hotel-drouot/>

Ne yazık ki, o zaman Capuchinok Bulvarı'nda başlayan tarihin dramatik bir şekilde sonu oldu. Empresyonizmle ilgilenen eleştirmenlerin profesyonel yargıları halk tarafından kötü niyetli bir reklam olarak algılandı, ve fiyatlar düşük çıktı (German, 2017, 133). Victor Chocquet (Renuarın tabiriyle krallardan sonra en büyük Fransız koleksiyoncu) ile olan toplantı, Empresyonistlerin 1875 müzayedesinden aldığı tek avantajdı. Açık artırmada kazanılan acıklı fiyatlar, onları aynı yıl başka bir grup sergisinin planını yeniden gözden geçirme ihtiyacına ikna etti. (Rewald, 1946, 239). Sadece 1876 yılında, onlar ikinci sergi ile seyircilere yeniden hücum etmeye karar verdiler. Ancak bu kez katılımcı sayısı çok daha azdı, çünkü son kez sergilenenlerin çoğu İzlenimcilerin toplumunda kendilerinden ödün vermek istemediler. De Nittis ne kadar kötü muamele gördüğünü unutmadı, ayrıca umutlarını Onur Nişanı 'na sabitledi ve bu yüzden sergini reddetti (Rewald, 1946, 246). Astruk ve Bracmon ve Boden dahil olmak üzere on üç diğer sanatçı da aynı şeyi yaptı. Guillaumin, işleri onun resme fazla dahil olmasına izin vermediği için sergilenmedi. Yine güneyde bulunan ve salona bir resim göndermeye karar veren Cezanne de ortaya çıkmadı. Ancak kısa süre sonra Pissarro'ya reddetme mektubu aldığını söyledi. Bu ne yeni ne de şaşırtıcıydı. Degas'ın arkadaşları: Lepik, Lever ve Ruart - tekrar sergilendi ve birkaç yeni üye bile ortaya çıktı Caillebotte, Debutin, Pissarro'nun arkadaşı Legros, Degasın arkadaşı Tillot ve birkaç kişi daha. Manet, bir kez daha arkadaşlarına katılmayı reddetti, ancak o yıl Salon jürisi her iki resmini de reddetti. Manet gibi İzlenimcilerde, sergilerini Nisan ayında, Lepeletier (Rue Le Peletier) caddesi Durand-Ruel galerisinde açtılar. Sergi

yirmi sanatçının iki yüz elli iki resminden, pastel, suluboya, çizim ve gravürden oluşuyordu. Degas, yirmi dörtten fazla eserle sunuldu.

Monet, on sekiz tablo sergiledi onlardan birçoğu Durand-Ruel'in tavsiyesini takip eden ve önemli alımlar yapan şarkıcı Faure tarafından ödünç verildi. Bir manzara eserini ise Chocquet verdi. Monet'in en çok dikkat çeken resmi gösterişli bir şekilde işlenmiş kimonodaki genç bir kadını canlandırdığı "La Japonaise" adlanan eseri yüksek bir fiyata satıldı - 2000 frank (Rewald, 1946, 247).

Resim 6. C. Monet ,La Japonaise,1876, yağlı boya , 231.8x142.3 cm ,Museum of Fine Arts ,Boston



<https://www.artsy.net/series/art-history-101/artsy-editorial-monet-impressionists-paved-way-modern-art>

Bertha Morisot, katalogda on yedi eserle sunuldu. Pissarro on iki resim gönderdi, bunlardan biri Chocquet ve diğer ikisi ise Durand- Ruel'e aitti. Renoir altısı Chocquet ait olduğu on beş resim sergiledi. Sisley ise sekiz manzarası ile sunuldu. Sergiye geçen seferden daha az ziyaretçi geldi, ancak basın daha önce olduğu gibi öfkeliydi. Fakat kendi dergilerinde resamlara hak veren eleştirmenler de ortaya çıktı. Genel tutum, Albert Wolf tarafından "Figaro" dergisinde geniş çapta okunan makalede yansıtıldı.

Lepelletier Sokağı şanssızdı diye yazdı "Figaro". "Opera yangınından sonra, bu çeyreğe yeni bir felaket girdi. Durand-Ruel'de sözde yeni bir resim sergisi açıldı. Sergi cepheyi süsleyen bayrakların kendine çektiği, huzurlu yoldan geçenlerin korkmuş gözlerinde acımasız bir gösteri sunuyor. Hırs ve delilikten muzdarip bir grup

mutsuz insandan oluşan bir kadın da dahil olmak üzere beş ya da altı deli, çalışmalarını sergilemek için bir araya geldi.

Sanatla uzlaşmayanlar kendi onurlarını ve yeteneklerini göstermeye karar verdiler ve Lepeletier Caddesi'nde size anlatacağımız bir sergi düzenlediler. Tanıtım ve bilgilendirme olarak bu sözleri seçtiler: “Bitirilmişler Bitmiyor” ama onlar çok fazla aşırıya kaçtılar (Dax Pierre, 1876, April).

Lepeletier Caddesindeki Sanat galerisine gitmeye cesaret edenleri uyarmak istiyorum: orada, insan vücudunun kıvrımlarını belirten zarif, doğru ve temiz çizgileri veya renk sanatını mükemmel bir şekilde ustalaştıran ressamın tuvallerinde, göze çarpan rengin ahenkini görmeyeceklerdir. Aksine, bu resimler insan üzerindeki tüm çizgilerin kör bir adamın eliyle çizildiğini ve rengin gökkuşağının tüm renklerinin rastgele bir karışımı olduğunu düşündürecektir (Louis, Enault, Mouvement artistique, 1876, 10 April).

Demek, Durand-Ruel, galerisinde İzlenimcilerin bir sergisini açtı! Tanrı beni affet ama ben bu sene normalden daha çılgınca göründüklerine inanıyorum. Bu sergide, kabataslak eskizleri, yanardöner fırça darbeleri göreceksiniz. Böylece tonlarda anlak, keskin değişiklikleri, basitleştirilmiş, dikkatsizce simüle edilmiş formlar gösteriliyor ve tüm bunlar olağanüstü bir cüretle ve küstahlıkla gerçekleştirildi. Ve en meraklısı aynı zamanda bu bir delilik bulaşmasının kanıtı olarak hizmet vermektedir her yerde deli gömleği olmayan, kafalarını ciddi bir şekilde sallayan, bu canlı çöplere bakarak ve fısıldayan insanları görebilirsiniz (Le Journal Amusant, 1876, 15April).

Empresyonistlerin ikinci sergisi çok az şeyi değiştirdi, ya da daha doğrusu onların konumunu değiştirmede. Aksine, bazı içsel anlaşmazlıklar daha güçlü hissedilmeye başlandı ve bu birlik için ciddi bir tehdit haline geldi.

Bu gruba ilk defa 1876 yılında, ikinci sergide katılmış olan Caillebotte, özellikle yeni bir grup sergisini finansal olarak temin etmekle ilgileniyordu. Onun yorulmaz enerjisi ve azmi sayesinde grubun üçüncü sergisi, beklendiği gibi 1878'de değil, 1877 ilkbaharında organize edildi. Durand-Ruel'in bütün odaları bir yıllık kiraya verildiği için, serginin düzenleneceği yerle ilgili sıkıntı yaşasalarda, sonunda Durant-Ruel'in galerilerinin bulunduğu Lepeletier caddesinde ikinci katında uygun bir yer

buldular. Degas, grubun kabul etmek istedikleri “İzlenimcilerin Sergisi” ismini şiddetle protesto etti. Bu kelimenin hiçbir anlamı olmadığını söyledi, ama o bu ismin Leroy'un büyük neşesiyle kabul edildiğini engelleyemedi. 1877'deki sergiye sadece 18 sanatçı katıldı (Rewald, 1946, 264). Örneğin, Beliard ve Lepik gibi geçmiş sergilerin birkaç üyesi ortadan kayboldu, ancak yeni başlayanlar da ortaya çıktı. Renoir, arkadaşları Franc-Lamy ve Cordey'i, Pissarro ise Piette'i davet etti. Cezanne ve Guillaumin bu sergide diğerlerine katıldı. Katılımcıların tam listesi Caillebotte, Cals, Cezanne, Cordey, Degas, Jacques-François (bir sanatçının takma adı), Guillaumin, Franc-Lamy, Levert, Maureau, Monet, Morisot, Piette, Pissarro, Renoir, Ruart, Sisley ve Tillot. Sergide iki yüz otuzdan fazla eser sergilendi, çünkü izlenimcilerin her biri bu sefer öncekinden daha fazla eser sundular. Degas, dansçıları, kafe, konserlerini ve yıkanan kadınları betimleyen yirmi beş eser, pastel ve litografi gönderdi; Ayrıca arkadaşı Henri Ruart'ın portresini de sergiledi. Guillaumin, on iki yağlı boya tablo ile temsil edildi. Monet aralarında Montgeron'dan birkaç manzara ve yedi çeşit Saint-Lazare istasyonu arasında otuz resim sergiledi. Pissarro'nun katkısı yirmi iki tuvalden oluşuyordu, renklerin etkisini arttırmak için Pissarro çalışmalarını beyaz çerçevelerde sundu. Renoir'in yirmi bir resmi arasında “The Swing”, “Ball Moulin de la Galette”, ayrıca “Madame Charpentier”, “Portrait of the Actress Jeanne Samary”, “Madam Alphonse Daudet” ve “Portrait Alfred Sisley” portreleri yer aldı. Sisley, Paris çevresinin on yedi manzarasını gösterdi; bunların arasında “La Terrasse de Marly” ve “The Flood at Port Marly” yer aldı. Serginin açılması Nisan ayının 4 de gerçekleşti.

İlk defa, üçüncü sergi bilinçli ve resmen “Empresyonist Sergi” olarak adlandırıldı. Çok fazla ziyaretçi vardı. Seyirci giderek Empresyonistlere alışmaya ve onlarla ilgilenmeye başladı. İlk kez bu sergi de haftalık dergi ortaya çıktı. Bu fiyatı 15 santim olan dergi daha doğrusu sekiz sayfadan oluşan küçük bir derginin adı şöyleydi: İzlenimci, sanat gazetesi (L'Impressioniste, journal d'art). G. Rivière, L'Exposition des impressionnistes," L'Impressioniste (Paris, April 6, 1877, pp. 2-6).

Dergi Georges Rivière tarafından yayınlandı, böylece grubun üyelerini ve sanatlarını destekleyen materyaller ilan edildi. Empresyonistler bu sergide kısa bir süre için kendi basınlarına sahipti. Gazete 6 Nisan'dan başlayarak Perşembe günleri sergi boyunca basıldı ve sergilenen eserlerin grafik reproduksiyonuyla süslendi. Fakat Gazeteyi almadılar ve onu sinir bozucu ve anlaşılmaz bir reklam olarak gördüler.

Neredeyse hiç kimse, Rivière'in tabirini takdir etmedi, o arkadaşlarının sanatının özünü basit ve kısaca şöyle açıkladı: Empresyonistleri diğer sanatçılardan ayıran şey, rengi konu için değil, konuyu renk için geliştiriyorlar (German, 2017, 170).

Üçüncü sergide Parisliler ve Parisin kendisi Degas'ın eserlerinde, Caillebotte'un "Avrupa Meydanı" ve "Paris Caddesi, Yağmur" resimlerinde, Monet'in "Tren istasyonları" sanki zafer kazanmıştı. Sonunda Renoir, sanatta sonsuza dek, seyirci bilincinde ve istikrarlı ilişkisel dizide yer alan Parisli kadının ölümsüz standartını gösterdi. Asıl yazar ve ressam, göz doktorları gibi davranıyor. Resim ile tedavisinde, onların nesirleri her zaman hoş değildir. Bittiğinde, bize şöyle derler: "Şimdi bak!" Ve işte dünya bize eskisinden tamamen farklı, tamamen aydın görünüyor. Tedavi öncesi kadınları görmeyi reddettiğimiz Renoir kadınlarını seviyoruz (Proust, *Ecrit sur l'art*, 1999, 340).

Bu resimlerin hiçbirinde ne yüce bir fikir, ne de yaratıcı bir ruh, ne ilham izi, ne de yüce sanatın yankısını bulamazsınız. Aksine, ne doğada ne de insan toplumunda göremeyeceğiniz bir şeyi tasvir eden tiyatro sahnelerine benziyorlar. Bu Empresyonistlerin bazılarının çok yetenekli olduğunu inkar etmiyorum, ancak yetenekleri onları yoldan çıkardı ve bu konuda devam ediyorlar (Grimm, *Le Figaro*, Paris, April 5, 1877, p. 1).

Giriş kapısını süsleyen armanın üzerine "Empresyonistler" kelimesini yazdılar! Hemen söyleyeceğim: bunun tanımında rahatsız edici bir şey yok, ancak bazı sanatçıları bir kenara bırakarak, bu bencilliği ve cehaleti örtbas etmek için kullanmalarına çok üzgünüm (Maillard, "Chronique: Les Impressionnistes" *Le Pays* (April 9, 1877).

Sergi 30 Nisan'da kapatıldıktan sonra, arkadaşlar tekrar satış için müzayede düzenlemeye karar verdiler. Ne Berthe Morisot ne de Monet yer aldı. Bunun yerine, bu sefer Pissarro ve ortak bir kaderi paylaşmanın arzusu dışında başka gerekçeleri olmayan Caillebotte 'da katıldı. Beklendiği gibi, ikinci satış sonuçları ilkinden çok az farklıydı.

1878 yılının Mart ayı sonlarında Empresyonistler, dördüncü grup sergisini müzakere etmek için Paris'te tekrar bir araya geldiğinde, Renoir'in reddiyle ve aynı

zamanda önemli olan diğer bir dizi sorunla karşı karşıya kaldılar. Bunların arasında en önemlisi aynı yıl Paris'te, Dünya Sergi Fuarı'nın gerçekleşeceği oldu. Bu nedenle Durand-Ruel, bu sanatçılara ve Barbizon okulunun diğer ustalarına adanmış sergini düzenlemeye karar verdi ve en az üç yüz seksen olağanüstü eser toplama fırsatı buldu (Rewald, 1946, 285). Renoir, Sisley, Cezanne ve Bertha Morisot'un olmamasına rağmen, Opera caddesi 28'de yapılacak dördüncü bir sergini düzenlemeye karar verdiler. Bu sefer, Degas'ın ısrarı altında, reklamlarda "İzlenimciler" kelimesini çıkarmaya karar verildi. Degas ilk olarak, aşağıdaki içeriğin bir posterini oluşturan bir uzlaşma önerdi: Bağımsız gerçekçi sanatçılar ve Empresyonistlerden oluşan grubun dördüncü sergisi. Fakat işleri karmaşıktırmamak için bir grup bağımsız sanatçılar olmasına karar verildi (German, 2017, 191).

Armand Silvestre, "La Vie Moderne" dergisinde şöyle yorumladı: İzlenimcilerin cenaze törenine ve izlenimine katılmaya davetlisiniz. Bu size bağımsızlar tarafından gönderilen üzücü bir davettir. Ne yalancı gözyaşı, ne de yalancı sevinç. Huzur. Sadece sözler öldü. Sanatçılar, ciddi bir toplantıdan sonra, halkın öğrendiği terimin bir anlamı olmadığına karar verdi ve farklı bir tanesini icat ettiler (Rewald, 1946, 287). Ancak isim değişikliğine rağmen, sanatçılar izlenimci olarak bilinmeye devam etti. Bu kez sadece on beş katılımcı vardı: Bracmon ve karısı, Caillebotte, Cals, Degas, Monet, Pissarro, Piette, Ruart Tillot ve yeni arkadaş olarak Lebourg, üç arkadaş Degas ile Bayan Cassat, Forain ve Zandomenoghi. Son dakikada, on altıncı katılımcı olan ve küçük bir heykelciği sunan başka bir yeni ressam ortaya çıktı. Ancak çok geç kalmıştı ve katalogda bahsedilemiyordu o, Paul Gauguin'di. Hiç şüphe yok ki, onu Pissarro gruba katılmaya ikna etti. Renoir ve Sisley'nin yokluğunu telafi etmek için, Pissarro otuz sekiz eser gönderdi (bunlardan yedisi Caillebotte tarafından kendisine verildi), Monet yirmi dokuz ve Degas katalogda yirmi beş eserle sunuldu.

10 Nisan 1879, açılış günü, Caillebotte Monet'e sevinçli bir not gönderdi: Kurtulduk. Bugün, saat beşte, 400 frank'tan fazla bilet satıldı. İki yıl önce, açılış gününde ki bu en kötü gündü, biz 350'den az kazandık. Basın tekrar düşmanca davrandı, ancak ziyaretçiler çok sayıda geldi. "Gelir hala iyi," dedi Caillebotte. 1 Mayıs, Artık yaklaşık 10,500 frank var. Seyirci gelince, etraf her zaman neşeli bir ruh hali içinde oluyor. İnsanlar eğleniyorlar (Rewald, 1946, 288).

Bu sanatçıların doğurganlığı, ne kadar az içerikten memnun olduklarını kanıtıyor. Sadece Bay Caillebotte yirmi tane tuval ortaya koydu ve hepsi aynı gün bir taban fırçası yardımıyla yapıma izlenimini bıraktı. Bay Monet, yarım günde iyi boyanabilecek otuz manzara gönderdi. Bay Pissarro, kahvaltıdan önce bir düzine resim çizmeyi başardı ve toplamda kırka yakın eser sergiledi (Volf Albert, Figaro, 1879, 11 April).

Sergi 11 Mayıs'ta kapandığında tüm masrafları karşıladıktan sonra 6.000 frank kaldı. Katılımcıların bazıları, sergiden gelen geliri, gelecekteki sergiler için onları ayırmak istedi ve hatta sergide birkaç resim satıldı. Her katılımcıya 439 frank verildi. Mary Cassatt bu miktarı bir tane Monet diğeri de Degas olmak üzere iki tablo satın almak için kullandı.

Bu arada salon açıldı. Cezanne, Sisley gibi bir kez daha reddedildi, ancak Manet ve Renoir temsil edildi. Eleştirmenler oy birliğiyle yüksek sesle resmi onayladılar, Renoir ilk kez neredeyse orada olduğunu hissediyordu. Renoir'in salondaki ani başarısı Monet'i büyük ölçüde etkilemek zorunda kaldı. Renoir ve Sisley örneklerini önünde görünce, bağımsızlık mücadelelerinin sonuçsuz olup olmadığını ve Salon dışında bir başarı elde etmenin mümkün olup olmadığını merak etmeye başladı. Grubun kendi özgür iradesinin kurallarından vazgeçmeli mi? diye düşündü (Rewald, 1946, 289). Ama Monet'in durumu farklıydı. İzlenimcilerin sergilerinin en güçlü destekçilerinden biriydi, aslında onların başlatıcısıydı. Jüriye karşı çıkmak onun için bir zorunluluktan fazlasıydı yani inancının bir parçasıydı. Şimdi bu ilkelerden vazgeçmek, yenilgisini kabul etmek anlamına geliyordu. Kimin teklif ettiğinden bağımsız olarak, başarı yakalamanın gerekli olduğu zaman geldi ve Salon büyük bir şans vaat ediyor gibi görüldüğü için, onu orada aramaktan başka seçeneği yoktu.

Monet bu nedenle 1880'de Salon'a iki tablo sunmaya karar verdi. Monet'in kararı Degas tarafından derinden küçümseyen bir tavırla karşılandı. Degas, Monet'i zorlayıcı reklamcılık ile suçladı ve onunla ortak bir şey yapmayı reddetti. Artık orijinal gruptan şimdi sadece Pissarro, Bertha Morisot, Degas, Caillebotte, Guillaumin ve Ruart kaldı. Pissarro dışında, hiçbiri resim satmaya bağlı değildi. Monet'in yokluğunda, Renoir, Sisley ve Cezanne dahil olmak üzere 1880'de düzenlenen grubun beşinci sergisi, aslında Empresyonist bir sergi değildi (Rewald, 1946, 291). Bu sergide Bracmon ve

karısı, Caillebotte, Guillaumin, Lebourg, Berthe Morisot, Degas ve arkadaşları - Bayan Cassat, Forain, Lever, Rourt, Zandomenghi, Tillot ve buna katılan yeni Rafaelli ve Vidal ve sonunda, Gauguin'i ve üçüncü yeni gelen Vignon'u tanıtan Pissarro vardı.

Piramid Caddesi' 10 açılan ve Nisan ayı boyunca devam eden sergi, Degas'ın tavsiyesi üzerine "Bağımsız Sanatçı Sergisi" olarak duyuruldu. Gruba yeni katılan Rafaelli yaklaşık otuz beş eser sundu. Degas, katalogda açıklanan eserleri, örneğin uzun süre çalıştığı genç bir dansçının balmumu heykelini göndermek için uğraşmadı. Yine de açılıştan sonra bir Duranty portresini gönderdi. Diğer çalışmaların yanı sıra, Zandomenghi, sayısız kuş kafesiyle asılı bir duvara asılmış duran Paul Alexis'in garip bir portresini çıkardı. Gauguin, bir çok natürmort ve peyzajlarını sergiledi. Seyirci öncekinden daha azdı (Rewald, 1946, 293). Salonda Monet'in önerdiği iki manzaradan en önemlisi olan "Seine'deki buz sapması" reddedildi ve Renoir'in iki resmi kabul edildi. Resimlerinden birinin Salon jürisi tarafından reddedilmesine cevaben Monet, 1880 yılının Haziran ayında "La Vie Moderne" de (Manet'in Nisan ayında sergilendiği) kişisel bir sergi düzenledi.

Muhabir Monet'e Empresyonizmden vazgeçip vazgeçmediğini sorduğunda Monet şöyle cevap verdi: Hiçbir şekilde. Ben Empresyonistim ve her zaman öyle kalmak istiyorum. Ancak sadece nadiren gerçek arkadaşlarla karşılaşıyorum. Küçük bir grup, şimdi her gelene kapılarını açan bir banal okula dönüştü (Rewald, 1946, 298).

Rafaelli'yi mi yoksa Gauguin'i mi kastettiğine karar vermek zor, ama gerçek şu ki Monet'in ifadeleri elbette diğerleriyle ilişkilerini geliştirmesine yardım edemedi. Bu koşullarda, sadece iki kişi yürekten ortak amaca sadık kaldı Pissarro ve Caillebotte. Ancak 1881 Ocak ayında ortak bir dil bulamadıkları halde yeni bir karma sergi olasılığını tartışmaya başladılar. Caillebotte, Degas'ın bir grup arkadaşına dayattığı gerçeğinden ötürü, Degas'ın Monet ve Renoir'i Salon'a katılmaları için mahkum etme şeklinden rahatsızlık duydu (Sickert, 1917).

Bu nedenle, bunun Monet ve Renoir'in onlara geri dönmesini sağlayacağını umarak Degas ve çevresinden kurtulmayı teklif etti. Pissarro'ya uzun bir mektupta Caillebotte açıkladı: Sergilerimiz ne olacak? İşte benim iyi düşünülmüş fikrim devam etmemiz ve sadece bu yönde devam etmemiz gerekir, sonuçta hepimizi ilgilendiren



tek sanatsal yön. Bu nedenle, işimizle gerçekten ilgilenen herkesin sergide, yani siz, Monet, Renoir, Sisley, Matmazel Morisot, Matmazel Cassatt, Cezanne, Guillaumin, Gauguin'i ve eğer istiyorsanız, belki Cordey ve ben. Hepsi bu, çünkü Degas bu gibi koşullar üzerine sergilemeyi reddediyor (Broude, 2002, 224).

Halkın kişisel anlaşmazlıklarımızla ilgilenip ilgilenmediğini bilmek istiyorum. Dünyada Renoir, Monet, Sisley ve Cezanne'ı affetmeme hakkına sahip bir kişi varsa, o zaman sadece sizsiniz. Tüm bunların ardında bir neden olduğunu biliyorsunuz - varolma ihtiyacı. Sizden rica ediyorum: Birbirimizi desteklemek ve kavga etmek yerine birbirimizin zayıf yönlerini affetmek bizim görevimiz değil mi? Özetleyeceğim: Tamamen sanatsal ilkelere dayalı bir sergi düzenlemek ister misiniz? Degas katılmak isterse kabul etmesine izin verin, ancak kendisi için grubu sürüklemeyin (Broude, 2002, 224).

Ancak Pissarro arkadaşlarını zor bir duruma sokmaya cesaret edemedi ve Degas'ı savundu. Dedi ki, O korkunç bir insan, ama dürüst ve açık sözlü dedi ve zor anlarda Degas'ın ona tekrar tekrar yardım ettiğini asla unutmadı.

(Voir la lettre non publiée de Pissarro à Mirbo datée du 10 octobre 1891. Louvre, Cabinet de la figure. Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde )

Ayrıca, Caillebotte'nın önerisi bizzat kendisinden geldi, Renoir ve Monet'in hiçbir koşulda gruba geri dönüp dönmeyeceği belli değildi. Bu nedenle, Degas'tan kopmak pek de sağduyulu değildi. Ne yapacağımı bilmiyorum dedi Caillebote. Serginin bu yıl mümkün olacağını sanmıyorum, ancak geçen seneyi kesinlikle tekrarlamayacağım dedi (Rewald, 1946, 300).

Altıncı grup sergisini düzenleme şansı çok zayıftı ve Renoir, Monet, Sisley, Cezanne ve bu sefer Caillebote'un bile olmamasına rağmen organize edildi. Nihayet 1881 yılının Nisan ayında ilk sergilerindeki gibi Nadar'ın atölyesinde Kapucinok bulvarı 35'de açıldı, ancak bu sergi Empresyonistlerin ilk sergisine çok az benziyordu. Degas sadece yarım düzine eser ve küçük balerin heykelciğini gönderdi. Berthe Morisot çok az eserle katıldı. Cassatt, çocukların etütlerini, iç mekanları ve bahçe görüntüleri olan çalışmalarını sergiledi. Pissarro yirmi resim ve yedi pastel ile temsil edildi. Bunlardan iki tanesi Mary Cassatt, biri Ruart, diğeri Gauguin tarafından ödünç

verildi. Gauguin, biri Degas'a ait sekiz tuval ve iki heykel sergiledi (Venturi, Archives, v. II, pp. 266—267.)

1881 sergisinde keskin iki muhalif grup temsil edildi. Bir yandan Pissarro, Berthe Morisot, Guillaumin, Gauguin ve Vignon, bir yandan Degas, Mary Cassatt, Forain, Rafaelli, Ruart, Tillot, Vidal ve Zandomenighi. Üçüncü grup ise Renoir, Monet, Sisley ve Cezanne Salonda sergilenmeye çalışanlardan oluşuyordu. Tüm işaretler Zola'nın haklı olduğunu ve Empresyonist grupların artık var olmadığını gösterdi (Rewald, 1946, 303).

1880'de Durand-Ruel'in yeni bir arkadaşı olan Feder, için birkaç önemli işlemi gerçekleştirdiği için Empresyonistlere tekrar yardım edebildi. O, hemen Sisley'den, en çok ihtiyaç duyulan ve en az şanslı olan birkaç iş eser aldı. 1881'in sonunda, Monet, Pissarro ve Renoire'in resimlerini düzenli olarak satın almaya başladı. Ayrıca Degas'tan da eserler aldı. Durant-Ruel, iyi fiyat teklif ederek ve her resim için ayrı ayrı ödeme yapmak yerine, genellikle sanatçının ihtiyaçlarına bağlı olarak aylık bir ödeme teklif etti. Böylece sanatçılar herhangi bir özel endişe duymadan çalışabilirlerdi. Devlet sonunda kontrolü reddetti, sanatçılar Derneği kuruldu ve yıllık Salon organizasyonuna emanet edildi (Rewald, 1946, 306).

1881 yılında, resmi sergi statüsünde önemli bir değişiklik meydana geldi. En az bir kez sergilenen her sanatçı, jüri seçimlerine katılma hakkına sahipti. Bunun sonucu olarak, daha liberal bir jüri seçildi, ancak Manét ikinci madalyayı almak için gereken sayıda oy toplayabilirdi (Tabarant, Paris, 1947, pp. 406,408).

1881'in sonunda Caillebote, arkadaşlarını yeniden sergilemek için düzenleme işlerine başladı. Degas'ı Rafaelli'den ayırmaya ikna etmeye çalışan Ruart ve Caillebote'un teşebbüsleri başarısızlıkla sonuçlandı ve bununla ilgili olarak Pissarro'ya bildirdi. Pissarro ise Gauguin yazarak, Degas'ın Rafaelli'den ayrılmak yerine kendisinin gitmeği tercih ettiğini ve sergi teklifini redd ettiğini söyleyerek şunuda ekledi: Guillaumin'in benimle aynı niyetleri olduğunu düşünüyorum, ancak kararını etkilemek istemiyorum. Gauguin, ise grubun sergilerine son derece ilgi duyduğundan, bu tür önlemlere başvurmak kolay değildi. Onun için bu sergiler çalışmalarını göstermek için tek fırsattı (Broude, 2002).

Caillebotte, Degas'sız bir sergi düzenlemeyi, Pissarro, Monet, Renoir, Cezanne, Sisley, Morisot, Gauguin'i bir araya getirmeyi ve Degas'sız sergilenmeyi kabul ettiği takdirde Bayan Cassat'ı davet etmeyi teklif etti. Bu noktada Durand-Ruel bu işi kendi eline aldı ve Monet ve Renoir'e yazarak, diğerlerine katılmaları için onları çağırdı. Renoir, ne olursa olsun, Durand-Ruel'i takip etmeye hazır olduğunu, ancak meslektaşları ile uğraşmayı reddettiğini söyledi (Rewald, 1946, 314). Renoir sinirliydi çünkü sergi onsuz tartışıldı, önceki üç sergiye katılmaya davet edilmedi. Pissarro, eski zamanlayıcılarla birlikte üç arkadaşı olan Guillaumin, Gauguin ve Vignon'un sergiye katılmasına izin verilmesini istedi, Monet bu üç kişiye karşı hiçbir şey olmadığını, ancak Caillebotte'a borçluluk hissettiğini açıkladı. Pissarro doğrudan Monet'e şöyle söyledi: Artık hiçbir şey anlamadığımı itiraf ediyorum. İki ya da üç hafta oldu, arkadaşım Caillebotte'la birlikte grubumuzun birliğini yeniden inşa etmek için karşılıklı anlayışa ulaşmaya çalışıyorum (Rewald, 1946, 315).

Nihayetinde uzun süredir tartışılan konu üzerinde anlaşmaya varıldı. Caillebotte sergiye katılacaklar için liste hazırladı: 1. Monet, 2. Renoir, 3. Sisley, 4. Pissarro, 5. Caillebotte, 6. Bayan Morisot (mümkünse), 7. Guillaumin, 8. Vignon, 9. Gauguin, 10. Cezanne (mümkünse) ve şöyle devam etti: Zamanımız azalıyor; derhal cevap verin: bizimle misiniz ya da değilsiniz. İşte katılımcıların listesi. Monet, Renoir'in de kabul etmesi durumunda katılabileceğini söyledi.

Sonunda Caillebotte ve Pissaronun arkadaşları kabul edildi. Berthe Morisot, Sisley gibi Monet de katılmayı kabul etti, ancak Renoir sergide bulunamadı. Degas, takipçileri askıya alındığı sırada sergiye katılmayı reddetti. Manet'e gelince, Pissarro bir kez daha onu grupla sergilenmeye ikna etmeye çalıştığı anda, her zaman bir reddedişi ile cevap verdi. Kardeşi Eugene karısı Berthe Morisot'a şunları söyledi: "Pissarro, Edouard'ı sergiye katılmaya davet etti. Bana öyle geliyor ki reddettiği için dirseklerini ısırıyor. "Çok tereddüt etti!" (Rouart, Paris, 1950, p. 106).

Sergi 1 Mart 1882'de Rue Saint-Honore, 251'de Durand-Ruel tarafından kiralanmış bir mekanda açıldı. Eugene Manet oradaydı ve karısını bilgilendirdi: Empresyonistlerin tüm parlak kabilesini iş yerinde buldum, büyük bir odada çok sayıda resim astılar. Degas grubun bir üyesi olarak kaldı, ücretini ödedi, ancak

sergilenmedi. Dernek kendilerinin icat ettiği "bağımsız" adını korudu (Rewald, 1946, 319).

Empresyonistler hiç bu kadar az yabancı unsurun olduğu bir sergi organize etmediler, kendilerini asla bu kadar tam olarak sunmadılar. Sekiz yıllık ortak mücadeleden sonra, ilk kez başardılar ve ne zorlukla. Sanatlarını gerçekten temsil eden bir sergi yapmak için. Monet çoğunlukla manzaralar ve peyzajlar olmak üzere otuz beş tablo sergiledi. Pissarro, yirmi beş tablo ve on bir guaş gösterdi. Durand-Ruel, bunları beyaz çerçevelerde göstermeyi reddetti. Renoir'ın katkısı, aralarında "Rowers 'Breakfast" olan yirmi beş tuvaldi. Sisley, yirmi yedi eser, Bertha Morisot - dokuz, Gauguin - on üç, Caillebote - onyeddi, Vignon - onbeş, Guillaumin, on üç resim ve aynı sayıda pastelle temsil edildi (Venturi, op. cit., v. II, pp. 267,269).

Basın bu kez daha az agresifti, hatta bir dizi övgü dolu notlar ve birkaç yeni alıcılar ortaya çıktı. Bu konuda çok şey bilen Duret, diye yazdı Eugene Manet karısına, bu yılki serginin grubunuza uygun en iyisi olduğuna inanıyor. Ben aynı görüşteyim (Rouart, 1950, 110).

Salonun kapanmasından sonra Manet nihayet resmen Onur Lejyonu Şövalyesi ilan edildi. Sevinci ne kadar büyük olursa olsun, onunla karışık bir acı vardı, çok hastaydı. 1883'ün başlarında, kuvveti gözle görülür biçimde onu terk etmeye başladı ve yatağa yatmaya zorlandı. Nisan ayında ameliyat edildi ancak amputasyon artık hayatını kurtaramazdı. Manet 30 Nisan 1883'te öldü (Rewald, 1946, 322).

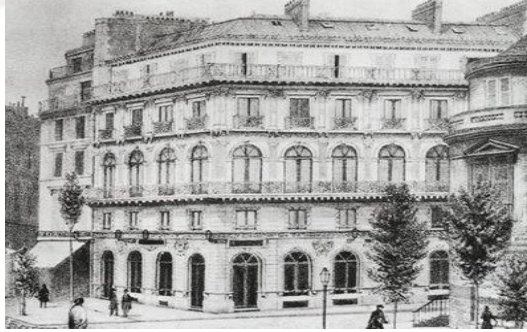
Morisot ve kocası Eugene Manet, 1886'nın başlarında arkadaşlarını ziyaret etme ve yeni bir grup sergisinde müzakerelere başlama konusunda kendileri üstlendiler: Pissarro daha önce Bayan Cassat ve Monet ile bu konuda istişare etmişti. Degas, serginin 15 Mayıs'tan 15 Haziran'a kadar açık olması konusunda ısrar etti. Yani Resmi Salon ile aynı zamanda ve bu diğerleri için çok saçma fikir olarak görüldü (Rewald, 1946, 339). Şubat ayında işler sonunda çıkmaza girdi ve Berthe Morisot ve Monet umutlarını kaybetmiş gibiydi. Guillaumin, farklı partiler arasında arabulucu olmaya çalıştı. Monet'in Gauguin ve Schuffenecker'in katılımıyla sergiye katılmayı reddettiği bilinmemekle birlikte, büyük olasılıkla bu kararın Seurat ve Signac'ın katılımıyla gerçekleştiği bilinmektedir. Caillebote Monet tarafında olduğunu bildirdi. Bir süre tereddüt ettikten sonra, Renoir de katılmayacağını açıkladı ve sonrasında

Sisley geri kalanına katılmayı reddetti. Monet ve Renoir bunun yerine Uluslararası Sergide sergilenmeye karar verdi (Rewald, 1946, 341).

Rafaelli şüphesiz, Empresyonistlerin katılımı ile ilgilenmediğini ve kendi adına da, görünüşe göre toplumlarını tehlikeye attığını fark etti. Degas sonunda Rafaelli'yi reddetti ve bu sefer kendisi isteyerek. Degas'ın arkadaşlarından sadece Bayan Bracmon, Bayan Cassat, Forain, Ruart, Tillot ve Zandomenighi katıldı. Onlara yeni gelen bir de Odilon Redon katıldı ve sanatçılar aktif olarak sekizinci sergiye hazırlanmaya başladı (Rewald, 1946, 341).

Durand-Ruel Amerika'ya sergi için taşımayı planladığı üç yüz resmi topladı. New York'taki Durand-Ruel sergisine "Paris'in İzlenimcileri tarafından yağlıboya ve pastel eserler" denildi. Sanatçıların kendileri bir kez daha "İzlenimcilik" laflarını posterlerinden çıkardılar ve sergilerini "Sekizinci Resim Sergisi" olarak adlandırdılar. 15 Mayıs - 15 Haziran tarihleri arasında (Degas tarafından seçilen zaman) devam etmesi gerekiyordu ve Laffitt ve İtalyan Bulvarı köşesindeki bir binada "Maison Doree" restoranının üstünde yer alıyordu (Venturi, Paris-New York, 1939).

Şekil7. La Maison Doree



[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Maison\\_dor%C3%A9e\\_\(Paris\)#/media/File:Maison\\_Dor%C3%A9e.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Maison_dor%C3%A9e_(Paris)#/media/File:Maison_Dor%C3%A9e.jpg)

Degas iki pastel ve bir dizi çıplak kadın taranırken yıkanan, kurulanan, saçları tarayan veya tuvaletin arkasında oturan başlıklı yedi pastel serisi çıkardı. Pissarro, Guillaumin ve Gougen, her biri yaklaşık yirmi resim ve pastel sergiledi. Berthe Morisot on iki resim ve suluboya ve bir dizi çizimler sergiledi. Seurat ayrıca, 1885'te birkaç ay geçirdiği Grankana'da çizdiği bir dizi manzaralardan birkaçını gönderdi. Onların içinde Paris yakınlarındaki Anieres'teki Grand-Jattes adasındaki ağaçların altında yer alan, pazar gününü izleyen, hiyerarşik ve genelleştirilmiş bir kompozisyon olan "Grand-Jatte" adlı büyük eserde vardı (Rewald, 1946, 342). İnsanların

gölgesinde yürüyen insanlar arasında, mavi elbiseli, tasma ile küçük bir maymun tutan bir bayan göze çarpıyordu. Yeni sergi, Seurat'ın müthiş kompozisyonuyla ilgili söylentiler tarafından heyecanlandırılan merakı çoktan uyandırdı. Arkadaşlarından biri George Moore'ya üç renginde boyanmış kocaman bir resim olduğunu söyledi: açık sarı - güneş, kahverengi - gölgeler ve gök mavisi her şey. Ayrıca, kuyruğu sarılı maymunlu bir bayan olduğu ve bu kuyruğun uzunluğunun üç metre olduğu söylediler. Degas'ın bazı çıplak kadınları ziyaretçilerde alışılmamış tepki yarattı ve onların müstehcen olduklarını ilan ettiler (Huysmans, 1889). Seurat'ın eserleri halkın çoğunun ilgisini çekti.

Dikkatli bir araştırmaya eğilimli olmayan eleştirmenler, bu yeni sanatı normal keskinlikleriyle karşılamak için acele ettiler. Fakat ciddi düşünen serbest yazarlar bile onaylamadıklarını gizleyemediler (La Revue Indépendante, novembre - décembre 1886).

Durand-Ruel, Maison Doree'daki serginin kapanmasından birkaç gün sonra Paris'e geri döndü. Hemen sanatsal çevrelerde çeşitli söylentiler dolaşmaya başladı. Bazıları onun doğaüstü bir şekilde şanslı olduğunu ve Amerika'da bir servet kazandığını iddia etti. Durand-Ruel'in kendisinin bilgilendirebileceği gerçeği çok daha az etkileyiciydi, ama çok cesaretlendirici şekilde Amerika'dan çok şey beklenebileceği inancına sahip bir yolculuktan döndü. New York Daily Tribune, Fransız İzlenimcileri tarafından yapılan resimlerin ortaya çıkmasını ilan etti. Bouguereau, Cabanel, Meissonier ve Jérôme'nin eserleri gibi eski eserlere yatırım yapanlar, Empresyonistlerin resimlerinin bir yorgan karakterine sahip olduğu ve yalnızca mavi çimen, parlak yeşil gökyüzü ve su gibi eksantrikliklerin onları ayırt ettiği yönündeki söylentiye duyurdu. Kısacası, bu okulun resimlerinin nihai ve kesinlikle hiçbir şey ifade etmediğini söyledi (New York Daily Tribune, 11 april, 1886).

Hem eleştirmenler hem de ziyaretçiler bu sergiye hiçbir önyargı olmadan yaklaştı. Manet, Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Guillaumin, Signac, Seurat ve Caillebotte resimlerinin büyük olasılıkla neden olabileceği şoku yumuşatmak isteyen Dyurand-Ruel sadece Boudin, Lepine ve diğerlerinin eserlerine sergisinde yer vermekle kalmadı, aynı zamanda bazı akademik resimler de ekledi.

Doğal olarak, Fransız gazetelerindeki makalelerden çok farklı olmayan bu tür makaleler vardı. "Sun", "Glare gibi sağlıklı, dürüst ve mantıklı bir beyefendinin dejenere edilmiş ve şımarık bir öğrencisi olan Renoir'in kaba ve nahoş kreasyonları hakkında yazdı (The Sun, 11 April, 1886).

Basında yer alan notların, ziyaretçilerin tepkisini yansıtan genel anlamı şöyle oldu: Amerikalı sanatçılar bu resimlerden bir takım teknik dersler çıkarabilirdi. Manet'in ilk eserlerinden Seurat'ın geniş tuvaline kadar olan sergi, izlenimci okulun ödünsüz gücünü keşfetme fırsatı buldu. Bu okulu cesurca açık kırmızı bayraklı ve Frigya başlıklı somutlaştırılmış komünizm olarak nitelendiren "Art Age", eleştirmeni örneğin, Empresyonist eserlerin büyük bir sanat bilgisi olduğunu ve Degas'ın eserlerinde daha derin bir yaşam bilgisine sahip olduğunu, Renoir'in enerjik ve canlı bir notu alabilen ve Monet, Sisley ve Pissarro'nun manzaralarının gerçekdışı bir barışla dolu ve sonuç olarak çok güzel olduğunu söyledi (Art Age, April, 1886).

The Critic dergisi bile belirtti: "New York bundan daha ilginç bir sergi görmedi" (The Critic, 17 April, 1886).

10 Nisan'daki açılıştan iki hafta sonra "Tribune" gazetesi yedi veya sekiz resmin satıldığını duyurdu ve sergiye olan ilgi o kadar büyüktü ki bir ay daha uzatılmaya karar verildi. Durand-Ruel nihayet Fransa'ya dönmeden önce, Amerikan Sanat Derneği birtakım resimler aldı ve sonbaharda yeni bir sergiyle döneceğini kabul etti. Böylece, Durand-Ruel geleceğe inanmak için her nedene sahipti ve Amerika'ya seyahatini beklediği dönüm noktası olarak görüyordu (Durand-Ruel. Mémoires, y Venturi,op).

Grubun son parçalanmasını vurgulamak için, Seurat'ın arkadaşı Felix Feneon 1886'da İzlenimciler başlıklı ve özellikle sanatçıları ayıran farklılıkları vurgulayarak, kategoriler oluşturduğu bir broşür yayınladı. Seurat ve Signac'ı öncekilerle birleştiren her şeyin, grubun sekizinci sergisine katılımlarına rağmen genç sanatçıları izlenimci olarak kabul etmenin çok belirsiz olduğunu açıkça gösterdi. Tam bu sırada, yeni bir neo-empresyonizm terimi ortaya çıktı. Signac'ın daha sonra açıkladığı gibi, bu terim başarıyı kazanmak için değil (Empresyonistler hala Savaşı kazanmadığından) kabul edildi ve eski neslin çabalarına saygı göstermek ve teknikler değişse de, nihai hedefin aynı kaldığını vurgulamak için kabul edildi. Yani ışık ve renk (Gage, 1999).

## BÖLÜM III

### 3.1 Empresyonizmde Renk Olgusu

Renk sanatsal bir görüntünün yaratılmasına her zaman diğer araçlarla birlikte katılan, resim araçlarından biridir. Yani renk resmin ana malzemesidir. Belli bir sanatsal ifadeyi ancak renklerin geri kalanıyla bir topluluğa, yani bir renk sistemine girdiğinde edinir. Ancak renk şeması yani sistemi zaten renk demektir. Renk probleminin tüm önemi ve önemi ile teorik gelişimi henüz tamamlanmamıştır. Mevcut yayınlar, ilk olarak, sayıca azdır ve ikincisi, bazı durumlarda, renk sorunları resimdeki renk konularından ayrı değildir ve bunlar farklıdır. Resimdeki renk, sanat şeklinin bir unsuru olan bir renk gibi değildir. Resimlerdeki rengin değerlendirilmesi, gösterilen içerikle belirlenir. Belli oranlarda birbirleri ile olan, belirli bir anlama sahip renklerin kombinasyonu, içeriği ifade edebilen somut, duyuşsal olarak algılanan bir düzen oluşturur. Başka bir deyişle, tek başına algılanan Renk Sistemi, bir sanatsal formun yüzeylerinden birinin ayrılmaz bir parçası olan bir bileşen haline gelir. Renk konularını, renk uyumu denilen sorunla ilişkilendirmek için tekrarlanan girişimlerde bulunulurken, uyumlu renklerin çoğu zaman güzel bir şekilde birleştirildiği anlaşıldı.

Renk sisteminin iyi düzenlenmesiyle, renklerden en az birindeki en ufak değişiklik parçalanmasına neden olur. Öte yandan, rengin kalitesizliği, rengin kendisinin yetersiz kültürüyle doğrudan ilişkilidir, bunun için de yeterince doğru olmayan ton tutarlılığı bulunur (Gage, 1999). Doğada gözlemlenen renkler çok karmaşık görünüyor. Çevresel etkiler ve aydınlatma sonucunda, özelliklerinde değişiklik gösterir, dokusal özelliklerinde farklılık gösteren çok sayıda gölge elde ederler. Resimde, gözlenen tüm derecelere renkleri iletebilir, ancak bunları genelleştirebilirsiniz. İkinci durumda, bu değişiklikleri ifade edecek renklerin niteliği bulunmalıdır. Tonalitenin kavramını dikkate alarak, renklendirmenin tanımını daha da dolgun hale getirebilir ve onu tek bir tonalitenin doğal eserinin renklerinin bir koleksiyonu olarak tanıtabilirsiniz. Resimdeki renklendirme, resmin kendisi kadar çeşitlidir. Rengi incelemek için mevcut çeşitliliği karşılamak son derece zor olsa da, bir şekilde onu sistematize etmeniz önerilir. Ana özelliğe odaklanmak ve bunu tespit etmek, bireysel renk düzeni türlerini belirlemeye çalışmak gereklidir. Buna farklı dönemlerde resim okullarına ait çeşitli sanatçılar tarafından yaratılan çeşitli resimlerden örnekler gösterilebilir.



Asıl konumuza gelecek olursak Empresyonizmin renk yani koloristik sistemi hakkında bazı araştırmacılar, Empresyonist resimlerde, Titian'ın kolorist kavramının son aşaması olarak görölmektedir, ancak dikkatli bir şekilde düşünöldüğünde, Empresyonist renkçiliğın bağımsızlığı Titian'ın karşıtlığını bile ortaya koyuyor. Titian'da resimler genellikle derin bir gölgeyle çevrenir. Empresyonizmde gölgenin tamamen yokluğu ile, bütün bir görüntü ışık tarafından nüfuz eder. Ancak hem Titian hem de Empresyonistlerin eserlerindeki renk, karmaşık refleksler ve kontrast etkilerin neden olduğı gölgelerdi (Rewald, 1946, 255). Titian'ın resmindeki renklerin karmaşıklığı Empresyonistlerde olduğı kadar çok gölgeli olmasa da, gerçektir, ancak bu Empresyonistlerin rengini Titian çizgisine tanıtmak için temel teşkil edemez. Titian'ın resmi, içten gergin, güçlü bir malzemedir. Empresyonist resim hafif, şeffaf ve kaygısızdır. Titian geleneğinin son aşaması, Cezanne'nin resminde görölebilir ve Empresyonistlerin resmi bağımsız bir renk olarak görölür.

Sanat eleştirmeni literatüründe, Empresyonistlerin renginin yeni, çok özel bir olgu, yeni bir Avrupa renkçiliğı seviyesi olduğı kanaatine varılır. Empresyonist resimde, farklı renk türlerinde olduğı gibi rengin yapısı değışmedi sadece rengin ışığa oranı değışti. Empresyonizmde Renk bir ışık taşıyıcısı haline geldi. Aydınlatma ve renk birleşti, sonuç olarak ışığın çok tüketilmesine neden oldu (Mauclair, 2016). Bu, tamamen yeni bir renk türü tanımladı, ancak aydınlatma yapısını temel alan türünü değıştirmedi.

Manet'in dediğı gibi resimdeki ana yüz ışıktır. Empresyonistler pratik olarak renk kromatik kontrast ve optik renk karışımını ustalaştırdılar. Anlık duyuların aktarılması arayışında, sanatçılar görüntülerin nesnelliğini yitirip çoğı zaman konu rengiyle bağlantıyı kopardı. Claude Monet şöyle yazdı: Anlık'ı ve en önemlisi de içine dökülen atmosferi ve ışığı yakalamak istiyorum. Empresyonistler, hafif hava ortamında çözülmüş, nesnelere absorbe edildiğı mükemmellik ile yarattılar, örneğın "İzlenim" resminde (German, 2017, 65). Temelde yeni renk sistemi, Empresyonizmin doğması ile doğdu. Empresyonist sistemin yeniliğı, ışığa ve renge karşı tutumdaki bir değışlikle ilişkilidir. Bu yenilik, yeni resimsel çizme tekniğinde değıl, ışığın etkilerini yeniden üretme arzusunda değıl, hatta anlık izlenimler gösterilmesinde bile değıl, ışık ve renk arasındaki ilişkiyi değıştirmede, kendini gösterdi (Volkova, 2016, 179). Işığı taşıyan renkler, ayrı lekeler tekniğı ve ilave karışımlar kullanılarak daha iyi

ve daha kolay iletilir (Kostenevich, 1984). Bu durum, ışık radyasyonlarını karıştırmak için tasarlanmış pointillisme yol açtı. İzlenimcilikte ve diğer tüm sanatsal yönlerde olduğu gibi, ışık ve renk arasındaki oranın değiştiği yerlerde, resmin teknik temelleri kaçınılmaz olarak yeniden düzenlenir. Renklerin ışığın işlevlerini yerine getirebilmesi için, boya tabakasının yapısını değiştirmek, resimsel çizim tekniğini değiştirmek gerekir.

Duranty, bu büyük bir beklenilmedik bir olay diye yazdı. Artık keşfedilecek bir şey yokmuş gibi görünen bir zamanda aniden yeni fikirlerin ani oluşumunu keşfetmek. Yeni bir dal, eski bir sanat gövdesinde büyüdü. Daha sonra bu sanatçı grubunun yeni niteliklerine dikkat çekti: Renk şeması, çizim ve bir çok özgün yönler. Renk alanında, kaynağı hiçbir yerde bulunamayan özgün bir keşif yaptılar (Denes, 1973). Keşif, esasen, güçlü ışığın renkleri rengini bozduğunu, nesnelerin yansıttığı güneş ışığının, parlaklığından dolayı, bu renkleri, tayf ın yedi renginin ışık olarak adlandırılan renksiz bir parlaklığa dönüştüğü ışık birliğine indirgeme eğiliminde olduğunu kabul etmektir. Sezgi tarafından yönlendirilen, azar azar elementlerinin içine güneş ışığının ayrışması geldi ve tuvallerinde cömertçe kullandıkları spektrumun renklerinin genel uyumuyla birliğini yeniden inşa etmeyi başardı. Gözün doğruluğu açısından, renge nüfuz etme inceliği, tamamen olağanüstü bir sonuçtur. En bilgili fizikçi bile, onların ışık analizlerine karşı itiraz edemezdi (Rewald, 1946, 149).

### **3.1.1 Empresyonizmin Teorisi, Ton Ayrımı, Tamamlayıcı Renkler**

Sanatta sistemi önceden icat etmezler. Teori, ressamın bilgisi olmadan, hemen hemen her zaman gelişir ve sadece birkaç yıl sonra sanatsal eserlerin analizine dayanarak ortaya çıkabilir. Monet ve Manet, resim teorilerinin çıkarılacağından şüphelenmeden yıllarca çalıştılar. Şunu unutmamalıyız ki, sanatta her zaman en önemli olan şey, sanatçının iradesinin ve duygunun serbest tezahürüdür (Mauclair, 2016, 19). İzlenimcilik fikirleri şöyle özetlenebilir: Doğada, kendi başına hiçbir renk yoktur. Renklendirme saf bir yanılısamadır: Yaratıcı olan tek şey renk kaynağı, tüm nesneleri ışığıyla saran ve onları günün her saatinde yeni bir renkte sunan güneştir. Doğanın görsel izlenimlerinin algılanmasında, iki kavram, biçim ve renk arasında ayırım yaparız ve bu kavramlar birbirinden ayrılamaz. Sadece yapay olarak, çizimleri renklendirmeden ayırt ediyoruz, doğada birbirinden ayrılamazlar (Mauclair, 2016, 19).

Işık formlara neden olur ve ağaç yapraklarının kümelerine nüfuz ederek, taşların yüzeyinde oynayarak, hava katmanlarının derinliklerine nüfuz ederek, onlara farklı renkler verir. Işık kaybolduğunda onunla hem biçim hem de renk birlikte kaybolur. Biz sadece boyaları görüyoruz, her şeyin bir rengi var ve bu sadece farklı yüzeylerin renginin dengesizliği nedeniyle nesnelere şeklini, yani bu farklı şekilde boyanmış yüzeylerin sınırlarını ayırt edebiliyoruz. Resimdeki ilişkilerin gücü olarak adlandırılan şeyin koyu veya açık renkleri nedeniyle uzaklık, perspektif ve hacim kavramlarını elde ediyoruz.

Oran, gözlerimize nesnelere arasındaki mesafeyi ayırt etme yeteneği veren ışığın ve gölgenin yoğunluk derecesidir. Ve, resim doğanın taklidi olmadığı ve olamayacağı için, ancak yalnızca koşullu olarak aktardığı, ilişki düzlemindeki derinlik izlenimini ifade etmek için kalan tek yoldur. Böylece, boya bir resim oluşturur ve boya sadece ışığın radyasyonunun bir türevi olduğundan, bundan kaynaklanır, o zaman her renk güneş ışığının elementlerinden, yani spektrumun yedi tonundan oluşur (Beliy, 1908).

Bu yedi tonun, ışık dalgalarının dengesiz hızından dolayı farklı görüldüğü bilinmektedir. Doğadaki tonlar bize spektrumun tonları ile aynı sebepten farklı görünür. Şekil ve renkler karşılıklı bağımlılıklarda bir arada bulunan iki yanılıdır. İlk olarak yerel ton olarak adlandırılmayan şey yeşil olmayan bir yanılıdır, ağacın gövdesi kahverengi değildir, yaprağın yeşil rengi ve ağacın kahverengi, günün saatine bağlı olarak, ışınların az ya da çok güçlü ışınlarına bağlı olarak değişir. İkincisi, bu ışığın analizinden sonra karanlığın ışığın yokluğu değil, farklı bir kalite ve güçteki ışık olduğunu izler. Gölge, doğada ışığın etkisini göstermeyi bıraktığı bir yer değil, ancak başka bir yere, daha güçlü ışığa tabi olduğu bir şey. Bu yüzden boyama, asfalt ve siyahtan elde edilen hazır tonları olan bir gölgeyi canlandırmak yerine, bunun yanı sıra ışıklandırılmış yerlerde, güneş ışığı atomlarının oyununa da bakmalıdır. Birincisine dayanan üçüncü sonuç, gölgelerin renklerinin ışık ışınlarının kırılmasına bağlı olarak değiştiğidir. Örneğin, bir odanın içini gösteren bir resimde, bir ışık kaynağı (pencere) belirtilmeyebilir. Resimlerdeki ışık, kaynağı görünmeyen ışınların yansımalarından oluşur. Bir aynada olduğu gibi kendilerine yansıyan kutsal nesnelere, üzerlerine düşen ışınlar, yüzeyleri birbirine karışsa bile

birbirlerini karşılıklı olarak etkiler. Son olarak, bu varsayımlardan çıkan sonuç, spektrumun ton dağılımının paralel ve ayrı renk yansıması ile gerçekleştirilmiştir.

Ressam malum bir ton elde etmek için farklı renkleri palette karıştırıyor. Aynı şekilde, sanatçıyı sürekli olarak yedi güneşli renkten oluşan karışımları oluşturma ihtiyacından kurtarmak için, spektrumun renklerinin bazı bileşiklerini temsil eden boyalar yapay olarak icat edildi (Volkova, 2016, 178). Bu tür bileşimler aldatıcıdır ve çok ağır gölgeler oluşturdukları için yanıltıcıdır, çünkü tozların ve yağın kaba bir şekilde harmanlanması, ışık efektleri yapılarak yapılamaz, bu sayede şeffaf kalırken yoğun bir şekilde beyaz renkli dalgalar oluşur. Palette karışık renkler kirli gri bir renk oluşturur. Öyleyse, susamış bir ressam, doğanın büyüleyici dış dünyasına mümkün olan en yakın yaklaşımda, gücünde olan bu zayıf araçlarla ne yapmalı? Burada Empresyonizmin özüne geliyoruz .

Ressam sadece tayfin yedi rengiyle yazmalı ve geri kalan her şeyi paletten çıkarmalıdır. Bu Claude Monet'in cesurca yaptığı şeydi, onlara sadece siyah ve beyaz renklerini ekledi. Ardından, karışımı palette oluşturmak yerine, tuval üzerine sadece yedi saf renkten oluşan konturlar ve bunları bir diğerinin yanına koyup, ayrı ayrı renklerin zaten izleyicinin gözünde karışıma girmesini sağlayarak ışığın kendisinin yaptığı şeyi yapması gerekir (Empresyonizm ansiklopedisi, 2005). Empresyonist tekniğin temelini oluşturan tonların ayrışması teorisi budur. O karışımları yok ederek, her boyayı kendi gücüne ve sonuç olarak tazeliğine ve parlaklığına bırakması çok büyük bir avantaja sahiptir. Bu tekniğin muazzam zorluğunu anlamak da kolaydır. İzlenimciler, özellikle de bu tekniğin bu türden daha fazla uygulandığı manzarada harikaydılar (Kalitina, 1972).

Arazinin doğasını, ağaçların tarzını veya dekoratif tarafı vurgulayan evleri inceleyen manzara arayışları sayesinde Monet, Renoir ve Pissarro'nun tuvaleri, tamamen orijinal bir görünüme sahip, gölgeler mavi, pembe, yeşil ile lekelenmiş, içlerinde hiçbir şey monoton veya siyah değil, gözlerin sürekli renk parıltısı var gibi görünüyor. Mavi ve turuncu renkler basit bir şekilde hakim çünkü bu etütler çoğunlukla parlak güneş ışığında çizilir, mavi renk turuncu güneş ışığını tamamlar ve kaçınılmaz olarak gölgelerde bulunur (Mauclair, 2016, 23). Manet'in tarzında sevdiği ve diğer tonların oyununu vurgulamak için kullandığı siyahın sürekli kullanımını bile

bulabilirsiniz. Fakat ışık üzerindeki efektlerden oluşan Claude Monet'in eserlerinde tamamen bulunmuyor ve Renoir ise siyah boyanı elbiseler gibi en karanlık yerleri ifade etmek için sadece Prusya mavisi kullanıyordu (Volkova, 2016, 181). Böyle bir yöntemin kolaylığı hakkında söylemek gerekirse, bu lekeden oluşan renk birleşimleri, okulun gerektirdiği gibi özenle hazırlanmış çizimden daha az aydın olduğu için kolay zann ediliyor (Tereşina, 2011,139). Aslında, izlenimci teknik son derece zordur. İnce bir içgüdüye sahip olmak ve boyayı mükemmel incelemek gerekir. Empresyonistlerin resim tarzına dokunacak olursak , her şeyden önce, izlenimciliğin klasik ve romantik resme yönelik bir harekete katılarak, gerçekçilikle başlayan insanlar tarafından yayıldığını unutmamalıyız.

En ünlü temsilcisi olan Courbet tabiri caizse, geçmişteki tarzların sürekli taklit edilmesiyle değil, her dönemin karakterinin doğrudan araştırılmasıyla desteklenen rasyonel sanat geleneklerine karşıydı. Bu, gerçek büyük ustaların yaptığı şeydir; samimi ve derin gözlemlerinin tutarlı bir şekilde devam etmesi, bir tarzı yaratır. Manet ve arkadaşları tüm güçlerini bu inançtan aldılar: Courbet gibi insanlardan daha ince ve daha eğitilmiş olduklarını, şimdiki durumu daha zor anladılar ve onu hemen gerçekçiliğe tabi kıldılar (Grichak, 2003).

Empresyonizmin başka bir tanımı, modernliği ifade etme çabasına paralel olarak bir resim tekniğidir. Empresyonistler kendi kompozisyon yasalarını yarattılar. Böyle ki önceden, resimdeki alan sahne alanı gibi görünüyordu, ama Empresyonistlerin resimlerindeki sahneler bir fotoğraf karesi gibiydi. Açık havadaki tabloların yaratılması, hızla değişen aydınlatmanın yakalanması arzusu sanatçıların çalışmalarını hızlandırmasına neden oldu ve bu nedenle alla prima tekniğini kullandılar (German, 2017). Empresyonistler yalnızca gördüklerini çizerler, bildiklerini değil. Örneğin, resimlerindeki yeryüzü menekşe, leylak, mavi, pembe veya turuncu olabilir ama asla kahverengi olamaz. Listelenen renkleri kullanarak, genellikle optik karıştırma tekniğine başvururlar. Örneğin, bir araya getirilen küçük kırmızı ve mavi boya darbeleri, bu şekilde elde edilen titreşim etkisi sayesinde moru görmeyi mümkün kılıyor (Denes, 1973).

Empresyonistler, eşi görülmemiş bir renk zenginliği elde ettiler ve bu akım fırça darbeleri ile, resmin yüzeyini renkli parçacıkların canlı ve ışıltılı titreşimiyle

doldurarak bağımsız bir ifade aracı haline getirdiler. Empresyonistlerin resimlerinde renkler parlak bir şekilde parlıyordu: Tuval, değerli çiçeklerle süslenmiş bir mozaik gibi görünüyordu. Paletlerinden tüm siyah, gri, saf beyaz ve kahverengi boyalar, tüm «toprak» kayboldu; neredeyse sadece gökkuşağı renkleri kaldı - mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı, mor (Mauclair, 2016, 22). Sanatçılar hacimleri aktarmak için bir ışık gölge kullanmadılar, koyu gölgeleri reddettiler, resimlerindeki gölgeler de renklendi. Empresyonistler yaygın olarak ek tonlar uyguladılar kırmızı ve yeşil, sarı ve mor. Ustaca renge sahip olmaları sayesinde, sanatçılar bulutların hareketini, güneş ışığının parlamasını, (O. Renoir. "Swing", 1876) rüzgarın esintilerini, (C. Monet. The Terrace at St. Address, 1866) yağmurun akışını ya da yağın karı (C. Pissarro. "Opera Drive. Effect of Snow", 1898) resimlerde atların hızlı koşmasını yansıtan yollar buldular (E. Manet The Races at Longchamp 1866).

Resim 7. A. Renoir, Swing, 1876 , yağlı boya , 92x73 cm, Musee d'Orsay



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste\\_Renoir\\_-\\_The\\_Swing\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Renoir_-_The_Swing_-_Google_Art_Project.jpg)

Resim 8 .C. Monet, The Terrace at St. Address, 1866, yağlı boya, 98.1x129.9cm, The Metropolitan Museum of Art



<https://afbertram.wordpress.com/2014/07/15/only-moderately-impressed-by-impressionism/>

Resim 9.C. Pissarro ,Opera Drive. Effect of Snow, 1898,yağlı boya,65x54,Özel Koleksiyon



<https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/avenue-de-l-opera-snow-effect-1899>

Resim 10. E.Manet , The Races at Longchamp, 1866, yağlı boya, 84.5x43.9,Art İnstitute of Chicago



[https://arthive.com/edouardmanet/works/2616~Horse\\_race\\_in\\_Longchamp](https://arthive.com/edouardmanet/works/2616~Horse_race_in_Longchamp)

### 3.1.2 Paletler

Büyük ustaların teknikleri ve paletleri çalışma ve resim üzerine tüm modern kitaplardan daha fazlasını verebilir. Bunun için sadece görmeyi öğrenmemiz gerekir. Örneğin Claude Monet'in paleti parlak veya zengin olarak tanımlanıyor. Monet, renklere piyano tuşlarıyla bir piyanist kadar özgürce davrandı. Onun Paleti her zaman değişiyordu.

O, tuvaler için hafif zemin tercih etti: beyaz, soluk gri veya çok açık sarı. Monet, 1860'tan başlayarak siyah renklerden kaçındı ve onun paleti sadece saf ışık renklerinden oluşuyordu. Soruları cevaplarken: En önemli şey boyaların nasıl kullanılacağını bilmektir diye yanıtladı (Volnıh, 2009). Renk seçimi sadece bir alışkanlık meselesi. Beyaz kurşun, kadmiyum sarı, vermilyon, kramp (parlak kırmızı), kobalt mavisi, krom oksit ve hepsini kullanıyorum dedi (Tereşina, 2011, 98). Monet tekniğinin detaylı bir şekilde incelendiği zaman, boyaların genellikle doğrudan tüplerden kullanıldığını veya doğrudan tuval üzerinde karıştırıldığını göstermektedir (görsel 11). Ayrıca, Monet şeffaflık ve ışımaya etkisini elde etmek için cam tekniğine (yarı saydam boyaların çalışması) başvurdu.



Resim 11.C.Monet , Water Lilies The Japanese Bridge ,1923,yağlı boya, 89.5 x 116.3 cm, Princeton University Art Museum



<https://www.claude-monet.com/waterlilies.jsp>

Degas'ın paleti, sanatçının boyalarının ana kısmının doğal (toprak) pigmentler olduğu, çalışmalarının ilk aşamasını ifade eder. Degas daha sonra eserinin teması değiştiği ve cesur ve geniş vuruşların karakteristik olduğu tekniğin daha da aydınlanmasına neden oldu. Degas renkleri sıraya dizen uzun, dalgalı çizgilerle titreşimleri ve enerjiyi en sıradan nesnelere bile aktardı. Degas'ın en sevdiği teknik, inme çizgilerinin bir dizi dikey çizgiyle keşiştiği çapraz taramadır (görsel 12). Ayrıca kalın katman boya darbeleri şeklinde uygulanan “impasto” (görsel 13) tekniğinde de çalıştı (Mauclair, 2016, 63).

Resim 12.E.Degas , Women Combing Her Hair ,1888, pastel boya , 61.3x 46 cm , Metropolitan Museum



<https://gallerix.org/album/Met-2/pic/glr-220609>

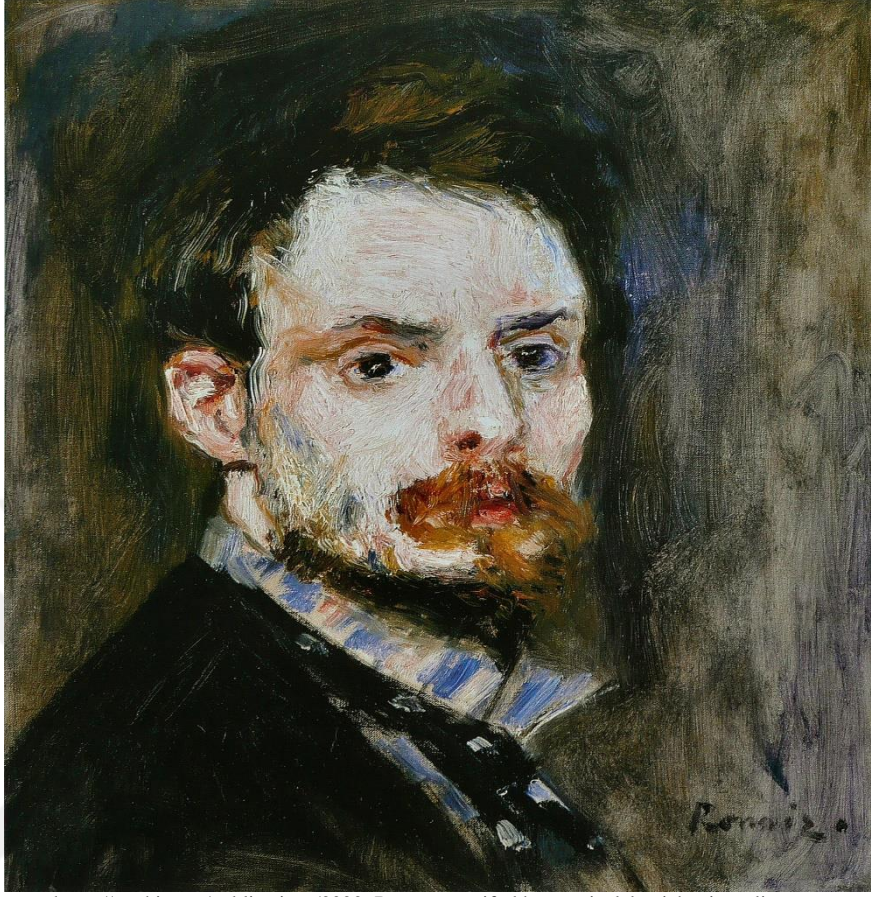
Resim 13.E.Degas , Dinner at the Ball ,1879 , yağlı boya , 46x67 cm , Musee d'Orsay



<https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/dinner-at-the-ball-1879>

Monet'in yakın arkadaşı Renoir, "Tüplerde renkler olmadan izlenimcilik de olmazdı" dedi. Renoir işten sonra daima paletini silerdi. Temiz ve tutumluuydu. Özellikle siyah, beyaz ve gri renklerini kullanma yeteneği ile ünlüydü (Mauclair, 2016, 77). Temel olarak, Renoir beyaz dışında sadece beş farklı renk kullandı: titanyum beyaz, sarı, kraplak, mavi ultramarin, Prusya mavisi, vermillion. Yaratıcılığının farklı dönemlerinde, Renoir paleti bu renklerle desteklenmiştir: Napoliten sarı, viridian, yanmış kemik, umbra,sienna, sarı okra, Venedik kırmızısı, sentetik kraplak (koyu kırmızı), kobalt mavisi, krom oksit, kurşun beyazı (görsel 14). Tuval hala ıslakken, sanatçı ince bir su bazlı boya uygulayarak dikkat çekici şeffaflık ve akışkanlık elde etti. Monet'in aksine, Renoir paleti daha zengin, sözde gökkuşağı gibidir. Paleti ve renkleri parlak ve güneşli. Monet boyama çoğunlukla ışık ve gölge kontrastı üzerinde yoğunlaşmıştır (Mauclair, 2016).

Resim 14. A.Renoir , Self-Portrait ,1875 , yağlı boya , 39.1x 31.6 cm , Clark Art Institute ,Williamstown, MA, US



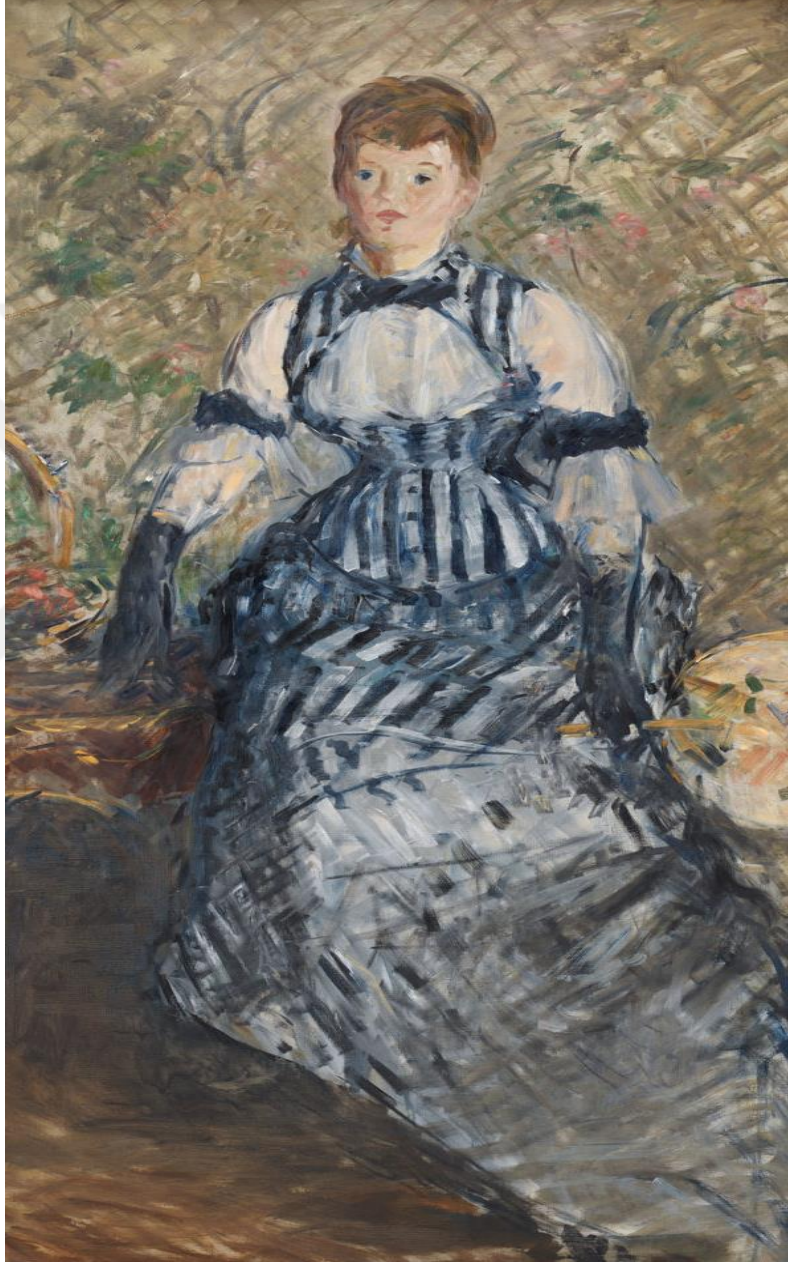
[https://artchive.ru/publications/2022~Renuar\\_v\\_tsifrakh\\_samaja\\_lakonichnaja\\_palitra](https://artchive.ru/publications/2022~Renuar_v_tsifrakh_samaja_lakonichnaja_palitra)

E. Manet: Renk bir zevk ve duyusallık meselesidir, ama ruhunuz için başka bir şeye sahip olmalısınız ifade etmek istediğiniz bir şey, onsuz her şey anlamını kaybeder dedi. Manet eserlerinde, düzlemi ritmik olarak organize eden, paletinde gri ve siyah tonları bırakan ve genel olarak edebi ilişkisel alt tabanıyla günlük tarzını değiştirmeyen desenin yapıcı netliğini korudu (Volnıh, 2009). Manet'in tuvallerinde, kesim modellemesi renkle değiştiriliyor, palet gittikçe daha hafif, renkli oluyor; darbeler - geniş, özgür, hayatın yaşayan nefesini titretmeyi, görüntülenen konturlar, bir açık hava ortamında çözülmüş gibi, berraklıklarını yitirdi (görsel 15). Onun resminin boşluğu, ışık ve hava ile dolduruldu (Volkova, 2016, 182).

Manet, Empresyonistler gibi, açık havada, tüm resmi bitirmeyi dener bazen aynı manzara motifinde Claude Monet ile çalışır ya da doğada arkadaşını çizerdi. Örneğin ilklerinden biri saf beyaz zemin üzerine yazmaya başladı, sonra parlak güneş renklerinin sulu darbeleriyle yüklemeye başladı, sonra asil pembemsi ve gri tonlarının

en ince alt tonlarını kapladı (görsel 16). Manet sonsuz renk zenginliklerini ve nesnel dünyada hala canlı olarak açıkça ortaya konan nesnel yaşamın titremesini aktarma hediyesine sahipti ve bu özellikle kendini natürmortda gösterdi (Tereşina, 2011, 51).

Resim 15.E.Manet, Women in Striped Dress ,1877-80 , yağlıboya ,175.5x84.3 cm, Solomon R.Guggenheim Museum, New York



<https://www.guggenheim.org/artwork/2610>

Resim 16.E.Manet, La Viennoise ,Portrait d'Írma Brunner ,1880 ,pastel boya,53.5x44.1 cm, Musee d'Orsay



<http://www.galleryintell.com/artex/irma-brunner-by-edouard-manet/>

Paul Cezanne'in paletinde yağlı boyaya ek olarak isteyerek ve çok başarılı bir şekilde sulu boya ile yazdığı bilinmektedir (görsel 17). Bazıları, tam anlamıyla iki renkte yazılmış: mavi ve kül ve koyu sarı kırmızı. Diğerlerinde, paletini üç renge genişletir yeşil, koyu sarı, kırmızı ve sarı, temel olarak mavi bir küllü renk bırakır (Mauclair, 2016, 101).

Eserlerinde Cezanne üç ilkedden birine dayanıyordu. Bu, bir boyayı asla başka bir boyaya koymamaktı, çünkü başka bir tonun üzerine yerleştirilen herhangi bir renk soluyor. Ancak son yıllarda, Cezanne, suluboya tutkuyla bağımlısı olmaya devam ederken, tamamen farklı bir şekilde yazdı. Bir rengi bir diğeri ile, ardından üçüncüsü ile üst üste bindirdi ve böylece ana renkleri kullanarak - mavi, kırmızı, yeşil ve sarı - bunlara küçük bir miktar siyah renk ekleyerek konturlar üzerinde küçük çizgiler vurguladı (Tereşina, 2011, 205).

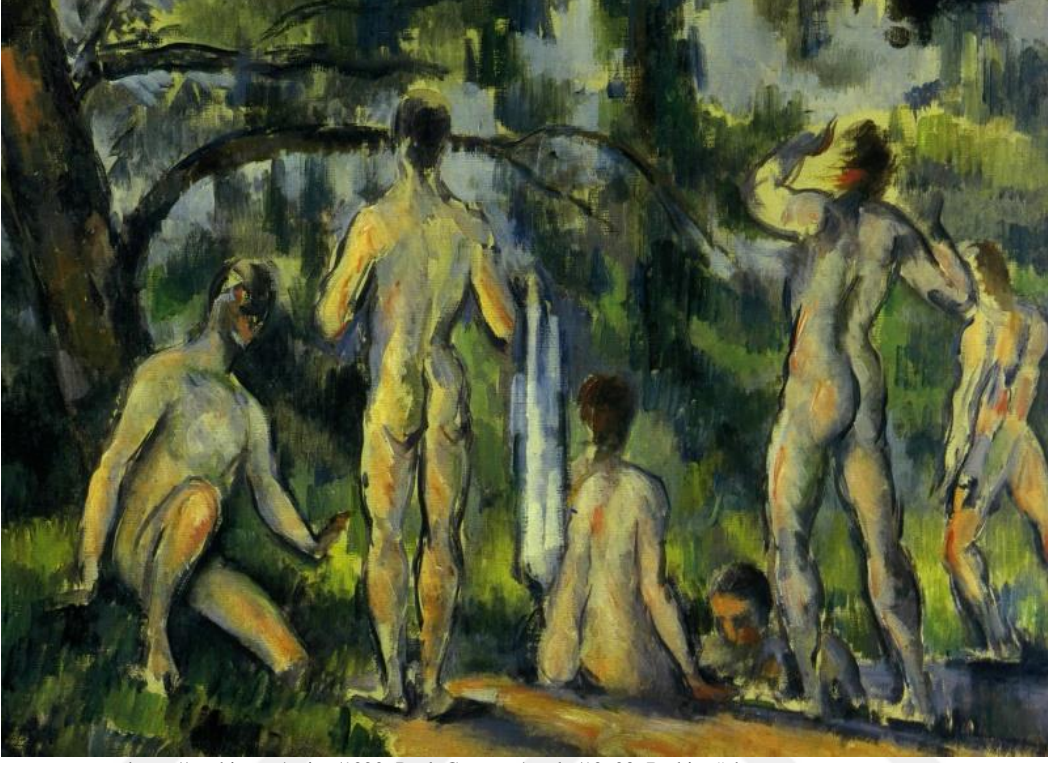
En önemlisi, P. Cezanne ana renkleri kendi aralarında karıştırmadı, ancak renkli camı birbirine üst üste bindirme prensibini kullandı (görsel 18). İşte Emil Bernard'ın 1904'te bu konuda yazdığı şey: Hafif bir gölgeyle başladı, bir leke koydu, başka bir büyük leke ile kapladı, sonra üçüncüsü, tüm bu renk derecelendirmeleri birbirine örtüşene kadar, nesnelerin şeklini renklendirdi (Kostenevich, 1998).

Resim 17.P.Cezanne , Still Life with Green Melon ,1906 ,31.5x47.5 cm, sulu boya ,Özel Koleksiyon



<http://paintwatercolorcreate.blogspot.com/2014/01/cezannes-watercolors-compositions.html>

Resim 18.P.Cezanne ,Bathing , 1894 , yağlı boya ,26x42 cm ,The Pushkin State Museum of Fine Arts

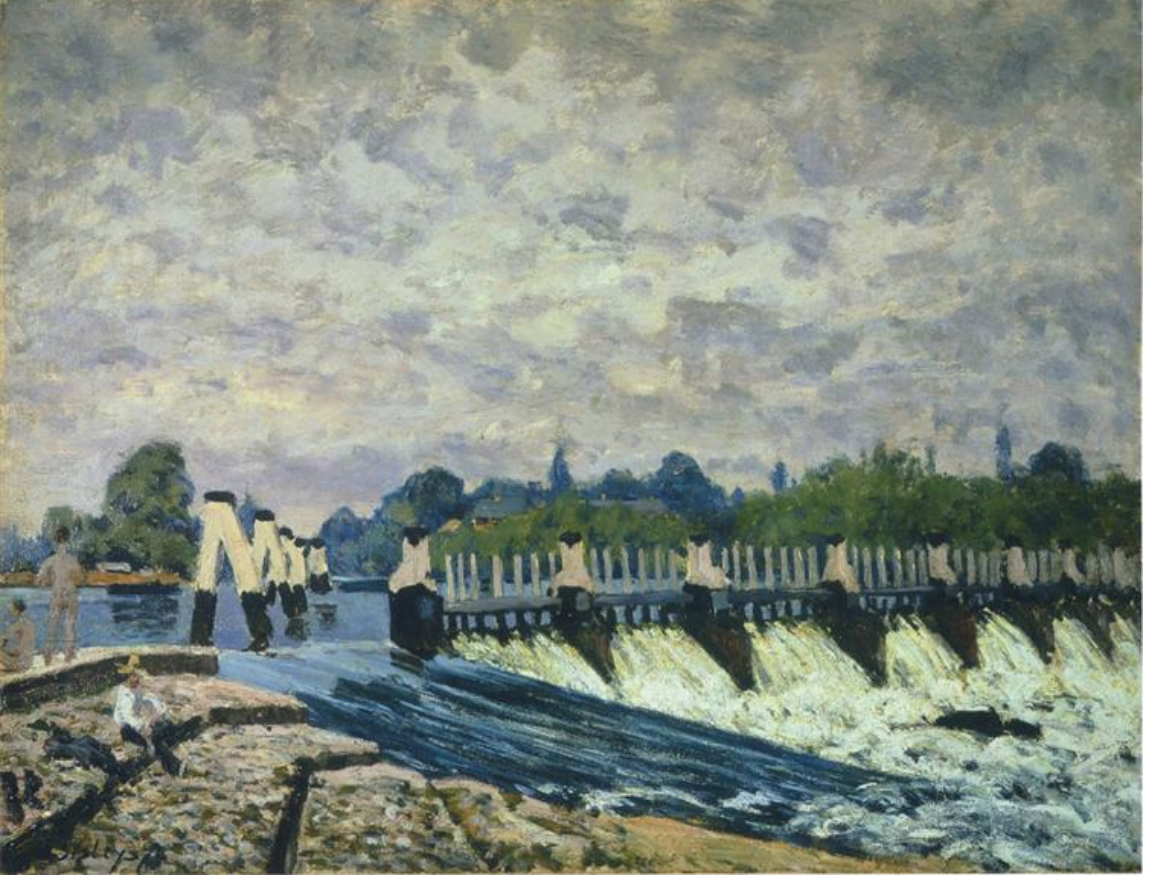


[https://artchive.ru/artists/1020~Paul\\_Cezanne/works/10623~Bathing#show](https://artchive.ru/artists/1020~Paul_Cezanne/works/10623~Bathing#show)

Parlak bir plein-hava ustası olan Sisley, berrak bir kış sabahının temiz havasını, güneşin ılık olduğu hafif bir sisi ve rüzgarlı bir günde gökyüzüne yayılan bulutları iletmekte çok başarılıydı. Onun renk gaması tonları bakımından çok zengindir. Dramatik etkinin yaratıcısı olan Sisley, sel motifini doğal olarak rafine edilmiş bir lirizmle yorumlamıştır (Reytersverd, 1974). Onun paletindeki gümüş, mavimsi ve kahverengimsi inci tonları, yalnız bir evin duvarlarını, suyla çevrili olan ağaçları ve göz kamaştırıcı yüzeyindeki yansımaları hareket ettirir (görsel 19).



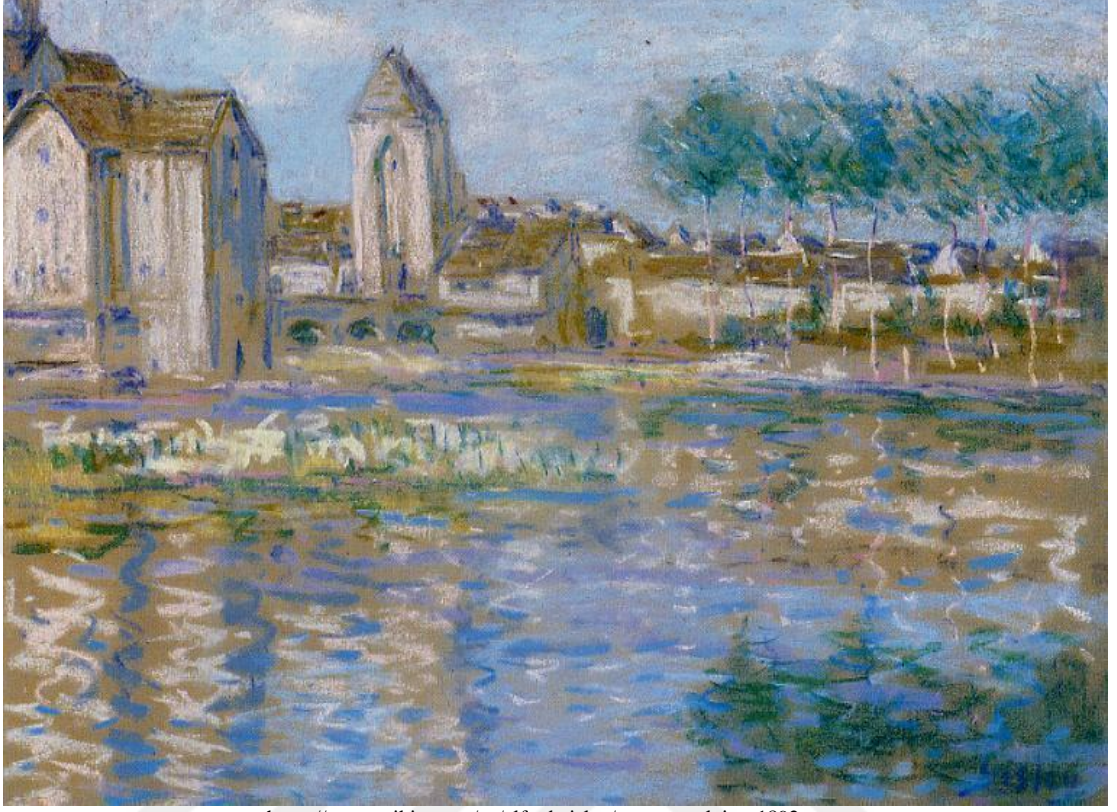
Resim 19. A.Sisley Molesey Weir at Hampton Court Morning 1874,yağlı boya 50x75cm, Scottish National Gallery, Edinburgh,UK.



<https://www.wikiart.org/en/alfred-sisley/molesey-weir-at-hampton-court-morning-1874>

Başka bir sanatçının kasvetli görünebileceği bu motifler, Sisley tarafından resimli bir şiire, rafine ve melankoliye dönüştürülmüştür. Sisley yaratıcılığında her zaman yeni motifler ve özel bir renk şeması bularak, asla tekrar etmeden çalıştı. Sanatçının eserlerini değerlendirirsek, o zaman her resimde yeni bir şey bulacağız. Onun basit motifleri, çoğunlukla Paris'in çevresine, Ile-de-France'ın doğasına adanmıştır. Pastel boya ile bir dizi resim çizerek, denizdeki antik kiliseyi betimleyen anıtsal tuvaler yaratarak denemekten çekinmedi (görsel 20).

Resim 20. A.Sisley, Moret-sur-Loing, 1892, pastel boya ,Özel Koleksiyon



- <https://www.wikiart.org/en/alfred-sisley/moret-sur-loing-1892>

Hem Degas hem de Marry Cassat, diğer izlenimciler tarafından onurlandırılmayan siyahı kullandı (görsel 22) ve her iki sanatçının kahramanlarının pozlarında - Cassat'ta bebekleri olan anneler ve Degas'ta dansçılar - Latince S harfi sık sık okundu. Ünlü Sanat eleştirmeni Georges Lafenestre Marry Cassat hakkında: Cassat Paris'in iç mekanlarındaki ışığın gölgelerini, yorgun kadınların ten renginin nüanslarını ve kıyafetlerin kumaşlarındaki modülasyonları şaşırtıcı ve doğru bir şekilde aktarıyor fikrini bildirmiştir. Mary Cassat'ın eserleri, kendine özgü parlak, kendine güvenen çizim ve sıcak renk stiline sahiptir. Ressamın erkek Empresyonistlerin resimlerinde olmayan, belirgin bir kadınsı hassasiyet ile yapılmış resim ve pastel boya çalışmaları anne ve çocuğu betimliyor (görsel 21). Onun ince paleti tonların ışıltılı tazeliği ile ayırt ediliyor.

Resim 21.M.Cassat, A Kiss For Baby Anne 1897,pastel ,46.36x54.6 cm , Özel Koleksiyon.



<http://www.impressi.org/16-impressionism-mari-stivenon-kyesset/1-mary-stevenson-cassatt.html>

Resim 22. M.Cassat. Boating 1894 ,yağlı boya 44x54 cm , National Gallery of Art , Washington DC.



<https://amuse-a-muse.com/ru/2018/03//>

Berthe Morisot 1874'te, Claude Monet, Pissarro, Degas, Renoir ve diğer sanatçıları içeren bir Empresyonist gruba katıldıktan sonra ona renk virtüözü adını verdiler. Morisot 1880'den sonra astarsız tuval üzerine çalışma tekniğine geçti ve aynı rengin tüm tonlarını kullanarak renklerle deney yaptı (Mauclair, 2016). Paleti soğuk mavi, gümüşi gri, açık yeşil, altın sarısı, sıcak kahverengi ve soluk pembe tonları ile temsil edildi. Örneğin, 1875 yılında “Tuvaletin arkasındaki kadın” resmi (görsel 23). Resim bize aynanın önünde oturan genç bir kadın sunuyor. Bir yandan, siluet dumanlı görünüyor, ancak “kaybolmasına” izin vermeyen açık bir ana hat görüyoruz. Nitekimde Morisot'un resimleri, zarafeti ve hafifliği gösteren "feminen cazibe" dolu olarak yorumlandı. Morisot'un vuruşları ışık gibi, bir yaprđın dokunuşları gibi; Bu nedenle, Fransız eleştirmenler onun tekniğini tanımlamak için sık sık “effleurer” fiilini

(hafifçe dokun, fırçaya karşı) kullandı. Ayrıca sadece yağlı boya değil , sulu boya ve pastel tekniğinde de eserler çalışmıştır (görsel 24).

Resim 23.B.Morisot Women at her Toilette 1875-80, yağlıboya 60.3x80.4 cm , Art İnstitute of Chicago



<https://pixels.com/featured/1880-young-woman-with-her-toilet-berthe-morisot.html>

Resim 24 B.Morisot ,The Artist's Sister Edma with Her Daughter Jeanne,sulu boya 1872,25.1x25.9 cm National Gallery Washington DC, USA



<http://paintwatercolorcreate.blogspot.com/2013/01/watercolors-of-berthe-morisot.html>

Açık havada çalışmayı seven Bazille'in en sevdiği konu, doğanın arka planında insanların görüntüsüydü. Işık ve renge olan ilgi, bir palette ustaca çalışma, güneşe doygun parlak renkler onun çalışmalarında her zaman vardı. Onun elementi ve resminin özelliği çok parlak, hatta keskin güneş ışığıdır. Frederick'in arkadaşları daha fazla şafak ve gün batımında çalışsa da, Bazille doğrudan gün ışığına ilgi duyuyordu (görsel 25). Renk paletinin ustalık sahibi olması, sanatçının betimlenen nesnelerin, önemliliğini aktarmasını sağlamıştır. Örneğin Pembe Elbise eserindeki ince çizgili elbisenin kumaşında olan kıvrımlarda güneş parlamasını saten bir yüzeyde adığını görebiliriz (görsel 26).

Resim 25.F.Bazille ,Bathers (Summer scene) 1869, yağlı boya ,160.7x 160 cm ,Museum of art Fogg Cambridge



[https://arhive.com/fredericbazille/works/204275-Bathers\\_Summer\\_scene](https://arhive.com/fredericbazille/works/204275-Bathers_Summer_scene)

Resim 26.F.Bazille ,The Pink Dress ,1864, yağlı boya ,57.87x43.30 cm , Musee d'Orsay



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frédéric\\_Bazille\\_-\\_The\\_Pink\\_Dress\\_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frédéric_Bazille_-_The_Pink_Dress_)

Pissarro'nun tekniği ışığın ve görünmez alanın renkli, fiziksel, somut bir tasvirinde, izleyicinin gözünde karışan, titreşim ve derinlik yaratan yoğun ama hafif saf renk vuruşları ile benzersizdir. Sanatçının paletindeki renkler çok parlaktır, neredeyse hiç belirgin gölgeler yoktur. Çalışmaları, hafif hava alanını neredeyse somut hale getiren temiz tonların özel bir tekniği ile ayırt edilir. Geleneksel manzara sahnelerinde, alışılmadık yoğun fırça darbeleri ile kullandığı tekniği ışık ve atmosfer hissi veriyor. Güneş ışığı ve derin gölgeler onun resimlerinde o kadar gerçek görünüyor ki izleyici tuvalin ardında bütün bir gerçeği görüyor, Paletin parlaklığını Epicérie Street, Rouen eserinde görebiliriz. Şeftali ve limon tonları, binaların duvarlarında ve karada yaşayanların karanlık figürlerinin dolaştığı sokak sanki yaşıyor. Hatta şehrin sessiz bir gürültüsü, konuşmaların parçaları ve adımların sesleri duyuluyor gibi görünüyor (görsel 27).

Resim 27 .C.Pissaro , Rue de l'Épicerie, Rouen (Effect of Sunlight) ,1898 ,81.3x 65.1 cm, Özel Koleksiyon



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437311>

Whistler uzun ve büyük fırçalar kullanarak tuval üzerine vuruşları hızlı hareketlerle uyguladı. Palet olarak küçük bir masa kullandı, sol tarafı sarı boya, kadmiyum, açık sarı, kobalt ve masmavi, sağ tarafı da yanmış fildişi, leke ve kırmızı boylarla doldurdu. Ressamın hiç yeşil kullanmadığı dikkat çekicidir. Fakat her zaman doğru tonu nasıl seçeceğini biliyordu. James Whistler boyaları karıştırdı ve bitmiş karışımları suyla dolu kavanozlarda sakladı. Sanatçı, o zamanlar popüler olan ev konserleri temasını ebedi annelik temasıyla birleştirdi (görsel 28). Bu çalışma için Whistler uygun renk şemasını seçti, ışık-gölge oranını dikkatlice belirledi ve kompozisyonu, annenin ve kızın figürünün, üst kısmı tuvalin kenarının ötesine uzanan bir üçgene sığıdığı klasik standarda göre oluşturdu.



Resim 28. J.Whistler , At the Piano , 1858-59, yağlı boya , 67x91.6 cm , The Taft Museum, Cincinnati



<http://painteropedia.ru/whistler-u-royalya/>

Resim29J.Whistler , Nocturne in Blue and Silver: The Lagoon, Venice , 1879-80, yağlıboya ,51x66 cm, Museum of Fine Boston



<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=20681>

Guillaumin , tuvalin rengini ve izlenimini arttırmak için ağır impasto kullandı, ve resimleri şaşırtıcı derecede olgunlaştı. 1870'lerin sonlarında Guillaumin paleti daha hafif, daha parlak ve daha karmaşık hale geldi (görsel 30). Cézanne gibi, doğadan

alınan formların net bir hissini yaratmak için Empresyonist görüntülerden kesin, sürdürülebilir bir şey yaratmak istedi. 1890'ların sonunda resimlerinde rengin tonları daha ince hale geldi ve tuvaleri sanatçının tarzında özenle çalıştığını gösterdi (görsel 31). Guillaumin Cezanne gibi natürmortlar üzerinde çalışmaya hevesliydi. Bununla birlikte, kompozisyonlarında, arkadaşını bu kadar farklı kılan analitik netlik için değil, aksine heyecanlı huzursuz ruhunu yansıtan tek bir duygusal ton için çalışıyordu.

Resim 30 A.Guillaumin , Pont Marie , Quai Sully , 1878 ,yağlı boya 59.2x72.5 cm , ,Özel Koleksiyon



<http://impressionistgallery.co.uk/artists/Artists/ghi/Guillaumin/pictures/Pont%20Marie,%20Quai%20Sully,%201878.jpeg>

Resim 31 A.Guillaumin , River Scene ,1890 , yağlı boya , 25.78x32.16 cm, Israel Museum



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armand\\_Guillaumin\\_-\\_River\\_Scene\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armand_Guillaumin_-_River_Scene_-_Google_Art_Project.jpg)

Erken döneminde, Caillebotte tarafından kullanılan palet, Courbet'e veya Corot'a yakın olan, sade ve klasikti. Sadece 1877-78'den sonra, Caillebotte, en azından açık hava resimleri için daha parlak bir palet ve parçalı renk uygulamaları ile izlenimciliğe yakın bir tarzda boyamaya başladı - portreler genellikle oldukça klasik kaldı (görsel 32). Caillebot'un Empresyonist döneminde yapılan bazı resimlerin dikkat çekici bir yönü, bazı kısımlarda fark edilebilecek ağır kalınlıkları göstermektedir.

Açıkçası, Caillebotte, işinden memnun değilken, Manet'in yaptığı gibi hiç çizmedi, daha ziyade boya katmanı üzerine katman ekledi. Bu, diğer tabloların yanı sıra çeşitli "İskitlere" ve "Banyo Yapanlar" ın atlayışlarına su artırırken çok belirgindir (Kalitina, 1972). Bu özellik, orijinal kompozisyondan elde edilen darbeye daha fazla güç katıyor. Caillebotte, birçok aile sahnesi, iç mekan ve manzara çalıştı, ancak en ünlü resimleri Paris'e adanmış tuvalerdi, örneğin "Parkeciler (1875), Avrupa Köprüsü (1876) ve Batignolles Mahallesi'nde yağmurlu bir gün (1877). Caillebotte'un eserlerinde bulunan kesme ve büyütme teknikleri, belki de fotoğrafa olan ilgisinin bir sonucudur. Birçok eserde, Caillebotte çok yüksek bir görüş açısı kullanmıştır (görsel 33).

Resim 32.G.Caillebotte , The Orange Trees , 1878 , yağlıboya , 61x46 cm, The Museum of Fine Arts Houston



<http://peresvetovgallery.ru/kartiny/kartina-apelsinovy-derevy-kartina-kajbotta.html>

Resim 33.G.Caillebotte , Rooftops in the Snow , 1879 , yağlı boya , 64x82 cm, Musee d'Orsay



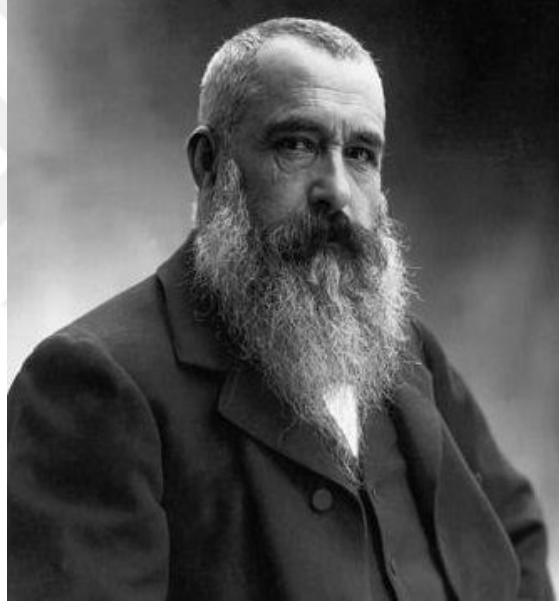
<https://fr.wahooart.com/@/6WHL2U-Gustave-Caillebotte-Toits-sous-la-neige>

## BÖLÜM IV

### 4.1 Empresyonizmin Temsilcileri : Cloud Monet

Oscar Claude Monet (14 Kasım 1840 Paris - 5 Aralık 1926 Giverny), resimde Empresyonizmin doğmasına yardım eden, ışık ve gölgenin zorlu oyununu yakalamaya çalışan, hızlı bir şekilde çizim yapan bir hayalperest, ışık ve renk sanatçısıdır. Monet'in resimleri, sanatçının gördüklerinden aldığı izlenimi aktarıyor, her anın küçük bir hayat olduğu gerçeğini hatırlatıyor (Levantoviç, 2015, 7).

Şekil 8. Claude Monet



<https://www.claude-monet.com/>

Empresyonizm, Claude Monet'in yaratıcılığında en tutarlı ve en geniş kapsamlı ifadeyi aldı. Zorlu geçiş halindeki aydınlatma durumlarının iletimi, ışığın ve havanın titreşimi ve bunların sürekli değişimler ve dönüşümler sürecinde birbirleriyle olan ilişkileri gibi bu resimsel yöntemin başarıları genellikle onun adıyla ilişkilidir (Mauclair, 2016, 47).

Daha çok gençken tuval üzerine renklerin yardımıyla dalganın yumuşak köpüğünü, güneşin dalgaların üzerindeki parlamasını, gökyüzünün bereketli mavisini ilete bilme fikri onu gerçek ressamlığa çekiyordu. Monet, bunların hepsinin deniz

kıyısındaki eskiz defteri ile sıkça karşılaştığı sanatçının fırçasının hızlı darbeleri altında nasıl doğduğunu şaşkınlıkla izliyordu (Rogoza, 2009).

Monet'in ilk eserleri oldukça geleneksel olan resim, Courbet ve Barbizon sanatıyla bir bağlantıyı gösterir. 1870'lerde sanatçının tamamen izlenimine adanmış izlenimci tarzı nihayet kuruldu. O zamandan beri neredeyse sadece açık havada çalışıyordu (Volnih, 2009, 8).

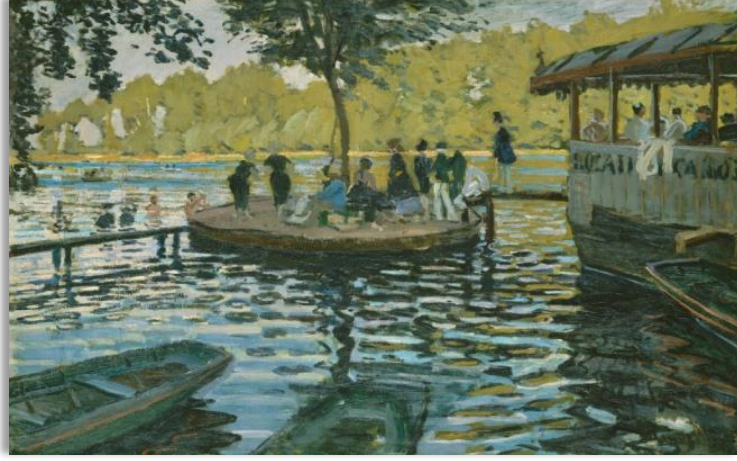
Doğayı takip ediyorum ama ona yetişemiyorum. Nehirdeki sular gah artıyor, gah azalıyor, bir gün rengi yeşil diğeri gün ise sarı oluyor. Özellikle günün belirli bir saatini ve atmosferini aktarmaya çalıştığınızda deliliğe ulaşabilirsiniz (Oscar Claude Monet ). Manzara çizme tutkusunu, etkileyici vuruşların özel tekniğinin oluşturulmasını etkiledi: derinlik ve açıklayıcı ayrıntıların eksikliği o zamanlar için son derece devrimciydi. Monet olağan klişeleri yok etti ve insanları farklı bir dünyaya, doğadaki ve içindeki şeylerin anlık durumunu hüküm süren bir dünyaya götürdü (Levantoviç, 2015, 4).

Sanatta bütün yönün adını "İzlenim. Sunrise " Monet tarafından adlandırılan resmin ismini temel alan Leroy, "İzlenimcilerin Sergisi" adlı makalesini yayınlamak kazandırdı.

Ben bir Empresyonistim ve böyle kalmak istiyorum. Bu kelimeyi kendim icat ettim ya da en azından "Figaro"dan bazı gazetecilere bu takma adı vermesine neden olan bir resim hazırladım. Gördüğünüz gibi başarılı da oldu. Tekrar ediyorum ben Empresyonistim, ancak meslektaşlarımla çok nadiren iletişim kuruyorum. Küçük tapınak, kapıları herhangi bir yeteneğe açık olan banal bir okul haline geldi. 1880'de Claude Monet'le yapılan röportajdan (Rewald, 1946, 298).

Açık havada çizim yapan Monet, fotoğrafın içinde durmasını sağlamak için çevresindeki atmosferin havasını yakalamaya çalıştı. Özgürlük onun yaratıcı yolunun ana prensibidir. Yaşamı, iç enerjisi, izlenimciliğin ortaya çıkmasını destekledi. O yaşamında yaratıcılığının tanıma eksikliğine, yoksulluğa ve hatta intihar girişimine maruz kaldı.

Resim 34. C.Monet, La Grenouillère , 1869, yağlı boya, 74.6x99.7 cm, Metropolitan Museum of Art



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437135>

"La Grenouillère" tablosunun çalışma sırasında Monet'in boya için yeterli parası yoktu korkunç bir ihtiyaç içindeydi, bu onun için küçük düşürücü bir durumdu, 1869 yazının kendisi için acı verici bir ağırlığı vardı, intiharı bile düşünüyordu. Bunu Basil'e 29 Haziran'daki mektubunda itiraf etti (German, 2017, 86). Monet'in hemen hemen aynı anda birkaç şövale üzerinde ve hızla değişen ışığın etkilerini yakalamaya çalıştığı bilinmektedir. Kendisi yolun bitkinliğini hissetti ve açıkça şöyle konuştu: Sadece su ve yansımaların olduğu bu manzaralar benim için bir tür saplantı haline geldi (German, 2017, 234). Monet, aynı motifin yılın farklı zamanlarında ve farklı ışık ve hava koşullarında tekrarlandığı bir dizi resim oluşturdu. Bu yüzden St. Lazare istasyonuna, kırmızı gelincik tarlalarına, Rouen Katedrali'ne, Londra köprülerine adanmış ünlü dizileri var. Hepsi eşdeğer değildir, ancak bu serinin en iyi tuvaleri renklerin tazeliğinde, rengin yoğunluğunda ve aydınlatma efektlerinin iletiminin artçılığıyla dikkat çekicidir (Volnh, 2009, 8).

Monet su ressamı ve şairidir, geniş, hafif pürüzsüz yüzeyi, onu güçlü ve doğru bir şekilde gökyüzüyle ilişkilendirir. Darbeler, yansımalar ve yarım ton, mücevher gibi tasarımını genel efektle çarpıcı biçimde birleştiriyor (Serullaz & Serullaz, 1974, 1994).

Her odanın kendi iklimi vardır. Claude Monet'in odasında hava nehirdir (Osip Mandelştam.Françuzı). Rouen, Argenteuil ve Seine, kararlı bir şekilde, bu nehirler sonsuza kadar sevgi dolu bakışlarına Monet'i hapsetti (Decker, 1992). Bu güçlü sanatçının tuvaline bakarken izleyiciyi gölgede bırakmayan tek üzücü düşünce değil.

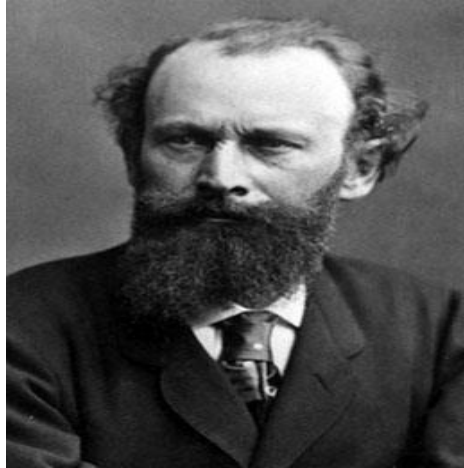
Onlara baktığınızda, sadece hayranlık yaşarsınız ve pişmanlığınız varsa, sadece Monet tuvallerinde muhteşem bir şekilde çiçek açan coşkulu bir doğa arasında sonsuza dek yaşayamayacağınız gerçeğidir (Riviere, Journal d'art, 6 april, 1877).

Monet'in tuvali üzerinde tasvir edilen, dünyanın her köşesini sevmemizi sağlıyor (Marcel Proust.) Hayatının sonuna yakın, sanatçı çalışmaları hakkında yazıyordu: Bugün her zamankinden daha fazla, payıma düşen haksız başarımın ne kadar doğal olmadığını görüyorum. Her zaman daha iyisini elde etmeye çalıştım, ancak yaş ve başarısızlıklar güçlerimi tüketti. Tuvallerimi mükemmel bulacağınızdan şüphem yok. Onları sergilediğimde bana büyük bir başarı getireceğini biliyorum, ama onları kötü buluyorum çünkü umurumda değil. O kurnaz değildi, Monet aslında, diğer sanatçıların sanatın zirvesine daha hızlı ulaşmalarına yardımcı olacak resimlerinin sadece basamaklar olduğuna inanıyordu (Rogoza, 2009). Claude Oscar Monet, Giverny 5 Aralık 1926'da hayata veda etti.

#### 4.2 Edouard Manet

Empresyonistlerin sanatında doğal olarak birleşmiş gelenek ve yenilik, özellikle de XIX. Yüzyılın olağanüstü ressamı Edouard Manet'in (23 ocak 1832 Paris-30 nisan 1883 Paris) yaratıcılığını kanıtlamaktadır.

Şekil 9. Edouard Manet



<http://www.ressamlar.gen.tr/edouard-manet-sozleri/>

Edouard Manet, Empresyonizmin kurucularından biri olarak kabul edilir ama doğrusu şu ki Manet kendisini Empresyonizmin bir temsilcisi olarak görmedi ve her zaman ayrı ayrı sergilendi, ancak ideolojik açıdan, şüphesiz bu hareketin öncüsü ve ideolojik



lideriydi. Manet program çalışmalarından iki tanesinden başlayarak - "Çimlerde Kahvaltı" ve "Olympia" (ikisi de 1863), dışlandı.

Resim 35 .E.Manet ,The Luncheon on the Gras, 1862 , yağlı boya, 208x264.5 ,Musee d'Orsay



<https://www.widewalls.ch/le-dejeuner-sur-lherbe-edouard-manet/>

İyi niyetli burjuva halkın ve eleştirmenlerin gözünde, sanatı çirkin ile eş anlamlı hale geldi ve sanatçının kendisi hezeyan halinde titreyerek bir resim çizen deli olarak adlandırıldı. O zamanın sadece en zeki zihinleri onun yeteneğini takdir edebildi. Bunların arasında S. Baudelaire ve Louvre'daki bir yerin Manet'e yönelik olduğunu söyleyen genç E.Zola da vardı. Bu arada, bu çalışmalarında diğer çalışmalarında olduğu gibi, sanatçı klasik sanat deneyimine güveniyordu ve modern hayatını estetik açıdan anlamak için, Rönesans ressamlarının görkemli kompozisyon şemalarını, Giorgione ve Tiziana ile Velasquez ve Goya'ya kadar kullanıyordu (Volnih, 2009, 5).

Empresyonistlerin üzerinde büyük bir etkiye sahip olan Edouard Manet, devrimci arayışlarına ve keşiflerine kayıtsız kalmadı. Sanatçı, izleyicinin gerçekleşen her şeye tanık olduğu, yaşamın her anının şiir ve sanatsal değerlerle dolu olabileceğine dair özel bir his oluşturmak için varoluşun sonsuz akışından sadece kısacık bir parça seçti. İzlenimcilerin resimlerinde ve Edward Manet'te, önceki ve sonrakiler arasında göze çarpmayan seçilen anın rastgeleliği, özellikle bu durumda tuval ötesinde tasvirin devam etme olasılığını düşündüren şekiller ve nesnelerin kesimleri ile dolu kompozisyon vurguladı (Serullaz & Serullaz, 1974-1994).

Manet, çeşitli konularda tarihsel hikayelerde birkaç resme sahip olsada, ancak en yüksek başarıları modern figür kompozisyonu ile bağlantılıdır. Onun kompozisyon

ustalığı, beklenmedik bir bakış açısı bulma kabiliyeti, en etkileyici bakış açısı, bir jest, kendini en gerekli olanla sınırlandırma yeteneğinde kendini gösterir, böylece gereksiz her şey çerçevenin dışında kalır. Manet'in yaratıcılığında portreler özel yere sahiptir. Modelin davranışında, yalnızca kendisinin için tipik bir alışkanlığı olan bir durumda, ifade edici bir jest, başın beklenmedik bir dönüşü veya pozu ile her seferinde kişiliğin yeni, çok önemli bir yüzünü açıyor. Gerçekten yüksek sanatın nesnesini yapmaktan ve sanatçıların ondan uzaklaştığı veya farketmediği, yaşam ve insan ilişkilerinin bu yönlerini mükemmel resimsel biçimlerde somutlaştırmaktan korkmuyordu.

Yaşamının sonuna kadar, Manet sanatında bir memnuniyetsizlik hissi yaşadı, ancak yaratıcılığında her zaman büyük bir stil yaratma arzusu hissedildi. Manet sonsuza dek büyük bir kişilik kalacak. Bazı gerçekçilik kavramlarının üzerine çıkmayı başardı, modernizmi ile tüm modern illüstrasyonları etkiledi, akademik ve modern sanatın aksine sağlıklı ve güçlü bir sanat geleneğini yeniden canlandırdı, aynı zamanda yeni resim dünyasında da önemli bir yer edindi (Tereşina, 2011, 51).

Manet'in yıkılmaz gerçekçiliği, açık ve alaycı aklı, şaşırtıcı uyanıklığı, tüm örtüleri ve kılıklarını kaldırması, bir kişinin değerlendirmesinin mutlak dürüstlüğü, tüm bu nitelikleri, yazdığı kişilerin gerçek değerini ve önemini tanıma anahtarı verdi. (Chegodae, 1971).

Resim 36. E.Manet, Argenteuil, 1874,yağlı boya,149x115, The Museum of fine arts ,Tournai



<https://arthive.com/edouardmanet/works/2593~Argenteuil>

Hiçbir yer muhtemelen Argenteuil gibi Empresyonizmle çok yakından ilişkili değildir. Burada bir zamanlar bütün arkadaşların Manet, Renoir ve Monet'in özellikle

1874'te çalışmaya gittiği yerdı. Tam da Argenteuil'de Manet sonunda açık havada çalışmayı kabul etti .Arkadaşlarını kendi kompozisyonu için model olarak çizdi (Rewald, 1946, 230).

Manet, bir modelde kendisine tüm gücünü ve kullanım mükemmelliğini gösterme fırsatı vereceğini açıkça görüyor. Resimsel eylemde bir çeşit stratejik içgüdü olan karar vericiliği var. En güzel tuvallerinde şiire, yani sanatın zirvesine, performansın rezonansı olarak adlandırmak istediğim şeye ulaşıyor (Paul Valéry, Degas, Danse, Dessin 1938).

Manet rengine ve ışığına özel bir netlik ve şeffaflık kazandırdı, siyah gölgelerini resminden çıkardı, onları güneş spektrumunun ek bir rengiyle değiştirdi, sağır, toprak renkleri attı, kuru ve yapay akademik modellemeden kurtuldu, plastik formları kolayca ve özgürce şekillendirebildi ve ve fırçanın kesin ve birkaç darbesiyle veya saf renkteki büyük düzlemler ile alanın derinliği, ancak parlak ortamı, zarif ince tonların doğru derecelendirilmesi veya koyu zıtlıklarıyla iletir. Manet'in son manzaralarından birinde, büyüleyici "Bellevue Bahçesi" tam bir çeşitlilik arz eder ve aynı zamanda güneş dolu ağaçların yeşillik kütlesi ile çim çiçekleriyle dolu çalılar arasında tam bir birlik inşa edilmiştir (Çegodaev, 1971).

Van Gogh'un Theodore Van Gogh'a Mayıs 1888 mektubunda" daha önce benzeri görülmemiş bir renkçi geleceğin bir sanatçısı olabilir. Manet öncüsü idi, ancak Empresyonistler Manet'ten daha parlak bir renk elde ettiler (Tereşina, 2011, 66).

Drouot Otel'de bir zamanlar harika bir şey gördüğümüzü hatırlıyor musunuz? Manet'in hafif bir arka plan üzerinde yeşil yaprakları olan birkaç büyük pembe şakayıklar ? Ve çiçekler gerçek çiçek gibiydi ve yeterince hava vardı ve aynı şekilde renkler kalındı ve ben buna sadece tekniğin sadeliyi diyorum. (Tereşina, 2011, 66).

Resim 37.E.Manet Bouquet of Flowers,1882,yağlı boya,56.5x44.5 cm, Murauchi Art Museum ,Tokyo,Japan



<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/bouquet-of-flowers-1882>

### 4.3 Pierre Auguste Renoir

Mutluluğun ressamı Pierre Auguste Renoir, (25 şubat 1841 Limoges,Haute-Vienne-3 Aralık 1919,Cagnes-sur-Mer) çiçek demetlerini toplayan, kadifemsi vücutların ve yaşamın dış belirtilerinin şairi,yanılgılarında bile büyüleyici, harika, tutkusuz gözlemci ve otuz, kırk yıl boyunca Ulusal Sanat tarafından en çok tanınan Fransız şahsiyetlerinden (mizaçlarından) biridir (Mauclair, 2016, 73). Renoir'in büyük liyakatı, Empresyonist teorilerini ve tekniklerini sadece peyzaj, natürmort ya da açık havada insanları çizerken değil, büyük kompozisyonlar, çıplak model ve portreler çizerken de kullanmasıdır. Aynı zamanda ihtişamlı sahnelerin yeni bir yorumlanması olasılığını açtığıdır (Serullaz, 1974-1994). 1870'ler Sanatçının yaratıcılığının doruk noktası olmuştur.

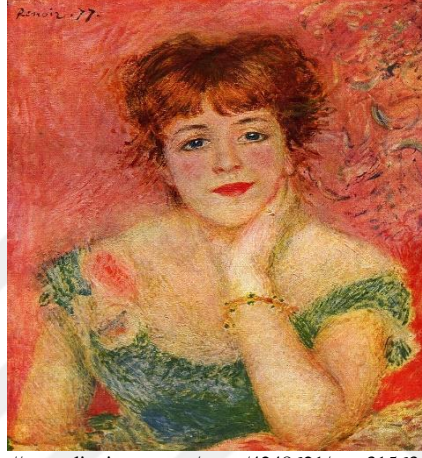
Şekil 10. Auguste Renoir



<https://www.theartstory.org/artist/renoir-pierre-auguste/>

Renoir resimleri, Seine kıyılarında yazdığı gibi sanatçının sahibi olduğu tutkuyla, hatta paletin zenginliği gözle görülür bir dünyaya hayranlık duyan hevesli bir heyecanın izini taşıyor. Sanatçının fırça darbeleri izleyicinin gözlerini okşuyor ve kendi içinde büyüleyici, ışıltılı oyunu zaten mikro seviyede görülebiliyor ve tuvalinin her parçası estetik bir değere sahiptir. Renoir sanki yüzleri çağının dışına çıkarıyormuş gibi sonsuza dek büyüleyici kılarak, modelin kederli ve sıkıcı yüz ifadesini, hafif bir yarı gülümsemeyle değiştirdi (German, 2017, 91).

Resim 38.A.Renoir, Portrait of Jeanne Samary ,1877, yağlı boya,56x47 cm Moscow at the Pushkin Museum



<https://www.liveinternet.ru/users/4248621/post315636622/>

Tek başına sıradanlıktan kaçınmayı ve eserlerini yüksek bir stile yükseltmeyi başardı, çünkü renkli senfoniye sürekli araştırıyor, çünkü gerçekçilikten ve psikolojiden eşit uzaklıkta kalıyordu (Mauclair, 2016, 76).

Renoir, modelleri gururlandırmak için değil, yüzünü dönüştüren ve tanınabilir bırakarak, yıllar ve yüzyıllar ne olursa olsun takdire değer kılan büyülü bir yarım maske takıyor. Ve genel kompozisyon, renk, figürün ifadesi, kıymetli parıldayan elbisenin, kasvetli kırmızı iç mekanın etkisi aslında Jeanne Samary'nin Ermitaj portresinin genel provası gibi kabul etmek mümkündür (German, 2017, 179).

Renoir, ya başkalarının farkedemediklerini yada kendi görmek istediğini görüyordu. O bilinçli olarak ya da değil zaman içinde “Renoir kadınları” olarak anılacak olan Parisli kadınların birçok izlenimini yarattı. Kendisinin dediği gibi: Henüz yürüyemiyordum ama kadınları çizmeyi seviyordum (Auguste Renoir). Renoir'in kadın figürlerine olan sevgisi, diğer izlenimci sanatçılarla arasındaki farkı yaratıyordu. Renoire'nin en yüksek başarıları, kadınların ve çocukların tasvirine

bağlıdır. Onun en sevdiği türü, kıvrımlı hatlar, şişmiş dudaklar, kalkık burun ve büyüleyici düşüncesiz gözleri olan bir kadındır.

Renoir'in resimleri, diğer Empresyonist ressamlardan daha fazla olmasına rağmen, doğal tekniğe dikkat ederek, tek nefeste yazılmış gibi görünüyor. Küçük, yan yana fırça darbeleri, yarı geniş yarı saydam vuruşlar birbirlerine akıyor ve ardından tuval içlerinden parlıyor ve resim saydamlığında suluboyaya benziyor. Sanatçının, sanatsal mizacının bir ifadesi olan bu parlak renkli armonileri oynamaktan özellikle memnun olduğu görülüyor (Volnih, 2009, 7).

Renoire'in suyuna baktığımızda, avucunuzun içinde kabarcıklar hissediyorsunuz, sanki kürek çekiyormuş gibi (Osip Mandelştam , " Françuzı").

Resim 39. A.Renoir ,The Umbrellas, 1886 ,yağlı boya,114.9x180.3 cm,National Gallery in London



<https://www.liveinternet.ru/users/3485865/post150584228/>

Renoir, sadece rengin muhteşem kullanımıyla değil, aynı zamanda ünlü şemsiyeleriyle ve siyah, gri ve beyazın ustaca birleşimi ile de tanınıyordu. Paris'te yağmurlu bir gün, sanatçıya tuvallerinin en ünlüsünü yazması için ilham verdi. 1917'de Londra Ulusal Galerisi'nde “Şemsiyeler” resmi sergilendiğinde yüzlerce mektup sanatçıya ulaşmaya başladı. Tuvalini gören insanlar, Renoir'i başarı ile tebrik ettiler: Resminiz eski ustaların eserleriyle birlikte yayımlandığı andan itibaren, çağdaşımızın Avrupa resminde haklı yerini almasının mutluluğunu yaşadık (Snitko, 2014).

Renoir, Paris halkının karakterinin karmaşık olmayan tarafının çok canlı ve tipik olarak eğlenceli olduğunda tezahür ettiği yani Moulin de Galette 'e hayrandı.

(Jean Renoir). O hergün atölyeden dans salonuna büyük tuvalini taşıyordu. Bu ağır yükü taşıyordu çünkü canlı figürden direk büyük tuvale çiziyordu ve kolay, keskin bir şekilde durdurulan bir anın, ışığın birliğinin, ağaçların, kalabalığın, tanınabilir yüzlerin etkisini korumaya çalışıyordu (German, 2017, 90).

Yaşamının son 20 yılında, Renoir zar zor yürüyebildi ve fırçayı inanılmaz bir güçlkle tuttu. Ancak, resme o kadar aşıktı ki, tüm zorluklara rağmen, daha önce olduğu gibi resimler üzerinde çalışmaya devam etti. 1919'da, ölümünden birkaç ay önce, felçli olan Renoir, Louvre'a yalnızca sanat müzesindeki resmini görmek için geldi.

Renoir 21. yüzyılda bile gazete şeritlerine girmeye devam ediyor. 2009 yılında, bit pazarında, bir kadın 7 \$ için bir resim satın aldı. Daha sonra, «Seine kıyısındaki manzara» Renoir'in fırçasına ait olduğu ve 75 ila 100 bin ABD doları değerinde olduğu ortaya çıktı (görsel 40).

Resim 40 . A. Renoir, Paysage Bords de Siene, 1951, yağlı boya, 13.9x22.8 cm, Baltimore Museum of Art



[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/28707/Kayip\\_Renoir\\_muzeye\\_geri\\_veriliyor.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/28707/Kayip_Renoir_muzeye_geri_veriliyor.html)

#### 4.4 Edgar Degas

Kendisini modern yaşamı resmeden klasik ressam olarak nitelendiren Edgar Degas (Hilaire-Germain-Edgar Degas 19 Temmuz 1834 Paris-27 Eylül Paris) Empresyonistlerle yakından bağlantılıydı. Fakat Empresyonistlerin aksine, Degas her zaman açık havada resm yapmayı reddetti ve buna radikal bir biçimde onlardan ayrıldı. Havayı ve modern yaşamın doğasını incelemek için iki arayıştan ilham alan izlenimciliğin, yalnızca ikincisi Degas'a dokundu. Ek olarak, Degas, onları ihmal

eden, nüanslara ışık ve renk tercih eden Empresyonistler için pratikte bulunmayan iki unsurun şeklini ve çizimini çok takdir etti (Volnıh, 2009, 6).

Sanatla ilgili fikirlerini açıkça ortaya koyan Degas'ın, Empresyonist grubunun sekiz sergisinin yedisinde yer alması ve tüm sanatçılarla bu yönde en yakın ilişkileri sürdürmesi garip görünüyor. 1870'den sonra Eduard Manet genç Claude Monet'in kendisini açık havada çalışmaya ikna etmesine izin versede, ancak Degas hayatı boyunca bunu reddetti. 1856-1858 yıllarında, bu dönemde sanatçı, tarihi konularda yalnızca portreler ve resimler çizdi, geleneklere ve ortaya çıkan eğitime sadık kaldı (Empresyonizm ansiklopedisi, 2005).

Şekil 11. Edgar Degas



<https://www.theartstory.org/artist/degas-edgar/>

1865–66'da Degas, Manet ve Empresyonistlerle yakınlaştı, “çağdaş yaşamı canlandıran klasik bir sanatçı” olmaya karar verdi, klasizminden ayrılmadan tarihi tuvaler yazmaya son verdi. Resimlerinde renk şeması daha açık hale geldi ancak sanatçı tamamen kasvetli tonları reddetmedi. Tarihsel konulara kısa bir hayranlık süresinden ve daha keskin gözleminin tezahür ettiği bir portreden sonra Degas, modern yaşamın sahnelerini betimlemek için Manet'den etkilenerek çalışmaya devam etti. Başlıca temaları bale ve at yarışı dünyası, ancak nadiren Paris Bohemya'nın hayatını ele aldı, moderatörleri, ütöleyicileri ve çamaşırhaneleri canlandırdı (Çegodaev, 1971).

Degas'ın resminin ana şekli her zaman bir hikaye kompozisyonu olmuştur. Degas'ın en sevilen temaları, tiyatro ve at yarışı, ona çeşitliliği içinde hareketi inceleme



ve gösterme fırsatı verdi. Degas'ın hareket aktarımındaki yeniliği, onun rekabet etme becerisiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı. Bunu, beklenmedik asimetri ve sıra dışı bakış açılarıyla genellikle yukarıdan veya yandan, bir açıyla, aynada bakılmış gibi, etkileyici çerçeveleme ve kalın çerçeve bölümleriyle başardı. Bu doğallık duygusu ve tam bir özgürlük duygusu, sıkı çalışma, doğru hesaplama ve hassas kompozisyon yapımı ile kazanıldı.

Ödün vermeyen bir analiz yapma isteği ve yanlısamaların yokluğu onu, bugüne kadar sanatın dışında kalan, burjuva toplumunda yaşayan insanların gerçek ilişkilerini göstermesine izin veren konuları ve temaları seçmesini sağladı. O, balerinlerin hareketlerinin tuhaf ve açısız olduğu, provaların günlük yaşamını yorucu kıldığını, atların hareketlerinin kayıtsız ve açısız olduğu, provaların güzelliği ve dinamikleri değil, atların geçmesi ve jokeylerin profesyonel inişi, yarış pistinde yürüyen rengarenk kalabalığı tercih etti (Volnih, 2009, 6).

Müzik salonlarını, kafe, konserleri ve sirkleri sık sık ziyaret etmeye başladı ve acımasız bir rutine maruz kalan sanatçılar onun ilgisini çekti. Meslektaşlarına: Sizin doğal bir hayata ihtiyacınız var dedi "bana göre ise hayat yapay". (G. Moore. Impressions and Opinions. New York, 1891),

Şekil 12."Dansçılar elbise askısını düzeltiyor", Edgar Degas, 1895, Degas tarafından çekilen bu fotoğraflar daha sonra gelecek resimler için eskiz haline geldi.



[https://vk.com/wall-171190110\\_1546](https://vk.com/wall-171190110_1546)

Ancak Empresyonistlerle arasındaki fark bu ifadeyle bitmedi. Degas daha sonra İngiliz sanatçı Walter Sickert'e : Meslektaşlarımı, renkli bir alandan daha verimli bir faaliyet alanı olarak kabul ettiğim çizim alanında yeni yollar aramaya teşvik etmek

için her zaman denedim dedi. Ama onlar beni dinlemediler ve başka bir yola gittiler (Sickert, Burlington Magazine, November 1917).

Degas, onların görünüşte doğaya olan yaklaşımlarını çok pasif olarak kabul etti ve koşulsuz sadakatlerini seçilen motifle onaylamadı. Ona göre bir şeyi değiştirmeme ilkeleri, ani izlenimlere olan olağanüstü dikkat, gözlerinde, doğada ve ışıktaki rastgele koşullara köle olmalarını sağladı (Tereşina, 2011, 67). Gördüklerini kopyalamak çok iyi, dedi bir arkadaşına, ama artık görmediğin bir şeyi çizmek çok daha iyi, ancak hafızada tutulu. Öyleyse, hayal gücünün hafıza ile işbirliği yaptığı gördüklerinin, farkına varıyorsun. Başka bir deyişle, yalnızca sizi etkileyenleri gösterir yani gerekli olanları. Böylece anılarınız ve fanteziniz doğanın zorbalığından arınmış durumda (G.Jeannot. Souvenirs sur Degas. La Revue Univeselle, 15 octobre, 1er novembre 1933)

Degas ilhamının ustasıydı. Sahnelerindeki detayları, aynı dans fuayesini gösteren dizide olduğu gibi, kompozisyonun gereklerine uygun olarak tamamen değiştirdi. Bu serideki her resimde aynı oda, diğer tuvalerde bulunmayan çeşitli detaylarla doludur.

Degas, yarış atlarında doğasının ve döneminin tüm gereksinimlerini karşılayan nadir bir konu buldu. Modern gerçekte, gerçekçilik ve stil, zarafet ve titizliği birleştiren bu muhteşem safkan hayvandan daha mükemmel bir şey nerede bulunabilir? . Hiçbir şey, uzun hazırlık çalışmalarını , dikkatli seçimi ve bu İngiliz-Arap şaheseri gibi ustaca öğrenmeyi seven bu sofistike, seçici sanatçıyı bu kadar büyüleyemezdi (Paul Valéry, 1938).

Resim 41. E. Degas." Jockeys (Race horses before the stands)1868,yağlıboya 46 × 61 cm,Musee d'Orsay, Paris



[https://arthive.com/edgardegas/works/3864~Jockeys\\_Race\\_horses\\_before\\_the\\_stands](https://arthive.com/edgardegas/works/3864~Jockeys_Race_horses_before_the_stands)

Çok ilginç şeyler görüyorum, onlara hayranım, onları zihnimde amaç ve karaktere göre dağıtıyorum - ve pişmanlık duymadan hepsini bırakacağım. Hayat çok kısa ve güç çok az .Yaşasın Fransa çamaşırhaneleri (Edgar Degas).

Degas nadir bir yüz ifadeleri hissine sahipti ancak ütü yapan kadınları ve dansçıları resmederek pozlarının tüm profesyonel özelliklerini yakalamayı başardı, bu da vücudu yeni bir şekilde görmesini ve ondan önce hiçbir sanatçının ilgilenmediği birçok hareketi incelemeyi sağladı.

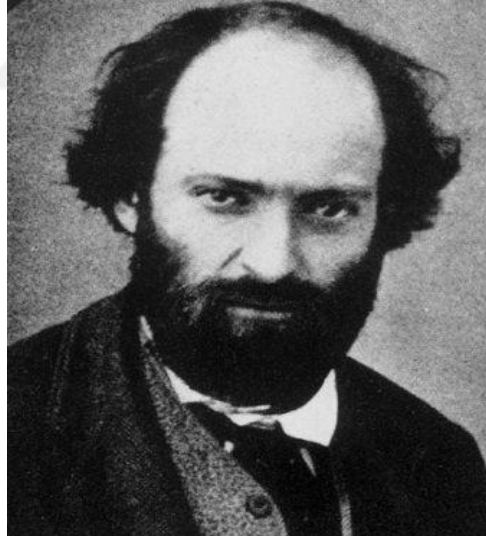
Artık Degas bir kafede bulunmuyor ve Louis Alevi ve birkaç eski arkadaşıyla öğle yemeği yedikten sonra; opera ya da sirke çizmek için gider, yeni resimler için sahneleri arardı. O sıralarda Degas Fernando sirkinde bir manzara ressamına şunları söyledi: Doğal bir yaşam mı arıyorsunuz, ben ise hayali (George Moore memories of Degas, 1918).

Degas inatla belli bir mesleği olan kadınları, kaldırım, nişasta ve yahut bale kölesini yeniden yaratmaya çalıştı. Deforme olmuş vücut yapılarını özellikle belirgin bir şekilde ifade etti ve ayakkabısını bağlayan bir dansçı ya da iki elini de ütüye bastırıldığı kadının, bir canlının tüm mekanik sisteminin bir yüz kadar etkileyici olduğunu düşündürdü (Paul Valéry,1938).

#### 4.5 Paul Cezanne

Paul Cezanne, 19. yüzyıl izlenimciliği ile 20. yüzyıl kübizm arasında bir köprü kurmayı başaran Empresyonist, aynı zamanda postimpresyonist ve hayatının sonuna yakın şöhreti yakalayan Fransız ressamıdır. Cezanne erken yaşlardan itibaren çizim yapmaktan hoşlanırdı, ancak hiç kimse buna çok önem vermedi. Sadece 15 yaşından itibaren 1858'de Cezanne yerel bir çizim okuluna gitmeye başladı. Oğlunu sanatçı görmek istemeyen babası, 1861'de, gerçek resim eğitimi için oğlunu Paris'e gönderdi. Yerel sanatçıların etkisinde olan Paul Cezanne, ressam Suisse'in atölyesini ziyaret ederek, akademik tarzından hızla uzaklaştı ve kendi tarzını aramaya başladı. Her yıl eserlerini Salon'da sundu. Ancak zorlu jüri, sanatçının tüm resimlerini reddetti. İhlal edilen gurur Cezanne'i çalışmaya daha derin ve daha derine dalmaya zorlayarak kademeli olarak kendi tarzını geliştirmeye zorladı. Cezanne, modellerinin elma kadar hareketsiz olmasını istedi ve Paris'in tamamını bir elma ile şaşırtmayı hayal etti: Paris'i şaşırtmak için bir elma benim için yeterli (Paul Cezanne).

Şekil 13. Paul Cezanne



<https://www.paulcezanne.org/>

Sanatçının resimlerinde nesnel dünya yaşıyor. Elmaları, şeftalileri, sürahileri, ruhu ve iç ışması olan şeyler. Sanatçının erken eserleri, zengin ve karanlık bir palete sahiptir. Bu sırada, kalın boya katmanları uygulayarak, bir palet bıçağıyla çalıştı. Cezanne'in paleti, Empresyonist Camille Pissarro'nun yanında çalışmaya başladığında parlıyordu. Hayatının son yıllarında onun suluboya tutkusu yağlı boya resimlerini yarı saydam hale getirdi (Mauclair, 2016, 102).

Ağırlıklı olarak ince ve saydam olan üç ana rengin (yeşil, mavi ve sarı) tonlarını kullanarak, daha sonra keskin bir kontrast oluşturarak, kalın vuruşlar uygulayarak, mekansal planları ve aydınlatma dereceleriyle belirledi.

Ülkenin peyzajı bütünüyle hissedilmeli. Cezann'ın çalışmalarını diğer sanatçıların yapıtlarından ayıran özellikleri tam olarak bu değil mi? Van Gogh'un, Theodore Van Gogh'a 1889 yazdığı mektuptan (Tereşina, 2011, 205).

Natürmortlarında, nesnenin yapısını vurgulayarak, renkli doku ve saf renk kullanımı ile ağırlaştırarak sanatçı, nesnel dünyanın maddi gerçekliğini ve sıkı plastikliğini ortaya koyuyor. İzlenimciliğin temel ustalarından biri olan Cezanne yaratıcılığı, geçici ve çekiciliğinden yoksun, değişmeyen ihtişamı ve uyumlu doğa dengesini ortaya çıkarmak, formlarının organik birliği, yirminci yüzyılın birçok sanatçısı üzerinde büyük bir etki yarattı (German, 2017, 92). Cezanne sulu boya ile çalışmaya başladığında, zamanla bazı suluboya resim tekniklerini yağa aktardı: Beyaz ve özellikle astarsız tuval üzerine çizmeye başladı. Sonuç olarak, bu tuvallerdeki boya tabakası, içten yanıp sönyormüş gibi daha hafif hale geldi. Cezanne kendisini üç renkle sınırlamaya başladı: yeşil, mavi ve koyu sarı, tabii ki, tuvalin beyaz rengiyle karışık. Renk seçimine yönelik bu yaklaşıma, en anlamlı sanatsal sonucu en az yolla elde etmek için Cezanne tarafından ihtiyaç duyuldu (Mauclair, 2016, 99).

Ressamın Sanatsal mirası, suluboya ve diğer eserleri saymazsak 800'den fazla yağlıboya eseri içeriyor. Hiç kimse, uzun yaratıcı yolculuğunun yıllar boyunca sanatçının kendisi tarafından kusurlu olarak yok edilen eserlerin sayısını sayamaz. 1904'teki Paris Sonbahar Salonunda Cezanne'nin resimlerini sergilemek için bütün bir oda ayrıldı. Bu sergi ilk gerçek başarıydı, ayrıca sanatçının zaferiydi. En iyi eserlerinden biri, yüzyıllar sonrası bile resim uzmanlarını büyüleyen ve müzayede tekliflerinde rekor kıran kart oyuncuları olarak kabul ediliyor.

Paul Cézanne'nın tüm eserleri zamanın ruhu ve yaşamındaki olaylar ile doludur. Tuvallere deneyimlerini yansıtıyor. Özellikle şehvetli doğa, çekim ya da itme enerjisi hissedebilir. Tüm tuvalerde, yazarın ayrılmaya çalıştığı dini bir alt metni vardır. Yüksek becerisine rağmen, sanatçı resimdeki düşüncelerini ve duygularını ifade edemeyeceğinden korkuyordu. Günlerinin sonuna kadar, gerçek şaheserler

yaratabileceğinden şüphe ediyordu. Cezanne fobilere ve korkulara yatkındı. Sanat eleştirmenleri, yetenekli bir sanatçıyı yaratmaya zorlayan sonsuz kabuslar olduğuna inanıyorlar (Venturi, Cezanne, son art, son oeuvre -Paris, 1936).

Cezanne, modern yaşamın Savonarola'sıdır. Eserlerinin kurtarıcı ateşinde, güzel görünen her şeyi, maskeli balo kıyafetlerini ve maskelerini, bu yüzyılın tüm büyülerini yaktı. Onun resmi çıplak bir gerçektir. İzlenimcilerin yaptığı gibi göz kamaştırıcı bir izlenim değil, gözlerde bulanıklaşmaya başladığı sıkı çalışmanın güzel olmadığı gerçeğidir, şekiller eğri, renkler kalaylı ve kirli oluyor. Onda yaratıcı iradenin kırılmaz bir dürtüsü ve işin derin umutsuzluğu var (Voloşin, 1988).

Cezanne, ilk (1874) ve üçüncü (1877) İzlenimci sergilerine katıldı. Sanatçının ilk hayranları arasında sanatçı tarafından koleksiyonunda 32 resim toplayan tutkulu koleksiyoner Victor Shoke vardı. Eski arkadaşlarından Cezanne, Claude Monet ile güçlü bağlarını korudu. 1894 sonbaharında, Monet'i Giverny'deki evinde ziyaret etti. Özellikle heykeltıraş Auguste Rodin ve Amerikalı sanatçı Mary Cassat ile tanıştı. Mektuplarından birinde, sanatçıya şefkat kalpli bir ayı dedi. Mary, ilk başta Cezanne'den korktuğunu yazdı, ancak kısa sürede fark etti ki görünüşü aldatıcı ve ilk bakışta görüldüğü kadar şiddetli değil. Aslında, zamanımızda sıkça bulunmayan en asil insandır (Rewald, 1946).

1906'da Cezanne, genç takipçilerinden biri olan sanatçı ve kurgu yazarı Emile Bernard'a şöyle yazdı: "Yaşlıyım, hastayım ve çalışarak öleceğime yemin ettim." Her şey yazılı olarak gerçekleşti. O yılın 15 Ekim'inde, doğada, çalışırken, şiddetli yağmur yağdı. Engebeli arazide ve hatta bir fırtınada ağır ekipmanlarla geri dönerken, gücünü kaybetti ve bilinçsizce eve getirildi. Birhaftasonra, 22 Ekim 1906'da Cezanne, zatürreeden vefat etti.

#### **4.6 Berthe Morisot**

Beyaz havadar bir elbise içinde sanki kaybolmuş bir kadın, Edward Manet'in en ünlü tablolarından birinin balkonundan sıklmış bir bakışla bize bakıyor.

Resim 42 .E Manet ,The Balcony, 1869,yağlı boya,170x124 cm, Musee d'Orsay



[https://artchive.ru/news/2417~Krupnaja\\_vystavka\\_rabot\\_Mane\\_i\\_ego\\_sovremennikov\\_otkryvaetsja\\_8\\_marta\\_v\\_Milane](https://artchive.ru/news/2417~Krupnaja_vystavka_rabot_Mane_i_ego_sovremennikov_otkryvaetsja_8_marta_v_Milane)

Berthe Morisot (14 Ocak 1841-2 Mart 1895) sadece ünlü ressamın en sevdiği model değil, aynı zamanda 19. yüzyılın en ünlü sanatçılarından biriydi; neredeyse imkansız olanı yöneten bir kadındı: aileyi, kariyerini, dostluğunu, kendine ve inançlarına sadık kalarak başarılı bir şekilde birleştiriyordu. Berthe Morisot, evde kız çocuklarına yönelik bir sanat atölyesi kuran ebeveynleri tarafından desteklenmiş mutlu bir sanatçıdır. Bu, kadınların güzel sanatlar okulunda ders almasının, bir kadının düşünmesi ve ayrıca çıplak figür çizmesinin uygun olmadığı düşünüldüğü ve hatta giyimli erkek figürün bile tavsiye edilmediği bir zamandı. Ancak sanatçının ailesi kızlarının Camille Corot'nun atölyesinde resim öğrenmelerini sağladı. Corot ise kendi peyzajlarını kopyalamalarına izin vererek, açık havada paha biçilmez resm dersleri verdi.

1869'da Berthe Morisot hayattaki en önemli insanlardan biri olan Edouard Manet'le tanıştığında, üç yıldan beri salonda yıllık sergilere başarılı bir şekilde katılıyordu. Fakat Manet'in yanında tekrar öğrenci ve model olarak, onun 14 portresinin ilham kaynağı oldu. Manet Berthe Morisot'un son portresini erkek kardeşi Eugene'le evlendiğinde 1874'te yılında çizdi. İzlenimcilerin ilk sergisine katılan tek kadın Fransız sanatçı, erkek meslektaşlarının aksine, üst üste altı yıl boyunca Paris Salonunda olumlu karşılandı (Tereşina, 2011, 167).

Berthe Morisot'un resimlerinin rahat, aile, lirik konuları nazikçe sanatsal bir mizaç saklıyor. Tüm izlenimci sanatçı grubunun temel teknik ilkelerini kabul eden Berthe Morisot, uygulamalarında genellikle tuvalin kayda değer olmayan kısımları,

kabataslaklığa ve kasıtlı büyük darbelere neden olan daha sert ve keskindir (Mikhail German, 2017, 131).

Özellikle avantajlı bir konumda olan kadın ve yetenekli bir sanatçı olan Matmazel Berthe Morisot, kesinlikle halkı ve eleştiriyi tekrar tekrar çalışmalarına zorlama yeteneğine sahip. Pastelleri on sekizinci yüzyıldaki Rosalba Carriera ile aynı büyüleyici kolaylıkla kullanıyor. Eşleşmesi zor olan beyaz tonların tüm genel uyumunu, bilen ince bir renkçidir. Yüzleri ve kıyafetleri son derece canlı bir şekilde çalışmıştır (Philippe Burty "Empresyonist Sergisi". "La Republiq ue Française" 25 avril 1877).

Empresyonizmin özgür, esnek tekniği Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot'un güzel, saf renklerin sesini arttırmasına, ışıltılı ışık armonileri, doğanın bir kutlama oluşturmasına izin verdi. (Maurice,Denis,Camille Pissarro adlı makaleden, 1903). Bu büyücünün yaratıcılığı, çağımızın boyama tarihinde onurlu bir yer kaplar ve ondan ayrılmaz (Mallarmé, 1896).

15 Haziran'da gerçekleşen sergi, İzlenimcilerin sekizinci ve son sergisi sayılıyor. Aslında, Berthe Morisot'un resimlerindeki bazı izler, izlenimciliğin kalıntılarıdır (Venturi,1939). Morisot, grubun dağılmasından sonra en tutarlı Empresyonist olarak kaldı.

Yıllarca Her Perşembe günü Berthe ve Eugene'in evinde şüpheli entrikalar tartışılmadan ve önemsiz anlaşmazlıklar yaşanmadan, en yakın arkadaşlar Degas, Monet, Renoir, Mallarme, Caillebote toplandılar. Zeki, ısrarcı, pırl pırl bir güzellik Berte Morisot'un yanında anlamsız konuşmak ve aptalca şeyler yapmak imkansız görünüyordu. Charles Ephrussi'nin dediği gibi "Berthe Morisot'un saf bir Fransız zarafeti ve asaleti, eğlencesi ve kaygısı var.

Edward Manet'ın öğrencisi Bayan Berthe Morisot, bireysel bir kimliğe sahipti (Emile Zola Le naturalisme au Salon - 1880. Le Voltaire - 18-22 Juin 1880).

Beyaz ve siyah elbiseleri sever, yelpaze ve şapka giyerdi. Yaratıcılığa ve tanınma hakkına sahip olduğunu kanıtlamak için özgürleşmiş bir yazar George Sand örneğini izleyerek, bir erkeğin elbisesini giyinmeği asla düşünmedi. Renoir, Berthe Morisot'u "Tavşanlı Madonna'ya bile, kıskançlığa ilham verebilecek tüm kadınların



en kadınsı sı” olarak nitelendirdi. 1892'de devlet onun tablosunu satın aldı. Ve 1895'te Berthe Morisot'un ölüm haberi arkadaşları için bu gerçek bir şok oldu. Her biri için en mükemmel ve yeri doldurulamaz kadındı.

Şekil 14. Berthe Morisot



[https://en.wikiquote.org/wiki/Berthe\\_Morisot](https://en.wikiquote.org/wiki/Berthe_Morisot)

#### 4.7 Camille Pissaro

C.Pissaro (Jacob-Abraham-Camille Pissaro, 10 Temmuz 1830,St.Thomas adası-13Kasım 1903,Paris) ünlü Fransız ressamı, Empresyonizmin ilk ve en tutarlı temsilcilerinden biri olarak sekiz Empresyonist sergisinin hepsine katılan tek sanatçıydı. Resimde Barbizon okuluna yakın olan manzaralarla başlayarak, Manet ve genç arkadaşlarının etkisi altında açık havada çalışmaya başladı ve yavaş yavaş kendi izlenimsel yöntemini geliştirdi (Volnıh, 2009, 9).

Şekil 15.Camille Pissaro



<https://wpi.art/2019/01/08/pissarro/>

Onun sanatı anlık ve özgür izlenimlerden oluşuyor. Claude Monet ve Sisley, resimlerinde su ve yüzeyindeki sürekli değişen yansımaları tasvir etmeyi sevdikleri gibi, Camille Pissarro da yeryüzü parçasını çizmeyi tercih etti. Pissarro kırsal yaşamdan sahneleri severdi ve paletinin aydınlığı ile neredeyse gölgesiz olması, onu diğer empresyonistlerden farklı kılıyordu (Rewald, 1946).

İlki siyah boya kullanmayı reddetti. Pissarro, her zaman resme analitik bir yaklaşıma yatkın olmuştur; bu nedenle, rengin "bölünme" ve "pointilizm" ayrışması üzerine yaptığı deneyler vardır. Ancak kısa sürede en iyi çalışmalarının yaratıldığı izlenimsel stile, Paris ve Rouen kentlerinin olağanüstü kentsel manzaralarına geri döndü (German, 2017, 224). Yaratıcı yolun başında, Camille Pissarro, yaratıcı çalışmalarının başarılı bir çizgisini seçti. Şaşırtıcı bir tasarım doğruluğu ile birlikte iyi düşünülmüş bir kompozisyon. Fransa manzaraları ve doğal adalar ona sonsuz bir ilham kaynağı olarak hizmet etti. Neredeyse tüm Empresyonistler gibi, daha önce Paris'i sıkça çizen sanatçının tuvalinde şehir biraz hayali ve hareketli sis dumanı şeklinde ortaya çıkıyordu ancak 1890'ların başlarındaki Paris manzaralarında, gölgeler noktasal yansımalara dönüştü ve tuvali her zamankinden daha şenlikli bir karnaval yaptı. Belki de "Paris'teki Montmartre Bulvarı" yaratılan en iyi izlenimci Paris manzaralarından biriydi ve Pissarro, Paris'e "kristalin içinden" noktacılık tecrübesiyle bakıyordu ve şehri, doğanı, ebedi, değişmeyen bir manzara olarak görüyordu. Paris, sanatçının en sevdiği yer, onun ve ilham kaynağıydı.

Pissarro, 15 Aralık 1897'de oğlu Lucien'e Opera binasına ve Palais-Royalle meydanının köşesine bakan Grand Hotel du Louvre'da bir oda bulduğunu yazıyor ! Çalışmak çok ilginç ,belki estetik olarak çok güzel değil, ama Paris sokaklarını yazmayı deneyebildiğim için heyecanlıyım (German, 2017, 223).

Resim 43 C.Pissaro, The Seine, Pont Royal, 1903, 54x64.4 cm , Özel Koleksiyon



<https://www.wikiart.org/en/camille-pissaro/the-seine-at-paris-pont-royal-1903>

Empresyonistler arasında sadece Pissarro, ani bir hareketsiz dünya ile anlık bir ışık renk efektini sentezleyebildi. Pissarro'nun sonraki tüm tuvaleri, tüm sanat müzeleri tarafından tanınan ustalığın bitmiş ve kusursuz tanıklarıdır. Fransız-Prusya Savaşı sırasında, evinden 1500 eseri yok edildi yani neredeyse sanatçının 20 yıllık çalışması. Sadece 42 eser bozulmadan kaldı (Mauclair, 2016, 100). Pissarro'nun çalışma prensipleri basitti. O kendi mizacına, doğasına uygun figur, şekil arıyordu, aşlında, çizimden çok şekil ve renkle daha fazla ilgileniyordu. Aynı zamanda suluboya resimler ve birçok ofort ve litografi yarattı. Litografi için, özel bir makine bile satın aldı ve evinde kurdu. Ne yazık ki, sadece Camille Pissarro'nun ölümünden sonra, çalışmaları iyi bir değerlendirme aldı. 73 yaşına kadar yaşayan sanatçı, 13 Kasım 1903'te Paris'te bir otel odasında hayata veda etti (Tereşina, 2011, 35).

#### 4.8 Frederick Bazille

Frederick Bazille (6 Aralık 1841 - 28 Kasım 1870), Empresyonizmin öncülerinden ve hatta kurucuları olarak adlandırılacağından şüphelenmedi. Montpellier'den Paris'e kadar Basil, resmin temellerini kavramak için değil, tıp öğrenmeye devam etmek için gönderildi. Gerçekten tıp fakültesini kazandı ama, sadece ebeveynlerini üzmemek için. Kendisini memnun etmek için,ise aynı zamanda Charles Gleire'nin resim atölyesine yazıldı. Tam da orada mükemmel bir grub toplandı. Bugün buna inanmak zor, ancak dört arkadaştan - Monet, Renoir, Sisley ve Bazille-

sadece Bazille, parasızlıktan muzdarip değildi. Frederick cömertçe ekmeğini, çatısını, parasını arkadaşlarıyla paylaştı (German, 2017, 101).

Emile Zola Bazille'in karakterini şöyle açıklamıştır: Gerçekten çok yakışıklı bir genç, aristokrat, kibirli, öfkeyle korkunç ve genellikle çok kibar ve sevimli. İlk başta, Renoir'in Bazille'i pek sevmediği dikkat çekicidir ama bu onların sonradan arkadaş olmalarını engellemedi.

Şekil 16 . Frederick Bazille



<https://www.babelio.com/auteur/Frederic-Bazille/215114>

1864 yılında, Basile Tıp Akademisi'ndeki sınavlarında başarısız oldu; bu da çalışma konusundaki tutumdan çok daha doğal bir sonuçtu. Sonunda ailesine uzun süre tamamen farklı bir meslek ile ilgili olduğunu itiraf etti ve ilk atölyesini Furstenberg 6 Caddesi'nde kiraladı (Krespel, 1863-1883).

Bazille açık havada çalışmayı severdi. Işığa ve renge ilgi, bir palette ustaca çalışma, parlak, güneşte doymuş renkler - bunların hepsi eserlerinde vardı. Biçim arayışı içinde olan ve modern eğilimleri keskin bir şekilde ilgi duyan bir yenilikçi, özünde geleneksel bir sanatçı olarak kaldı (Mauclair, 2016).

Paris'te, Edouard Manet'in etrafında, 1860'ların sonunda, Bazille giderek geniş, resimsel özgürlüğe ve tamamen farklı bir sanat diline ayrılan gri, siyah, pembe, mavi tonlarında yapılan katı bir ışık uyumu arayışı arayışına başladı (görsel 32) (Tereşina, 2011, 133).

Bazille ilk defa Resmi Salona çalışmalarını 1866'da gönderdi. Ailesine yazdığı bir mektupta, açıkçası çok endişeli olduğunu, resimlerinin kabul edildiğini hayal ettiğini, şüphelendiğini söyledi. Gerçekten de, o zaman sadece "Still Life with

Fish”1866 Balıkla Natürmort resmikasul edildi. 1870 yılında “ The artist's Studio on Rue La Condamine, 9 in Paris”1870 Kondamin Caddesi'ndeki Sanatçı Atölyesi adlı eseri Salon tarafından kabul edilmedi, ancak büyük resmi” Bathers (Summer Scene) 1869 yılında onaylandı. Sadece kabul edildiğinden değil, dikkat çeken önemli bir yere asılmasından da tamamen memnundu (Rewald, 1946, 110).

Ressam, ailesine yazdığı bir mektupta, “Resmimin konumu beni çok mutlu etti; halkın gözünde, ilgi merkezinde; doğru diyorlar ki, doğru, iyiden daha kötüdür, ama her durumda çalışmam büyük ilgi uyandırıyor ve şu andan itibaren ne gönderirsem vereyim, dikkatsiz bırakılmayacağım” dedi. Ancak Ağustos ayında Zouave alayı için gönüllü oldu ve 28 yaşında doğum gününden bir hafta önce 28 Kasım'da sonsuza dek genç bir sanatçı olarak savaşta öldü. Sanat tarihçisi Waldemar Januszczak, Empresyonizm hakkındaki filminde, eğer Fransız-Prusya savaşı olmasaydı Basile'nin en önemli ve başarılı izlenimci olacağını söyledi (Grichak, 2003).

Arkadaşları, hatıralarındaki Bazille'den az sayıdaki hayatta kalan çalışmalardan sonuçlanabileceği gibi son derece yetenekli bir sanatçı olarak bahsettiler. Basile'nin Empresyonistlerin ilk sergisinden dört yıl önce öldüğü gerçeğine rağmen, yorumlarında yenilikçi olan tuvaleri ressamın günlük yaşamdaki izlenimlerini temsil ettiği için onlarla doğrudan bağlantılıydı. 60'lı yıllarda, arkadaşlarıyla Buluşmalarda, Herbois café'deki ateşli anlaşmazlıklar sırasında, genellikle bir grup Sergisi oluşturmak için bir teklifte bulundu. Ve eğer Bazille hayatta olsaydı, o zaman onun değişmez bir üyesi olurdu.

#### **4.9 Alfred Sisley**

Sisley Alfred - Fransız manzara ressamı, İngiliz vatandaşlığına sahip Fransız Empresyonist ressam, 30 Ekim 1839'da Paris'te doğdu, babası bir İngiliz işadamı William Sisley'di. 1857'de ailesi ticaret okumak için Alfred'i Londra'ya gönderdi, ancak genç adam ressamlığı seçti ve 1862'de Paris'e geri döndü. Döndükten sonra, Paris'te Charles Gleire (1861-63) atölyesinde çalıştı ve burada C. Monet, O. Renoir ve F. Basile ile yakın arkadaş oldu (Volnh, 2009, 8).

Sisley hareketin kurucularından olan tüm Fransızların en tutarlı ve en sadık izlenimcisi olarak adlandırılır. Alfred Sisley, izlenimciliğin yükselişiyile bağlantılı olan her kader öyküsüne katıldı. Her birinin öğrenmeye başladığı Gleire atölyesinde genç Monet, Renoir ve Basil ile tanıştı. Açık havada Fonteblo ormanıyyla arkadaşlarıyla seyahat etti, ilk İzlenimci sergilerine katıldı. Ancak şaşırtıcı ve açıklanamaz bir şekilde bu önemli tarihi tablodaki her fotoğrafta Sisley, kendisi odak dışında kalıyor. BBC (İngiliz Yayın Şirketi) yönetmenlerinin unuttuğu Görünmez Adam, sanat tarihçilerinin yalnızca ölümlerinin yüzüncü yılına hatırlatan “İzlenimciler” adlı filmi çektiklerinde, yalnızca ilk olarak 1992'de yapılan çalışmaların gerçek bir retrospektifini hatırlattı. Modern araştırmacılar, bu adaletsizliği, ilk ve son kez ve herkes için bulunan sanatsal gerçekle, Sisley'in inatçı sadakatiyle açıkladılar ve sanatçıyı Empresyonizm tarihindeki yerini geri getirdiler.

Şekil 17. Alfred Sisley



<http://www.lemondedesarts.com/DossierSisley.htm>

Empresyonistler olarak adlandırılacak ilk sanatçı sergisinin açıldığı 1874'te Sisley çoktan başarılı bir sanatçıydı. Claude Monet ve Camille Pissarro, onu bir sanatçıya destek olmak için elinden geleni yapan Durand-Ruell ile tanıştırdılar. Fakat tabloları, açıklanamaz ve umutsuz bir şekilde satılamadı. Sisley'in ailesinin açlıktan ölmesine izin vermemek için, Durant-Ruel sanatçıya her ay birkaç resim karşılığında az miktarda para öder, gerçek koleksiyoncu arkadaşlar ise bazen 50-100 frank karşılığında resimler satın alırdı (Rewald, 1946, 205).

Kimse ressamın Drouot otelindeki tuvaleri için 30 franktan daha fazla para vermedi. 1897'de Georges Petit Gallery'de düzenlenen kişisel sergiden sonra Alfred Sisley'in 150 resminden hiç biri satılmadı. Claude Monet, bir yılını 30 resim

karşılığında Alfred resimlerine 500 frank ödemeyi kabul edebilecek müşterilerin arasında geçirdi. Fakat müşteri bulunamadı (Krespel, 1863-1883).

Sisley resimlerinde, gökyüzü her zaman hareketlidir, etrafındaki hayat gibi sürekli değişken, yumuşak ve melankolik, karanlık ve fırtınalı. Resimlerime her zaman gökyüzünden başlıyorum dedi Sisley. Benim için bu sadece bir boşluk değil, bir manzara için bir arka plan değil, tüm kompozisyonun anahtarıdır. Gökyüzü, planlarına sadece resmin derinliğini değil aynı zamanda içinde hareketini de veriyor. Aynı zamanda tüm tuval için bir ışık kaynağı olarak hizmet eder (German, 2017, 225).

Sisley'in yumuşak, lirik manzaraları, Empresyonist hareketin önemli ve ayrılmaz bir parçasını temsil ediyor. Sanatçının en sevdiği kahramanlar gökyüzü ve sudur ve manzarası her saniye değişir. Sisley için özellikle önemli olan renktir. Bu ayrıntıyla çalışırken, sanatçı mükemmelliğe ulaşmış, her ton düşünülmüş ve sembolik bir anlam ile doludur. Bana öyle geliyor ki, onun resimlerinde doğa her zaman farklı ve değişiyor. Île-de-France'ın gerçek atmosferini yansıtan Sisley'nin manzaraları, kendi içinde, her mevsimin doğal fenomenlerinin özel bir şeffaflığını ve yumuşaklığını koruyor. Örneğin Argenteuil'de Küçük Meydan 1872, Marly'de Sel 1876, - ikisi de Paris'teki Orsay Müzesi'nde. Louvesenne'deki don 1873, Ormanın Kenarı 1855 ikisi de Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova'da.

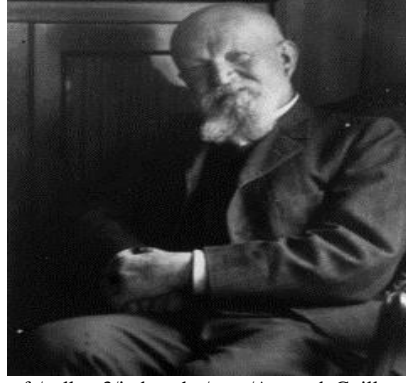
Sanatçı, karısının ölümünden birkaç ay önce boğaz kanserinden vefat etti. Sadece bir yıl sonra, 1876 yılında çizdiği Port Marly'de Sel, resmi için, koleksiyoner Isaac de Camondo 43 bin Frank ödedi. Ne yazık ki bu para Sisley'in hayatı boyunca kazandığı paradan daha fazlaydı.

#### **4.10 Armand Guillaumin**

Ve sonra piyangodan yüz bin loto kazandı! Böyle bir başlıkla büyüleyici biyografiler sayfalarına başlanabilir ama bu biyografilerin, kahramanları “Olağanüstü İnsanların Yaşamı” serisinde karakter haline geleceği anlamına gelmiyor. Ancak, istisnalar da var. 1891'deki büyük piyango kazansı sayesinde hizmetten ayrılıp kendini tamamen sanata adayan ve genel halk tarafından az tanınan, peyzaj tarzında çalışan Fransız izlenimci ressam Armand Guillaumin Jean-Baptiste

Armand Guillaumin (16 Şubat 1841, Paris, Fransa-26 Haziran 1927, Orli ,Val-de-Marn, Fransa).

Şekil 18. Armand Guillaumin



[http://www.ericacrozant.asso.fr/gallery3/index.php/gens/Armand\\_Guillaumin\\_Portrait\\_photographique\\_1911](http://www.ericacrozant.asso.fr/gallery3/index.php/gens/Armand_Guillaumin_Portrait_photographique_1911)

Sanatçı Empresyonistlerin neredeyse tüm sergilerinde yer aldı (1876'daki ikinci sergi hariç). 1874'teki ilk İzlenimci sergisinde üç resim (manzara) ile temsil edildi. Onların arasında, Ivry'deki Seine'nin kıvrılmasını gösteren “Gün Batımı” (1873, Museum d'Orsay, Paris) eseri de vardı. Belki de Guillaumin'ın yeteneğinin ölçeğini tam olarak takdir etmeyi ve aslında onun izlenimcilik bağlamında resminin ne olduğunu hissetmeyi sağlayan bu sergiydi (Rewald, 1946, 212).

Guillaumin ilk kez Salon des Refuses («Reddedilenler Salonu») Pissarro ve Cezanne ile katıldı ve daha sonra Renoir ve Monet katıldı. Zaten çalışmalarının bu ilk aşamasında, Guillaumin deneyimli bir ressamdı, tuvalin rengini ve izlenimini arttırmak için impasto tekniğini kullandı, resimleri şaşırtıcı derecede olgunlaştı. 1870'lerin sonunda Guillaumin paleti daha açık, daha parlak ve daha karmaşık hale geldi. Cezanne gibi, doğadan alınan formların net bir anlamını oluşturmak için izlenimci görüntülerden sürdürülebilir, kesin bir şey yaratmak istedi. Guillaumin, çağdaşlarının ihtişamını hiç kazanmamış olmasına rağmen, yenilikçi ruhu ve izlenimciliğe olan bağlılığı, onu izlenimcilik klasiğini kişileştiren birkaç sanatçıdan biri yaptı (Mauclair, 2016).

Guillaumin sadece manzaralar üzerinde çalıştı. Paris ve çevresinin Pont-Marie, Elma Ağaçları ile Peyzaj, Saint-Louis Adası'nın Manzarası, Charenton'daki Köprüye adanmış birçok resim yaptı. Sanatçı, doğal türlerin güzelliğini iletme için renk ve ışık



olanaklarını en üst düzeye çıkarmaya çalıştı. 1883'te Paul Signac ve daha sonra Georges Seurat ile bir araya gelerek, pointillism tekniğinde çalışmaya başladı (German, 2017).

Bu yılların en önemli eserleri arasında: “The Peshader Village” (1895), “Çağdaki Manzara” (1895), “Kırmızı Kayalar” (1894), “Bushardon'daki Değirmen” (1905), “Crozan Yalnızlık” (1907), “Creuse Dağları” (1918). Guillaumin, kendilerini “Crozon Okulu” olarak nitelendiren ve Crozon köyü çevresinde çalışan bir grup peyzaj sanatçısının lideri olarak kabul edilir. Öyleki 1913'ten sonra sanatçı, kışın güneyde Crozane'de daha fazla zaman geçiriyordu. Bu yılların en önemli eserleri arasında “The Peshader Village” (1895), “Çağdaki Manzara” (1895), “Bushardon'daki Değirmen” (1905), “Creus Dağları” (1918) yer alıyor (Bazin, 1977).

Hayatının son yıllarındaki maddi bağımsızlık Guillaumin'e kendisini tamamen resme adanma fırsatı verdi, ancak eski arkadaşları ile, özellikle de Pissarro ve Monet'le olan temasını kaybetti. Sanatçı Haziran 1927'de hayatının seksen yedinci yılında öldü. Renoir'in yaşıtı Guillaumin, Claude Monet'den bir yıl fazla yaşadı yani uzunömürlü ressam “son izlenimci” oldu. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde aktif olarak çalışan Guilleaumin, Fauvism'in oluşumu üzerinde gerçek bir etkiye sahipti, onun tavsiyesi ve örneği Oton Freese tarafından yönlendirildi. Armand Guillaumin, halk arasında Monet, Renoir veya Pissarro'dan daha çok tanınmıyor, ancak onun yaratıcı mirası şaheserlerinde daha az dikkate değer değildir.

#### **4.11 Mary Cassat**

Amerikalı sanatçı ve grafik, feminist üç Empresyonizm Grand dames'ın biri olan Şeref Nişanı sahibi Mary Cassat (22 Mayıs 1844 -14 Haziran 1926) Fransız izlenimciliğindeki en parlak kişiliklerden biridir. Yaşamını Fransa ile ilişkilendirdi, ancak her zaman gerçek bir Amerikalı kadın olarak güçlü, bağımsız ve keskin bir adalet duygusu ile kaldı. Bir milyonerin kaygısız kızı olsa da, Mary Cassatt, destekten daha çok bir dirençle karşılaştığı zor olan sanat yolunu seçti.

Şekil 19. Mary Cassatt



<https://americanart.si.edu/artist/mary-cassatt-770>

Bir dereceye kadar babasının iradesine karşı bir sanatçı oldu dünyadaki konumuyla uyuşup uyuşmadığına bakılmaksızın sezgisinin öncülüğünü yapmaya karar verdi (Rewald, 1946, 103).

Mary Cassatt, yurtdışı seyahatlerinin genel aile eğitiminin önemli bir parçası olarak kabul edildiği bir ailede büyüdü. 1853-1855 yıllarında Heidelberg ve Darmstadt'ta yaşayan kız, Londra, Paris ve Berlin dahil olmak üzere birçok Avrupa başkentini ziyaret etti ve ardından Pennsylvania'ya döndü. Mary'nin ailesinin profesyonel sanatçı olma arzusuna itiraz etmesine rağmen, 1861'de Philadelphia'daki Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde Thomas Eakins ile resim çalışmalarına başladı. İlk olarak, Mary, sanat çalışmalarına kendi başına devam etmeye karar verdi ve 1866'da Paris'e gitti. Kadınlar henüz resim Akademisine katılmadıklarından, bir süre sadece kadınların resimlerinin öğretildiği Chaplen stüdyosuna katıldı (Koyfman, 2010).

Çalışmalarını ilk defa 1868'de Paris Salonunda göstereceği, Fransız-Prusya savaşının patlaması onu kendi vatanına dönmeye zorladı. Cassatt Salon Sergilerine 1872 ve 1874'te tekrar katıldı. 1873'te, Mary Paris'e döndüğünde, “şık ve doğal olmayan” bir akademik şekilde çalışmayacağına karar vermişti (Rewald, 1946, 142).

Yıl 1874'de Cassatt, iki hafta arayla iki önemli olayın gerçekleştiği yaratıcı bir arayış içindeydi. Des Capucines Bulvarı'nda, izlenimci olarak adlandırılacak, Batignol sanatçı grubunun ilk sergisi açıldı. Samimiyeti ve parlak renkleri ile yeni resim Cassatt'ı büyüledi. Monet'in, (1873.C. Monet “Poppy Field” Musee d'Orsay, Paris) taklit ederek, (“Red poppies” Mary Cassatt 1874 – 1880 Philadelphia Museum of Art)

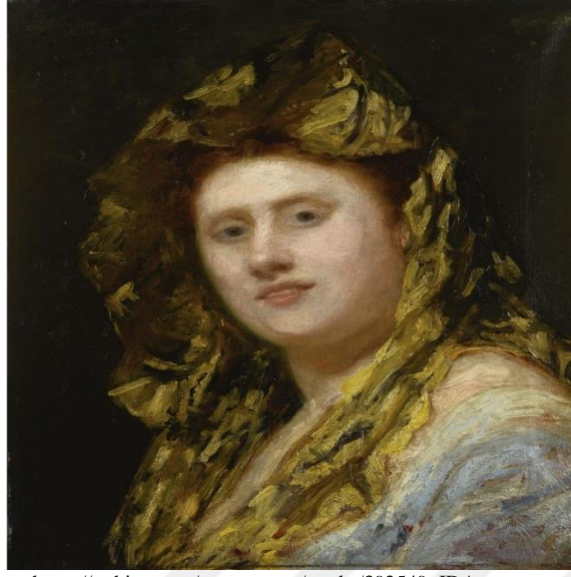
resmini çizdi. Sanatçı Amerika Birleşik Devletleri'nde okurken hayalini kurduğu açık havada çalışmaya başladı ve eskizlerini yaptığı defterini yanından hiç ayırmadı (German, 2017, 196).

Yakında Paris Salonunu açıldı. Edgar Degas'ın, tamda kalbine batan Mary Cassat'ın "Ida" resmini fark etti. Bir yıl sonra ise Cassat, büyüleyici şekilde, Degas pastellerinin satışa sunulduğu mağazada donarak kaldı. Bu hayatımı değiştirdi, sanatı görmek istediğim gibi gördüm dedi. Nihayet tanıştıklarında, Degas Cassat'ı Empresyonistlerle sergilenmeyi teklif etti ve o, da düşünmeden kabul etti. Genç meslektaşının pastel ve gravür tekniğine hakim olmasına yardım etti ve Cassat da onun resimlerini "Amerika'da" tanıttı ". Cassat, 1886'da, sonuncusu da dahil olmak üzere, Empresyonistlerin dört sergisine katıldı. Bundan sonra, sanatçı Empresyonizmden uzaklaştı ve bir daha asla herhangi bir sanatsal hareket için kendisini sıralamadı (Tereşina, 2011, 185).

Cassat'ın tabloları ve pastelleri, birçoğu anne ve çocuğu betimleyen ve tamamen kadınsı bir hassasiyetle yaratmış olduğu, görkemli çizimleri sıcak renkleri ile seçiliyordu. Sanatına bir dönem ara veren ressam, 1880'lerin ortalarında aktif çalışmaya devam etti. Sanatçının hayatındaki en canlı ve yaratıcı dönem 1890'lar oldu. 1891'de, daha önce Paris'te gösterilen Japon ustaların eserlerinden esinlenen sanatçı, bir dizi çarpıcı renk litografi yarattı (Tereşina, 2011, 190).

1904 yılında, sanat alanındaki başarıları için, Onur Nişanı'na layık görüldü. 1908'de Cassat en son ABD'yi ziyaret etti ve bir yıl sonra 65 yaşındaki sanatçı New York'taki Ulusal Çizim Akademisi'ne üye seçildi. 1914 sanatçı, Pennsylvania Eyalet Sanat Akademisi Altın Madalyası'nı aldı. Mary Cassatt, 14 Haziran 1926'da Paris yakınlarındaki Chateau de Bofrene'de tek başına vefat etti.

Resim 44. M.Cassat ,Ida , 1874,yağlı boya, 57.8×44.8 cm, Özel Koleksiyon



<https://arthive.com/marycassatt/works/392549~IDA>

#### 4.12 Gustave Caillebotte

Fransız sanatçı, hayırsever, koleksiyoner ve Paris d'Orsay Müzesi koleksiyonunun ana kurucularından biri Gustave Caillebotte (19 Ağustos 1848 – 21 Şubat 1894) Paris toplumunun en üst katmanlarına mensup bir ailede doğdu. Caillebotte, 1868' de Büyük Louis Lisesi'nde hukuk derecesini tamamladı ve 1870'te uygulama lisansı aldı (Mauclair, 2016,104). Kısa bir süre sonra Fransa Prusya savaşına katıldı. Savaştan sonra Caillebotte, resim dersleri aldığı sanatçı Leon Bonn'un stüdyosunu ziyaret etti. 1873'te Caillebotte bir güzel sanatlar okuluna kaydoldu, ama görünüşe göre yeterince ciddi bir şekilde çalışmadı (Tereşina, 2011, 193).

Şekil 20.Gustave Caillebotte



<https://shepherdexpress.com/lgbtq/my-lgbtq-pov/gustave-caillebotte-a-gay-man-at-mam-s-current-exhibit/>

Aynı zamanda, Caillebotte, Edgar Degas ve Giuseppe de Nittis de dahil olmak üzere Fransız akademisinin tarzı dışında çalışan birçok sanatçıyla tanıştı ve ilk İzlenimci sergisini 1874'te ziyaret etti ancak katılmadı. 1878 Gustave, eserlerinin satışı konusunda endişelenmeden resimle uğraşmasına izin veren ailesinden miras elde etti. Ayrıca İzlenimcilerin sergilerinin finanse edilmesine katılma ve çalışmalarını satın alan meslektaşlarına ve sanatçı arkadaşlarına (Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pizarro vb.) destek olma fırsatını buldu ve eserlerini satın aldı. Gustave Caillebotte adı sadece zengin bir koleksiyoner ve yaptıkları etkinliklerle bağlantılı olarak izlenimcilik hakkındaki kitaplarda ve çalışmalarda yer aldı (German, 2017, 162).

Tabiki de 1960'larda sanatçının mirasçıları, büyükbabası olan ressamın, birkaç resmini satmaya karar verene kadar. Ve hepsinden önemlisi, “Paris.Yağmurlu bir gün”, tabii ki, Petit-Gennevilliers'deki Caillebotte konağında uygun bir duvar bulmak için zor değildi, ama modern bir daireye yerleştirmek zordu. Resim Chicago Sanat Enstitüsüne girdi ve sanatçının statüsünü geri getirdi, izleyiciler onu görmek için gitmeye başladı. Resim ve mimarinin ana küratörü Kirk Varnedo onun hakkında bir kitap yazdı ( Distel, Anne,The Royal Academy of Arts, London, 1996).

Nadarın stüdyosuna izleyici olarak ilk İzlenimci sergisine gelen Caillebotte, yaşamının önümüzdeki birkaç yıl boyunca hayatını ne adayacağını fark etti. O kendi küçük hayalini kurdu, diye Renoir gülümseyerek, en yakın arkadaşlarından birini hatırladı. İkinci sergiden başlayarak Caillebotte, sergiye yalnızca eşit bir katılımcı değil, aynı zamanda cömert bir sponsor ve düzenleyici oldu. Salonun kirasını öder, tabloları asar, çerçeveler sipariş eder ve sıkıntılı sanatçıların resimlerini yavaşça satın alır, Monet ve Renoir'in açlık çekmemesine ve hala tanınmamış izlenimsel resim koleksiyonunu yaratmasına izin verdi. “Bir gün bu koleksiyon Louvre'u süsleyecek” bu Caillebotte 'un küçük kahramanlık rüyasıydı.

Caillebotte selefleri Jean-Francois Millet ve Gustave Courbet ve çağdaşı Degas gibi gerçekçilik tarzında çalıştı. Caillebotte, gerçeği olduğu gibi ve onu nasıl gördüğünü, resimdeki doğal dramayı azaltmayı ümit ederek göstermek istedi. Caillebotte bir çok aile sahnesi, iç mekanlar ve Hyères'teki manzaraları çizdi. (Distel, Anne.The Royal Academy of Arts, London, 1996).

Ancak en ünlü resimleri Paris'e adanmış resimlerdi. En ünlü resimleri “The Floor Scrapers” 1875 (Parkeçiler),The Europe Bridge”1876 (Avrupa Köprüsü) ve “Paris Street; Rainy Day”1877 Paris Caddesinde Yağmurlu Gün. Bu tuvaler, karmaşık olmayan, genellikle çok basit mekanları ve derinlemesine perspektifleri nedeniyle tartışmaya neden oldu. Bu resimlerde ortak olan eğimli yüzey, Kaibott'un Japon grafiklerinin ve yeni fotoğrafçılık teknolojisinin etkisiyle ortaya çıkan eserinin karakteristik bir özelliğidir (German, 2017, 163). Caillebotte'nin eserlerinde bulunan kesme ve büyütme yöntemleri fotoğrafa olan ilgisinin sonucu olabilir. Birçok eserde, Caillebotte, örneğin “View of rooftops (Effect of snow)” 1879 (Kar etkisinde çatıların görünümü), Le boulevard vu d'en haut” 1880 (Yukarıdan görülen Bulvar) resimlerindeki gibi çok yüksek bir bakış açısı kullanır. Caillebotte kariyerinde, 1890'larda büyük formatlı tuvaler yazmayı bırakıp çalışmalarını sergilediğinde keskin bir düşüş yaşadı. 1881'de, Petit-Genevillier'deki Argenteuil yakınlarındaki Seine kıyılarındaki mülkü satın aldı ve 1888'de yaşamak için oraya tasındı (Krespel, 1863-1883).

Ressamın rahatsız edici önsezileri haklı çıktı, sadece 46 yaşındayken aniden bahçesinde beyin kanaması geçirdi ve hayatını kaybetti. Küçük hayalinin gerçekleşmesi için çok erkendi ve Empresyonist resim koleksiyonu devlet tarafından kabul edildi. Toplanan 68 resimlerden sadece 38 ve sadece birkaç yıl sonra kabul Lüksemburg Sarayı tarafından kabul edildiler.

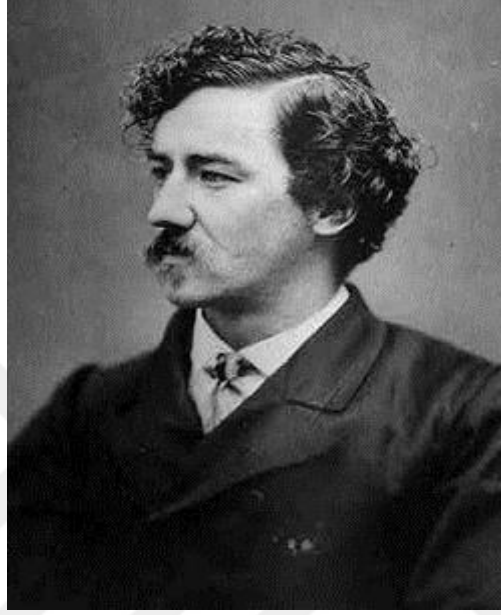
Neredeyse unutulmuş sanatçı Caillebotte, 1960'larda beklenmedik bir şekilde, açıklanan ve çalışılan izlenimcilik tarihinin ufkunu ayırdı, izlenimcilik salonundan resimleri ciddi bir şekilde oturma odasına getirildi ve Renoir ve Cezanne'nin yanına asıldı.

#### **4.13 James Whistler**

Tonalizm gibi bir yönün ana karakterlerinden biri olan ve 1863 tarihinde Reddedilenler Salonuna katılan, James Abbott McNeill Whistler (10 Temmuz 1844, Lowell, Massachusetts, USA - 17 Temmuz 1903, London, UK) Münih'teki Güzel Sanatlar Akademisi'nin onur üyesi, “Düşman yaratmak için güzel sanatlar ” adlı

tezinin yazarı ve Şeref Nişanı ödüllü seçkin bir Amerikalı ressamdır. Tonalizmin, izlenimcilikle yakından ilgili olduğu genel olarak kabul edilsede, Whistler, izlenimcilerle hiçbir şekilde bir uyum içinde değildi. Özellikle, açık havada çalışmayı onaylamadı ve “evde canlı figürden çizmenin en iyisi”olduğunu söyledi.

Şekil 21. James Whistler



<https://www.findagrave.com/memorial/1404/james-mcneill-whistler>

James Abbott McNeil Whistler 1844'te Rusya'da doğdu. Bazı kaynaklardaki biyografisinde: Rusya'da değil, Amerika şehri Lowell'de (Massachusetts) ve 44'de değil, on yıl önce doğduğu gösterilsede, ancak Whistler'ın kendisi - bir sanatçı ve kişilik olarak - St. Petersburg'daki Nikolaev Demiryolu'nu tasarlayan, bir askeri mühendis olan babasının yanına geldiğinde doğduğunu söylerdi.

11 yaşında Rusyada çizim dersleri almaya başlayan sanatçının, Rusya'da geçen çocukluk ve gençlik yılları, hayatının en bulutsuz ve aydınlık yıllardır. Ancak Nisan 1849'da babasının ani vefatından sonra ailesiyle Amerika'ya geri dönen Whistler 1855 sonbaharında, yakınlarının rızasıyla, profesyonel bir sanatçı olmak için Paris'e gitti. Paris'te Whistler, akademizmin destekçisi S. Gleire'in atölyesine katıldı (Mauclair, 2016).

1857'de Whistler İngiltere'ye gitti ve bu da onun üzerinde güçlü bir izlenim bıraktı. Paris'e döndükten sonra Thames nehrini betimleyen bir dizi gravür üzerinde

çalıştı ve 1862 yılında Londra Kraliyet Akademisi'ndeki bir sergiye katıldı. Aralık ayında ise James Whistler, Londra'ya kalıcı olarak yerleşmek için Paris'ten ayrıldı. Bir yıl sonra 1863'te, Paris Salonunun jürisi tarafından kabul edilmeyen reddedilen resim sergisinin ünlü Salonunda yer aldı. Tabii ki, 1863 yılının ana incisi Edward Manet tarafından "Çimenlerin üzerinde Kahvaltı" skandalı oldu. Ancak Whistler'ın resmi "Beyaz Senfoni. 1. oldukça eleştiri aldı: Beyaz üzerine beyaz - ne barbarca bir renk şeması! (Tereşina, 2011, 199).

Whistler şiddetle ve umursamazca eleştirildi. Açık havada çalışma alışkanlığı olmasada onda şark motiflerine bağlılık ve resimlerine geceler, senfoniler ve düzenlemeler gibi müzikle ilgili ünvanları verme tutkusu vardı.

Her ne kadar Whistler, erken "Mavi Senfoni" veya "Gri ve siyah aranjman" ve başka resimlerinde renksel anahtarlarından bahsetmeye alışsa da, daha sonra nocturne, senfoniler ve armoniler olarak adlandırılan resimlerden bahsetti. Bunu başlangıçta yalnızca doğuştan gelen müzikalitesini ve renkli yapıların düşünceli incelikli ve karmaşık uyumuna dikkat çekmesi için dile getirdi (Çegodaev, 1964).

Palet yerine, ortasındaki beyazı, solunda limon sarısı, kadmiyum, parlak koyu sarı, doğal sienna, doğal ombra, kobalt, ultramarin ve bir çeşit Prusya mavisi olan sağda – vermilyon yani çin kırmızısı, Venedik kırmızısı, Hint kırmızısı olan küçük bir masa kullandı. Whistler, neredeyse tüm renkli karışımları, evrensel bir uyumlaştırıcı olarak tanıtmak için kullandı. İlk önce yüz, saç, elbise, arka planı, gölgede ve gölgede olan temel tonları dikkatlice seçti. Sanatçı yapımın birliğini ve tazeliğini sağlayan usta, işi parçalara ayırmak yerine, tuvalin bütün yüzeyinde aynı anda çalıştı (Tereşina, 2011, 203).

Sonra sergilerimin başarısı ile ilgilenen ve aynı zamanda Manet, Degas ve grubundaki diğer sanatçılarla arkadaş olan Whistler'la tanışma şansım oldu. O bana Laffitt Caddesi'nde sergilemem için örneğin, şu anda Lüksemburg Müzesinde bulunan "Anne Portresi", "Carlyle Portresi" gibi ünlü olanları da dahil olmak üzere çok sayıda eserlerini gönderdi. Ben onun Paris yetkilisiydim ve resimlerini Salon'a göndermemi istedi. Sanatçılar ve bazı sevenler Whistler'ın çalışmalarına hayran kaldılar, ancak halkın anlayamayacağı kadar iyi ve yüce ve hiçbirini satamadım (Melkovoy, 1969).



Paris Reddedilen Salonundan 10 yıl sonra Londra, Whistler'ın ilk kişisel sergisine ev sahipliği yaptı. Whistler'ın 80'lerden bu yana düzenlediği sergilerin de bir devrim haline geldiği belirtilmelidir. Sergilerin açılması için senaryolar icat etti, resim çerçeveleri yaptı, müze küratörleri için üniforma geliştirdi, duvarları boyamak için renkleri seçti. Bir süre sarıyı tercih etti. Sonunda Whistler meslektaşları, eleştirmenleri, halk tarafından tanındı. Onun yaşamda önemli olduğunu kabul ettiler. Resimleri, Atlantik'in her iki tarafında yüksek ödüller ile onurlandırıldı. 1884 yılında Münih'teki Güzel Sanatlar Akademisi onursal üyeliğine seçildi. 1892 yılında Paris'te Onur Nişanı ile ödüllendirildi (Rewald, 1946).

1903 yılında zaten ciddi bir şekilde hasta olan sanatçı, düzenlediği serginin en ince detayları üzerinde çalışırken, serginin açılmasına çok az kala yaşamını kaybetti ve düzenlediği sergi, ölümünden sadece iki yıl sonra gerçekleşti.

## BÖLÜM V

### Tez Kapsamında Oluşturulan *În The Cotton Field* İsimli Çalışma

*În the Cotton Field 2019* (Pamuk Tarlasında) isimli çalışma, tez kapsamında incelenen Empresyonist akımın özelliklerinden yola çıkılarak, eskizler yoluyla tuvale aktarılmıştır ve manzara tasvirinden oluşmaktadır. Çalışmanın bu tarzda uygulanma amacı Empresyonist ressamların eserlerinde manzaranın merkezi bir yer almış olmasıdır. Sonuçta atölye çalışmalarını bırakan ve açık havada çalışan ilk sanatçılar Empresyonistlerdi. Birçok Empresyonist sanatçı yaratıcılığında, bölgenin karakteristik özellikleri, doğal toprakların florası ve faunasından etkilenmiştir. Doğanın figüratif görüntüsü ve onun çok yönlü tarafları her türlü sanat eserlerinde yer alıyor ve büyük duygusal etkilere sahiptir. Çalışmada pamuk yaprakları ve resimdeki renk bileşenleri resme giriş etkisi yaratıyor. Ön ve en uzak planlarda, resim koyu ve parlak renkler tarafından yönetilirken, manzaranın renksel kararında iki parçaya bölünmüş gibi görünüyor. Orta plan pamuğun toplanmasını göstermektedir. Tuvalin uzak kısmında ise sadece pus ve dağ zirvelerinin zayıf ana hatları görülüyor. Daha parlak tonlardan daha açık tonlara kadar renksel bir ölçekte, planların nasıl yavaş yavaş değiştiğini fark edebiliriz. Açık gökyüzünde ise desen görünüşüne göre hava kademeli olarak bir değişiklik gösteriyor. Resimde odak noktası ön plandaki kadın olmak üzere dört kadın figürü vardır. Resim ağırlıklı olarak izleyicinin dikkatini kadın işçiliği konusuna odaklıyor. Pamuk tarlası ve işçileri konusu bir çok ressam tarafından ele alınmıştır ve pamuk işçilerinin kolektif emeği konusunun da estetik yönü bulunmaktadır. Bu konuda Rusya ve Azerbaycan resim sanatında Empresyonist akımda işlenmiş bir çok eser bilinmektedir. Örneğin Boyukaga Mirzezade eserleri *În The Cotton Field 1947* (Pamuk Tarlasında) ve *Cotton Picking 1951* (Pamuk Toplanması), Vajiha Samadova *Women Cotton Picker 1961-64* (Pamuk Toplayan Kadın), Mikayil Abdullayev *Cotton 1977* (Pamuk), Victor Panfilov *Cotton Harvesting 1961* (Pamuk Hasadı), Zakir Inogamov *Cotton picking with machines 1960* (Makinelerle Pamuk Toplama) ve başkaları örnek verilebilir.



### BULGULAR VE YORUM

Empresyonist eserler, doğrudan bir olguyu, çevresindeki sosyo-doğal gerçekliğin sürecini algıladığında ortaya çıkan birincil duyusal imgeye güvenerek karakterize edilir. Başka bir deyişle, yaratıcı-empresyonist dünyayı bildiği, hatırladığı, anladığı gibi değil, şu anda onun önünde görüldüğü şekilde yansıtır. Empresyonizm çağındaki büyük sanatçıların resimleri ve tuvaleri şu anda çok takdir edilmektedir bu açıkça Empresyonist sanatçıların yaratıcılığının dünya çapında tanınmasından bahsediyor. İzlenimcilik dönemi, XIX - XX. Yüzyılların dünya kültürünün gelişimi tarihinde atılmış bir adımdı ve bize çok büyük ustalar bahşetti. İzlenimciliğin, yeni ve en yeni zamanın sanatı arasında bir sınır oluşturan köklü bir değişimin meydana geldiği aşama olarak belirtilmelidir. Görsel olarak dünyadaki gerçekliğin güvenilir biçimlerine yansması ve Güzel Sanatlar tarihindeki en büyük Rönesans sonrası darbenin başlangıcıdır. Empresyonizmin, her anın benzersiz olduğu, daha önce benzeri görülmemiş bir ayrıntıya ulaşmış olan gerçekliğin gözleme sanatı olduğu

belirtilmelidir. Empresyonistler, güneş, ışık ve hava dünyasını keşfederek, doğanın güzelliğini, büyük şehrin telaşlı yaşam atmosferini, gece ışıklarının saçılmasını ve kesintisiz hareketin ritmini keşfederek görsel sanatın olanaklarını ölçülemez bir şekilde genişletti.

Bu bölümde çalışma kapsamında sorulan alt problemlere cevap aranmıştır. Buna göre;

#### Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

1. Empresyonizmin ortaya çıkış sürecindeki verilmiş ilk örneklerinde eski nesil Ingres, Delacroix, Corot ve Courbet önem taşımaktadır. Empresyonizm öncelikle resimde teknik olarak bir devrimi temsil ettiğinden, bu alandaki verilmiş ilk örnekleri araştırılırken Watteau'dan etkilenmemek elde değil. Onun "Çuha Adasına Yolculuk" eserinde kendinin izlenimsel yapısıyla Claude Monet tarafından belirlenen ilkelerin en önemli uygulaması görülebilir. Empresyonistlerin yaratıcılığında Bonington ve Constable'ın eserlerindeki tekniklerinden de esinlenilmiştir. Özellikle, uzak mesafenin rengini gözlemleyen ve cesaretle ileterek, manzaradaki mavi rengin etkisini fark eden Ryusdall ve Poussin belirtilmelidir. Nitekim Fransız ressamlar, Claude Monet'i ve onun çevresinin sanatçıları yani Empresyonistleri etkilemiştir mesela Cezanne, Poussin gibi ama doğanı çizmek istediğini belirtmiş, Renoir ise Vatto'nun hayalet sanatına ve Buşe ve Fragonar'ın çizim biçimine alışılmadık derecede duyarlı olduğunu kanıtlamıştır. Ancak, tüm bu sanatçıların en yakını resimdeki her şeyin bir yansıması olduğunu iddia eden Eugene Delacroix'ti. Delacroix tarafından çizilmiş eserler örneğin 1852 "Dieppe Yüksekliklerinden Deniz Manzarası"nın kayıtsız şartsız olarak Empresyonizmin ilk örneği olarak konuşulmasına izin vermiştir. Empresyonist tuvalerin üzerinde, parlayan, yanardöner darbeler ile elde edilen titreşim, Empresyonistlere Delacroix'in önerdiği harika bir keşif, inanılmaz bir bulgu olduğunu söyleyebiliriz.

2. Empresyonist resimlerde, Titian'ın kolorist kavramının son aşaması olarak görülse de, ancak dikkatli bir şekilde düşünüldüğünde, Empresyonist renkçiliğin bağımsızlığı Titian'ın karşıtlığını bile ortaya koyuyor. Empresyonizmde gölgenin tamamen yokluğu ile, bütün bir görüntü ışık tarafından nüfuz ediyor. Ancak hem Titian hem de Empresyonistlerin eserlerindeki renk, karmaşık refleksler ve kontrast etkilerin neden

olduğu gölgelerdir. Empresyonist resim hafif, şeffaf ve kaygısızdır. Titian geleneğinin son aşaması, Cezanne'nin resminde görülebilir ve Empresyonistlerin resmi bağımsız bir renk olarak görülmektedir. Temelde yeni renk sistemi, Empresyonizmin doğması ile doğmuştur. Empresyonist sistemin yeniliği, ışığa ve renge karşı tutumdaki bir değişiklikle ilişkilidir. Bu yenilik, yeni resimsel çizme tekniğinde değil, ışığın etkilerini yeniden üretme arzusunda değil, hatta anlık izlenimler gösterilmesinde bile değil, ışık ve renk arasındaki ilişkiyi değiştirmede, kendini göstermiştir. Empresyonistler, eşi görülmemiş bir renk zenginliği elde ettiler ve bu akım fırça darbeleri ile, resmin yüzeyini renkli parçacıkların canlı ve ışıltılı titreşimiyle doldurarak bağımsız bir ifade aracı haline getirdiler. Empresyonistlerin resimlerinde renkler parlak bir şekilde parlıyor. Paletlerinden tüm siyah, gri, saf beyaz ve kahverengi tonları çıkaran Empresyonistler neredeyse sadece gökkuşağı renkleri kullandı - mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı, mor. Empresyonistler yaygın olarak ek tonları kırmızı ve yeşil, sarı ve mor uygulayarak ve ustaca renge sahip olmaları sayesinde, bulutların hareketini, güneş ışığının parlamasını, rüzgarın esintilerini, yağmurun akışını ya da yağın karı ve resimlerde atların hızlı koşmasını yansıtan yollar buldular. Empresyonistlerin paletindeki renkler parlak veya zengin olarak tanımlanmaktadır.

3. Empresyonizmin temel dinamiklerinden yola çıkılarak tuval resmi oluşturabileceği düşünülen konunun seçilerek ve bu akımın özellikleri incelenerek birçok eskizler sonucu tuvale aktarılabilir. Empresyonizmin en temel ilkesi, en az renk karışımı ile elde edilen karmaşık, yanardöner bir renktir, yakındaki farklı renkteki fırça darbelerinin uygulanması ve uzaktan gözlemlenirken hacim kazandıran parlayan nesnelere etkisini elde etmenizi sağlar. Tuvaldeki darbeler, yansımalar ve yarım ton, mücevher gibi tasarımı genel bir efektle çarpıcı biçimde birleştirmelidir. Soğuk ve sıcak, sis ve rüzgar, onları gördüğümüz gibi değil, hissettiğimiz şekilde tasvir edilmelidir. Kelimenin tam anlamıyla, yaprakların hassasiyetini ve geçici güzelliğinin kırılabilirliğini hissetmemize izin verebilmelidir. Belki de, Empresyonizmin ana ayırt edici özelliği ve hedefi, ayrıntılı çiziminden ziyade, tasvir edilen nesnenin izlenimini yaratmak olarak adlandırılabilir.

## SONUÇ

19. yüzyılın ikinci yarısı 20. yüzyılın başlarında 1860 — 1870 Fransa'da ortaya çıkarak ve orada gelişerek daha sonra diğer ülkelere yayılmış olan Empresyonizm bir sanatçının fiziksel olarak algıladığı gibi basit ve doğrudan üretme izlemine içeren resim sistemidir. Bu tanım 1878 Larussun Büyük Evrensel Sözlüğü tarafından önerilen Empresyonizmin ilk düzenleyici tanımıdır. Empresyonizme kadar sanatçıların koşulsuz başarı ile yeniliklere başvurmasında, doğadan, hayattan alınan konular, motifler ve doğal fenomenler şimdiye kadar sanat konusu haline gelmemiş olsa da tüm yeniliklerine rağmen, hem yakın geçmişte hem de daha uzak zamanlarda öncüleri olmuştur. İlk önemli Empresyonist sergi 15 Nisan-15 Mayıs 1874 tarihleri arasında fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde gerçekleşti, sadece 165 eser olan 30 sanatçı sunuldu. Bu serginin oluşmasında 27 Aralık 1873'te sanatçılar tarafından oluşturulan Societi Anonyme organizasyonu önemli bir olanak sağlamıştır. Claude Monet imzalı olan tuval " İzlenim" 1872'de yaratmış olduğu yükselen güneş "Empresyonizm" terimini doğurmuştur. Empresyonizmin sanat tarihi sürecinde ilerleyişi ve kronolojik çerçevesinde düzenlenmiş sekiz sergi önem taşımaktadır. Empresyonist resimlerin ilk müzayedesini ilk sergiden bir yıl sonra 1875 Mart'ında Durand-Ruel'in yardımıyla Drouot Hotel'de düzenlenilmiştir. İkinci sergi 1 Nisan 1876, üçüncü sergi 4 Nisan 1877, dördüncü sergi 10 Nisan 1879, beşinci sergi 1 Nisan 1880, altıncı sergi 2 Nisan 1881, yedinci sergi 1 Mart 1882, sekizinci ve son sergi 15 Mayıs 1886 yılında gerçekleştirilmiştir. Empresyonizmin ilk aşaması (1855-60 - 1880) çığır açan eğilimler ve deneysel bir ruhla işaretlenmiştir. Sanatta yeni ifade biçimleri arayışı, dönemin görünümünün sabitletmesine dayanan gerçekliğin ilk ve doğrudan izlenimine en yakın olanı, resimdeki sanatsal yön olarak Empresyonizmin yaratılmasına yol açmıştır. Empresyonizmin ikinci aşaması (1880 - 1890'lar), sanatçıların kendi ideallerinde yavaş yavaş hayal kırıklığına uğraması ile karakterize edilir. Resimdeki üçüncü aşama yeni bir yönün (1890 ile), postimpresyonizmin ortaya çıkmasıyla işaretlenmiştir. Empresyonistlerin renginin yeni, çok özel bir olgu, yeni bir Avrupa renkçiliği seviyesi olduğu kanaatine varılır. Empresyonist resimde, farklı renk türlerinde olduğu gibi rengin yapısı değişmedi sadece rengin ışığa oranı değişti. Empresyonizmde renk bir ışık taşıyıcısı haline geldi. Aydınlatma ve renk birleşti, sonuç olarak ışığın çok tüketilmesine neden oldu. Bu, tamamen yeni bir renk türünü

tanımladı, ancak aydınlatma yapısını temel alan türünü değiştirmede. Temelde yeni renk sistemi, Empresyonizmin doğması ile doğdu. Empresyonist sistemin yeniliği, ışığa ve renge karşı tutumdaki bir değişiklikle ilişkilidir. Empresyonistlerin, diğer sanatçıların farketmediği dünyanın farklı bir tarafını keşfetti. Empresyonistlerin öncülleri nesnelere, bedenleri, hacimleri kalıcı ve sabit bir şey olarak çoğalttıysa, Empresyonistler güneş ışığının değişkenliğine, nesnelere renkli örtüsüne, hava ortamının titremesine dikkat ettiler. Yeni bir resim tekniğini icat ederek, anı yakalayarak onu iletmeye çalıştılar. Geçmiş ve şimdiki derslerden yeni kavramlar öğrenerek kendi sanatlarını yarattılar. Empresyonizm neşeli ve aydınlık olarak adlandırılabilir, çünkü kural olarak yaşamın karanlık taraflarını yansıtmamıştır. Empresyonistler, çağdaşlarının gözlerini çevreleyen dünyanın ve günlük yaşamın güzelliğine açmak istediler. Ve yine de, çağdaşları için sanatlarının devrimciliği açıkladı. XX yüzyıl dünya çapında Empresyonizm ün yaptı. Empresyonist sanatçıların resimleri, milyonlarca insanda hayranlık uyandıran bir bakış açısına sahip oldukları dünya müzeleri toplantılarının gururu haline gelmiştir.

Son olarak Empresyonist sanatçıların sanatının özellikleri incelendikten sonra, Empresyonist resmin, hareketli dünyanın bir parçası olan ayrı bir çerçeve olduğu sonucuna varılabilir.

## KAYNAKÇA

AYAYDIN, Abdullah, Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi. Sanat Eğitimi Dergisi, 2015 doi:10.7816/sed-03-02-05.

BELİY, Andrey, **Simvolizm İ Sovremennoe Russkoe İskusstvo**, Public Domain, 1908.

Akkaya, E.İ. (2016) . “Akademik Sistemden Empresyonist Resim Pazarına: 19.Yüzyıl Fransa’ında Sanatçının Kariyer Gelişimi”. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BROUDE, Norma, **Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist**, Paris, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press , 2002.

BURTY, P. “Exposition impressionniste”, La Republiq ue Française (25 April 1877).

BAZİN, Germain, **Impressionist Paintings in the Louvre**, Publishing Thames and Hudson, London 1977.

Bozoğlan, H. (2014). “Avrupa Resim Sanatında Empresyonizmden Kübizme Kadar Figürde Deformasyon”. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Hatay.

Başaran, G. (2014). “1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri ”. Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , İstanbul.

**CREPALDİ, Gabriele**, Petite encyclopédie de l'impressionnisme, **Editeur Solar, 2006.**

ÇEGODAEV, Andrey Dmitrieviç, **İmpressionisti**. Moskva : İskusstvo 1971.

Çömen, A. (2010). “Resim Sanatında Rönesanstan Empresyonizme Renk Kullanımı Ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri”. Yüksek Lisans Tezi , Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü , İzmir.

DECKER, Michel, La vie de Claude Monet, Paru en juin 1992 broché, Paris 1992.

DAX, P. “L’artiste, Chronique”, (1 May 1876) :346-347 .



DİSTEL, Anne, **Gustave Caillebotte: The Unknown Impressionist**, London The Royal Academy of Arts, London 1996.

DENES, Pataky, **A franciainpresszionizmus** , Fine Arts Foundation Publishing House, Budapest, 1973.

Demir, G.S. (2017). “Empresyonizmden Günümüze Dans ve Resim İlişkisi”. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü , Erzurum.

Empresyonizm ansiklopedisi (2005).

Eser, M. (2014). “Kent Görünümlerine Dair İzlenimlerin Renk ve Biçim İlişkisi Bağlamında Ele Alınması”. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü , Antalya.

GRİCHAK, Elena Nikolaevna, **Énciklopedia İmpressionizma : Mastera, Predşestvenniki, Posledovateli** , Publishing Group Eksmo, Moskva 2003.

GRİMM, B. “Lettresanecdotiques du Baron Grimm: Les Impressionnistes,” Le Figaro, Paris, 5 April , 1877, p. 1.

GERMAN, Mihail, **Empressionism**, İzdatelskaya gruppazbuka-Attikus, Moscow 2017.

GOETHE, Wolfgang Johann Von , **Faust**, Published by Cotta, Tübingen 1808.

GAGE, John , **Color and Meaning** , University of California Press; 1st edition August 3, 1999.

GNEDİCH, Pyotr, **Vseobşayaİstoriaİskusstv**, Publishing Group Eksmo, 2018.

REYTERSVERD, Oskar , **İmpressionisti Pered Publikoy İ Kritikoy**, (Perevod F. Şargorodskoy) İzdatelstvo İskusstvo, Moskva 1974.

HUYSMANS, Joris-Karl, **Certains**, Publisher Plon-Nourrit, Paris 1889.

JEANNİOT, G, “Souvenirs sur Degas” ,La Revue Universelle ,Paris 15 Octobre, 1er Novembre 1933.

KALİTİNA, Nİna Nikoláevna, **Franchuzskaya Peyzajnaya Jivopis 1870-1970**, İzdatelstvo İskusstvo , Leningrad, 1972 .

KOSTENEVICH, Albert Grigorevich, **Franchuzskoe İskusstvo XIX - Nachala XX Veka v Ėrmitaje**, İzdatelstvo İskusstvo, Leningrad 1984.

KOYFMAN, Valeriy, **Ledi impressionizma**, Sem İskusstv 2010.

KRESPEL, Jan- Pol, **Povsednevnyaya Jizn İmpressionistov**, Paris 1863-1883.

KRASNAKOVA, H.H, **İmpressionizm V İskusstve Kak Novoe Hudojestvennoe Videnie Mira**, 2011.

Karakuş, D. (2001). "Empresyonist Dönemdeki Işık ve Renk Kullanımının Resimlerimdeki Etkisi". Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

LEVANTOVIÇ, M, **Klod Mone**, Publishing Group Eksmo, Moskva 2015.

LATKA, Viktoria, "İmpessionizm : Ėmochii Na Holste", Art Life.18 september, 2016.

La Revue Indépendant. Paris, (novembre -décembre 1886).

Lettre de Caillebotta à Pissarro datée du 24 Janvier 1881. Original inédit retrouvé dans des papiers de Pissarro.

LEROY, L. İzlenimciler Sergisi. Sharvari, (25 Nisan 1874).

Le Journal Amusant.Paris,( 15 April,1-8, 1876).

MELKOVOY, P, **İmpressionizm**, Leningrad 1969.

MAİLLARD, Chronique: Les Impressionnistes. Le Pays (9 April , 1877), pp. 2-3.

MAUCLAİR, Camille, **L'impressionisme: Son Histoire, Son Esthétique, Ses Maîtres**, Moscow 2016. Paris:Librairie de l'art ancien et moderne 60 rue Taitbout (İlk baskı 1904).

MALLARME, S .Catalogue de l'exposition du 5 au 21 mars 1896 à la galerie Durand-Ruel

MOORE , George , **Impressions and Opinions**. D. Nutt (Ed) , London 1891.(İlk baskı 1852).

MOORE, George, "Memories of Degas", The Burlington Magazine for Connoisseurs,179. February 1918 .

Mouvement Artistique. Les intransigeants dans la galerie Durand-Ruelle,inLe Constitutionnel. 10 Avril 1876 .

New York Daily Tribune. (11 april 1886).

PROUST, Marcel, **Écrit sur l'art**.1999.P.340. Paris 1999.

Perdahcı, N. (1999). “Işığın Yeniden Keşfi , Empresyonizm Ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım”. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , İstanbul.

ROUART, Denis , **Correspondance de Berthe Morisot**. Paris 1950, p. 106.

REWALD, John,**The History of Impressionism.**, Publisher: The Museum of Modern Art, 1946.

RİVİERE, Georges, L'Exposition des impressionnistes.L'Impressionniste.Paris, 6 April ,1877, pp.2-6 .

ROGOZA, Vladimir ,Kak Klod Mone Pomog Roditsya İmpressionizmu-Jivopisi vpeçatlenia ?. Şkola Jizni .ru ,12 Mapr, 2009.

ROUART, Pismo Éjena Mane k Berte Morizo, mart 1882 g. Sm. Rouart, op. cit., p. 110.

SNITKO, Natalia, **Auguste Renoir** , Publishing Group Eksmo, Moskva2014 .

STARAHOMSKAYA, K.Ü, Pravda Jizni - Ne V Meloçah, İli Çem Horoş İmpressionizm ?ŞkolaJizni .ru.13 Yanvar, 2007.

SERULLAZ, M & A ,**Encyclopédie de l'impressionnisme**, Paris 1974-1994.

SİCKERT, Walter, Degas. Burlington Magazine, November, 1917.

Sarhanlı, A. (2008). “İzlenimci (Empresyonist) Resimde Kadın İmgesi” . Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , İzmir.

Salon: Halkın önünde rapor.Figaro 6 May.1874.

TEREŞİNA, M, **İmpressionisti**, Publishing Group Eksmo, Moska 2011.

Taşkın, Y . (2012). “Hava Perspektifinin Işık Ve Renk Açısından İncelenmesi Ve Empresyonizmde Uygulama Biçimleri”. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü , Sivas .

Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, pp. 406—408.

The Sun.İmzasız makale (11 april 1886).

The Impressionists.The Art Age 3 (april 1886) :165-166.

The Critic.İmzasız makale ( 17 April 1886.)

Uyar, S. (2014). “İzlenimci Resim ve Soyut Dışavurumcu Resim Arasındaki İlişki” . Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

VALERY, Paul , **Degas, Danse, Dessin**. Paris,France 1938.

VENTURĪ, Lionello, **Les Archives de l'impressionnisme**. Mémoires, de Paul Durand-Ruel. Paris-New York 1939.

VOLF, Alber, Indépendant. Figaro.Paris ,11 avril 1879.

Voir la lettre non publiée de Pissarro à Mirbo datée du 10 octobre 1891. Louvre, Cabinet de la figure.Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde  
VENTURĪ, Lionello **Archives**, v. II, pp. 266—269.

VOLNIH, A.V , **İmpressionizm**, Moskva 2009.

VOLKOVA, Paola Dmitrievna, **Most Cherez Bezdnu. İmpressionistı i XX Vek**, Publishing Group ACT, Moskva 2016.

VOLOŞİN, Maksimilian Aleksandroviç, **Liki Tvorçestva**,Publisher: Nauka, Moskva 1988.

VOLF, Alber, Gazett de Pari . Figaro . 23 Marta,1875.

Yıldırım, C. (2009). “Başlangıcından İzlenimcilik’e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı”. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yeleş, H. (2012). “Resimde İzlenimci Teknik ve Biçemin Deniz Peyzajlarında Kullanımı”. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Yıldırım, E. (2015). “Çallı Kuşığı ve Resim Sanatında Empresyonizm”. Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

ZOLA, Emile , Le Naturalisme au Salon - 1880. Le Voltaire (18-22 Juin 1880).

## ÖZGEÇMİŞ

Aydan ALİYEVA, 21 Ekim 1989 tarihinde Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra 2007 senesinde Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi nezdinde Azim Azimzade adına ressamlık kolejinin Dekoratif Sanatlar bölümünü kazanmış 2011 senesinde mezun olmuştur. 2013 yılında Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisinin Renk Bilimi bölümünü kazanmış 06.07.2017 tarihinde mezun olmuştur. Öğrenim yıllarından başlarayak karma sergilere katılmıştır. 2017 yılından itibaren Giresun Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmaktadır.