



ARAŐTIRMA SERİSİ No.163

Empresyonizm



EMPRESYONİZM

Empresyonizm (İzlenimcilik) on dokuzunu yüzyılın ikinci yarısıyla yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımına verilen addır. Bu akım resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Empresyonizm “bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi”ydi ve Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırılmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayıp, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı.

Empresyonistler yenilikçiydi; ancak hem çok eskiden, hem de yakın geçmişlerinde kendilerine öncülük etmiş olan sanatçılarda yok değildi. Örneğin, gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan, tamamlayıcı renkler ve ışıklı, parlak açık-koyu değerleri kullanan Venedikli Rönesans ressamı bu anlamda hatırlanabilir. Sonraları belirli İspanyol ressamı, özellikle El Greco, Velazquez ve Goya bu eğilimleri daha büyük boyutlara götürdü. Nitekim Manet ve Renoir bu sanatçıların çalışmalarından çok etkilendiler.

O ilk dönemlerin “İspanyol Empresyonizmi”ni inceleyen Camon Aznar “biz bunu İstantizm olarak adlandırabiliriz” diye açıklamakta ve “İspanyol Empresyonizminin başlıca özelliği, fırça vuruşları arasında açıklıklar bırakarak yaşayan parlak anı yakalama biçiminde yatmaktadır; açık havada resim yapmak ya da yalnızca ana renkleri kullanmak keskin uyulması gerekli kurallar değildir; nitekim siyah renk özgürce kullanılmıştır” demektedir.

Velazquez'in çağdaşı olan İspanyol yazar Quevedo, bu ressamın tekniğini etkili kelimeler kullanarak elden geçirmekte ve “burada gerçeği temsil edenin, birkaç dağınık fırça darbesi olduğu”ndan söz etmektedir. Tarihçi Ortega y Gasset ise, “tıpkı Descartes'ın düşüncüyü akılcı olana indirgemesi gibi Velazquez de resmi görsel olana indirgemıştır” diyecek kadar ileri gitmiştir.

Oldukça yakın bir zamanda Lafuente Ferrari şunları söylemiştir: “Eğer bir kimse, Velazquez'in Empresyonizminden söz edebilirse, bu terim sanatçının nesnelere, göze gerçekte görüldükleri şekilde ve renkli yüzeylerin düzensiz yığınları olarak resmetmeyi başardığı anlamına gelir. Kesin ve açıkça belirlenmiş çizgilerden oluşan ilk resimleri seyirciye aynı zamanda gerçek ve var olan görüntüler gibi gelmiştir.

Hemen hemen aynı dönemde, Flanders'de, Rubens'in tablolarında renkle yoğunlaşmış, saydam gölgeler görülüyordu. Delacroix, resimlerinde ışığın canlı, güzel renklerden oluştuğuna, öte yandan gölgelerindeki renklerin son derece ılık olduğuna, bunlardaki temel yansımaların ışık ve gölge



oyunlarının etkisine katkıda bulunduğuna değinmektedir. Rubens gölgelerinde hiçbir zaman siyah renkler kullanmamıştır ve bu bakımdan Empresyonistlerle birleşmektedir.

Hollanda'da birbirinden ayrı tek tek fırça vuruşları ve koyu siyah üzerinde ön plana çıkan parlak teknikleri kullanma tekniğiyle Frans Hals'ın, Empresyonist Edouard Manet üzerinde kesin bir etkisi olmuştur.

Fransız resim sanatının Empresyonizme doğru kaydettiği gelişmelerde, İngiliz resim okulu önemli bir rol oynamıştır. Claude Monet, Sisley ve Pissaro, 1870 savaşı sırasında Constable, Bonington ve Turner gibi büyük manzara ressamlarının eserlerini incelemek amacıyla Londra'ya gitmişlerdir. Pissarro "Turner'in ve Constable'in suluboyalarıyla yağlıboya resimleri ve 'Crome Baba'nın tualleri bizim resimlerimiz üzerinde son derece etkili oldu" der. Constable, resimdeki amacının "ışık, çiğ taneleri, esinti, tazelik ve çiçek" olduğunu vurgulayıp, "dünya yaratılalı beri ne bir ağacın iki yaprağı, ne ayrı ayrı iki günün her biri ve ne de iki saatin her biri birbirinin aynı olmamıştır. Doğanın bu gerçek ürünleri gibi sanatın ürünleri de birbirinden tamamen farklıdır" dediğinde, zaten Monet'yle aynı görüşte olduğunu vurgular.

Constable'ın hayranlarından olan Delacroix, şu sözleri söylediğinde sanatçının görüşünü doğrulamaktadır: "Constable çayır resimlerinde kullandığı yeşil rengin birçok farklı yeşillerden oluştuğu için çok daha iyi olduğundan söz etmektedir". Bu yöntem daha sonraları Claude Monet ve arkadaşları tarafından da kullanılmıştır. Turner'ın da resimlerine verdiği isimler, Empresyonistlerin tablolarına verdikleri isimlere benzemektedir. Siste Gün Doğumu (1807), Sabah Serinliği (1813), Solent'ta Yatlar (1827), Kar Fırtınası (1842) veya Yağmur, Buhar ve Hız (1844).

Claude Monet ve çevresinde bulunan sanatçılar da, bazı Fransız ressamlarının etkisi altında kalmışlardır. Örneğin Cézanne, Poussin'i taklit etmek istediğini söylemiş; Renoir da Watteau'nun uçucu büyüsünden ve Boucher'yle Fragonard'ın stilinden etkilenmiştir.

Ancak Empresyonistler üzerinde en derin etkiyi bırakan sanatçı, resimde herşeyin bir yansıma olduğuna inanan Delacroix olmuştur. Yayınladığı Journal (Günlük) için yaptığı girişe bakıldığında, belirli bir yerel rengi, ışık renkten ayırma konusundaki tutum ve görüşlerinin Empresyonistlerle ne denli uyum halinde olduğu anlaşılır: "Renk olarak rengi, ışık olarak renkle uzlaştırmak zorundasınız".

Delacroix'nın 1832'de Kuzey Afrika'da ya da 1835'te Etretat'ta yaptığı suluboyalarda ve özellikle Dieppe'de Deniz (1852) adlı tablosunda Empresyonizmin gelişini haber veren belirtiler vardır. Bu son resim Claude Monet'nin 1872 yılında Le Havre'da yaptığı İzlenim, Gün Doğumu adlı yapıtta işlenen konuyu, daha yirmi yıl öncesinden sezinlemiş gibidir. Yazar ve şair Jules Laforgue, 15 Mayıs 1896'da Revue Blanche'ta şunları yazarken aynı şeyleri hissetmiştir: "Empresyonistlerin eriştikleri titreşimli etkiler ve ışığın danseden sayısız lekeleri, büyük bir hareket aşığı olan Delacroix tarafından önceden sezilmişti.



Resimde Romantik akımın tutkusuz çarpıklıkları ortasında kalmış olan sanatçı,yabancı büklümlerle ve çarpıcı renklerle tatmin olmamış, biçimlerini titrek çizgilerle sınırlamıştır” (Posthumous Notes). Signac’ın, “Eugene Delacroix’dan Yeni Empresyonizme” adlı kitabı 1899 da yayınlanmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Barbizon’da çalışmış olan manzara ressamı ve özellikle Deubigny ile Diaz; Empresyonistler üzerinde kuşkusuz etkileri olan sanatçılardır. Barbizon Okulunun ilk ressamlarından olan Daubigny, “Le Botin” adını verdiği sandalyeyle Oise ırmağı boyunca gezerken resim yapardı; kendisi açık havada çalışan ilk ressam olarak kabul edilebilir.

Bununla birlikte Empresyonizmle sonuçlanan sanat akımında en önemli rolü oynayanlar Corot ve Courbet isimli ressamlardır.

Corot “sanatta güzelliğin, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlerle yıkanmış bir gerçek” olduğuna inanırdı. Onun bu özgün, dolaysız görüşü, doğayla şiirsel, duyarlı ilişkisi resimlerinde giderek artan bir önem kazanır. Corot, önceleri ışığın etkilerini incelemeye yöneldi; ancak daha sonra resimde bir atmosfer duygusu yaratmayı gittikçe daha çok önemsendi; havanın her şeyi kuşatan ölçüye vurulmaz özelliğini anlatmak için renk tonlarını daha zarif ve birbiri içinde eriyen bir biçimde gölgelendirdi ve grinin sınırsız koyuluk derecelerini kullandı. Delacroix “gri, resim sanatının düşmanıdır” der; ancak Corot bunun tam tersi görüşü benimsedi.

Corot, kullandığı gri renkleri elde etmek için siyahla beyazı karıştırma yoluna gitmedi, her çeşit gri tonları elde edebilmek için çeşitli renklerden yararlandı ve kendi renk “değer”lerini olağanüstü başarılı bir şekilde birbirine karıştırdı. Honfleur ya da Saint-Siméon Okulunun ressamı ve özellikle Eugene Boudin, Corot’nun çalışmalarına saygı duydular. Boudin bu konuda şöyle yazar: “Üç yıllık yokluğumdan sonra herkes benim sanatsal bir ölümsüzlük sembolü olarak yeniden ortaya çıkacağımı sandı; ama gerçekte zamanın ünlü kişilerinin titizlendikleri gibi, bana her zaman çekici gelen Rousseau ve resimde bize bütünüyle ayrı bir yol göstermeye başlayan Corot arasında bocalamaktan şaşkına dönmüş olarak geri döndüm”.

Bu yeni yolun izleyicilerini “atmosfer duygusu yaratan ressamlar” olarak adlandırabiliriz. Bunlar özellikle Normandiya’da Seine nehrinin ağzındaki koyda; Honfleur, Troville, Deauville ve Le Havre arasında yaşayan ressamlardır. Empresyonizm buradan kaynaklandı ve Boudin’le Jongkind çevresinde toplanan bir grup ressam, bundan sonra bütünüyle ve tam anlamıyla açık havada resim yapmaya karar verdiler. Bu ressamlar Honfleur yakınlarında, Toutain ananın bir han işlettiği Ferme Saint-Siméon’a yerleştiler ve burada “Soint-Siméon” ya da “Honfleur Okulu” olarak bilinen resim akımını başlattılar. Gerçekte, Diaz, Troyon, Cals, Daubigny ve Corot onlardan önce burada çalışmışlardı ve 1859’da Courbet ve Schanne, Boudin aracılığıyla sözü edilen yere geldi, Boudin de daha sonra 1862’de aynı yere yerleşti. Boudin tarafından 1863’te kendilerine katılmaya ikna edilen Hollandalı ressam Jongkind de yıllarca burada kaldı. Claude Monet daha sonra gelerek 1864 sonbaharını burada geçirdi.



Boudin, taşıdıkları şiirsellikten ötürü Baudelaire'in hayranlığını kazanan parlak pastel ve suluboya gökyüzü resimlerini Honfleur'de ya da dolaylarında yaptı. Jongkind'in zarif titreşimlerinden oluşan suluboyalarını yaptığı yer de burasıdır. Hem Boudin hem de Jongkind, genç sanatçı Claude Monet'ye açık havada çalışma ve açık, parlak renkler kullanma konusunda cesaret verdiler.

Courbet'nin Empresyonistler üzerindeki etkisi en az Corot'nunki kadar önemlidir. Courbet, 1848 Devrimi sırasında ortaya çıkan Fransız Gerçekçi Okulunun öncüsüydü; her şeyden önce ışığın ressamı olarak tanınan son derece yetenekli bir manzara ressamıydı.

Courbet gözüpek ve çabuk algılayabilen bir sanatçıydı. Öğrencilerine verdiği kısa derslerde, "Gördüğünüzü, istediğinizi, hissettiğinizi resmedin" derdi. Bunlar, kuşkusuz Empresyonist resim akımının anahtar sözcükleridir. Courbet, dışarıdaki bir konuyu işlediği zamanlarda bile hep atölyesinde resim yaptı; derin ışık duyumu ve yoğun görüş biçimiyle yansımaları ve ışığın etkilerini gösteren resimlerinde bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklere sahip "taşizm"i (lekecilik) uyguladı. Bunu, sanatçının özellikle La Rencontre, ou Bonjour M. Courbet (Karşılaşma ya da Günaydın Mösyö Courbet) (1854) adlı resminde veya "1870 Salon'unda sergilediği Etratat'taki sarp Kayalık gibi bazı manzara resimlerinde görmek mümkündür. Courbet'nin Seine halicinde resim yapmaya nasıl gittiğini daha önce söylemiştik; Boudin'le de karşılaştığı Honfleur'e 1854'de gitmişti.

Bununla birlikte Courbet'nin etkisi, Paul Guigou ve Frédéric Bazille gibi Provence'de çalışmış olan az ya da çok gerçekçi bir grup ressam üzerinde kuvvetle hissedilmektedir. Bu ressamlar, sanatçının stilinden, koyu gölgelere karşı kullandığı parlak ışık etkilerinden ve yararlandığı koyu siyah tonlarla zıtlaşan parlak, açık renklere son derece etkilendiler. Bazille'in resimlerinde, tıpkı Claude Monet'nin ilk eserlerindeki gibi içinde figürler bulunan manzara resimlerine sık sık rastlanması ilginçtir.

Yine de, üzerinde Courbet'nin dolaysız etkisi en belirgin olan ressam Edouard Manet'dir. İki ressam arasında, çağdaş eleştirmenlerin de dikkatini çeken bu benzerlik, "güzel olan" konuları seçişlerinde olduğu kadar, işledikleri "modern" gerçekçi konularda, portrelerinde ve İspanyol ressamlarının onlarda yaptığı kuvvetli etkide, "taşizm"in gerektirdiği fırça dokunuşlarında, siyah rengin ılık tonlarına kontrast oluşturarak, özellikle belirginleşen açık parlak renkleri kullanmalarında açıkça görülmektedir.

Manet'in, özellikle 1863'te Salon de Refusés'te Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği)'i sergilemesinden sonra, Empresyonizmin başlangıcında oynadığı rol herkesçe bilinmektedir. Manet, Grad Rue des Batignolles No. 11'deki café Guerbois'in müdavimlerindendi (burası daha sonra Avenue de Clichy No 9 olarak adres değiştirmiş ve "brasserie Muller" adını almıştır). Burada birçok sanatçı ve ozan, Manet ve Zola'nın önderliği altında düzenli olarak toplanıyordu. Bu toplantılar muhtemelen 1866'da başlamış ve 1868-70 yılları arasında son derece rağbet görmüştü. Hem Manet, hem de Zola, sanattaki yeni eğilimlerin ateşli birer savunucusuydular. Duranty, Théodore Duret, Zola'nın arkadaşı olan Paul



Alexis gibi birçok yazar ve eleştirmen, ozan ve yontucu Zacharie Astruc, müzikolog Edmond Maitre, fotoğrafçı Nadar ve farklı oluklara mensup Constantin Guys, Alfred Stevens, Guillaumet, Bracquemond, Fantin-Latour, arkadaşı Lejosne ile birlikte Bazille, Degas, Renoir, Claude monet, Sisley, Pissarro ve Cézanne gibi birçok ressam ve sanatçı kendileriyle aynı kahvede buluşuyordu.

Manet, sanat alanındaki yeni eğilimlerin ateşli bir sözcüsü olmakla birlikte; ancak bir veya iki yıl sonra 1870 savaşı bitiminde Claude Monet'nin teşvikiyle açık havada resim yapmaya başlamıştır. Bununla birlikte Manet, Empresyonistlerin açtığı sekiz sergiye de katılmayı reddetmiş ve kendini daima herhangi bir okula bağlı olmayan “bağımsız” bir ressam olarak görmüştür.

Ayrı nedenlere dayanmakla birlikte Manet'nin bu konudaki belirgin olmayan durumu, Degas'ninkinden farklı değildir. Degas, kendisini “çağdaş yaşamın klasik ressamı” olarak tanımlıyordu ve Empresyonistlerin sekiz sergisinden yedisine katılmıştı. Ancak yaşamı boyunca açık havada resim yapmayı kesinlikle reddetti. Bu nedenle Degas'nın gerçek anlamda bir Empresyonist olduğu söylenemez. Manet gibi, Degas da daha çok bağımsız bir ressamdı. Empresyonizmin genel görüntüsü içinde bir gelenekçi, ancak aynı zamanda bir yenilikçiydi; sanata olan yaklaşımında klasik olduğu kadar modern bir tutum da izlemişti. Bu dönemde ‘modern’ resim, Manet ve Degas, daha sonraları da Toulouse-Lautrec gibi ressamlar sayesinde parlak günlerini yaşadı. Baudelaire ‘Romantik Sanat’ adlı kitabında, Constantin Guys’a dayanarak şunları yazmıştır: “Modern olanı küçük görmeye ya da ondan kaçmaya hakkımız yok, çabuk, geçici ve onun gibi değişici olmak zorundasınız!”

Yeni bulunmuş bir teknik olan fotoğraf sanatı, modern görüntüyü saptama açısından önemli bir rol oynuyordu. Bazıları fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul ettiler; Baudelaire gibi ötekilerse bu yeni “yönetim”e şiddetle saldırdılar. Ancak fotoğraf, özgün yaklaşımı ve sağladığı dolaysız, kendiliğinden olan görüntüyle kuşkusuz hayatta yeni ufuklar açtı. Yakın çekim, olağandışı açılardan çekim, detayların çarpıtılması, özellikle çıplakların ya da at yarışı görüntülerinin çekimi, hızla geçen anı yakalayan ensatntane çekim gibi fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma ilhamını vermiş, ışığın ve yansımaların ani etkileri, Empresyonist sanatçıların nesnelere bakış biçiminde değişiklikler yapmıştır.

Ancak bir bütün olarak düşünüldüğünde fotoğraf, resim sanatına yardımcı olmaktan çok, ona rekabet eden bir yöntem olmuştur. Sanatçılar da bu yeni teknikten etkilenererek harekete geçmişler ve aynı türden sonuçları, fotoğraf makinesi gibi mekanik olarak değil de, çaba harcayarak, sanat ve deha yoluyla gerçekleştirmeyi kendilerine hedef seçmişlerdi. Fotoğraf, sadece siyah-beyaz baskılar veriyordu. Sanatçılar ise parlak ve değişik renklerle ışığın etkilerinden yararlanarak daha iyisini yapabilir, yaşamın ve görülenin birdenbireliğini ve doğallığını yakalayabilirdi.

Son olarak zamanın genç ressamlarını ileri derecede etkileyen bir başka etken de, Japonya ve Japon usulü bazı şeylerdir. 1854'ten sonra Japonya ile Fransa'da Japon sanatıyla ilgili birçok sergi



açılmıştı. Fransız sanatçıları, bu sergiler sayesinde Japon baskılarını ve Utamaro (1755-1806), Hokusai (1760-1849), Hiroshige (1797-1858) gibi büyük Japon sanatçıları tanıma fırsatını buldular. Zarif renkleri kadar, merkezden uzaklaşıyormuş izlenimi veren genel görünümü, yılın biçimleri ve resim yöntemiyle Japon baskıları batılı gözleri için alışılmamış ve etkileyici yapıtlardı. Aralarında Manet, Monet, Renoir, van Gogh, Toulouse – Lautrec, Gauguin ve özellikle Degas, bu arada Sembolistler ve “Nabiler” olmak üzere birçok sanatçı, Japon sanatından etkilendi. Rue de Rivoli’de La Porte Chinoise (Çin kapısı) adlı yeni bir dükkân açılmıştı ve burada genç Empresyonistleri büyüleyen ve etkileri onların birçok yapıtında hissedilen Çin ve Japon sanatına ait örnekler bulunuyordu.

Empresyonistler kelimesini ilk kullanan kişi, adı-sanı pek bilinmeyen bir gazeteci olan Louis Leroy’dur. Bu gazeteci, “Société coopérative d’artistes, peintres, sculpteurs, graveurs”ün açtığı ilk sergi hakkında 25 Nisan 1874’te Charivari’de Exposition des impressionistes (Empresyonistlerin Sergisi) adlı bir yazı yazdı. Sergi, fotoğrafçı Nadar’ın önerisiyle 15 Nisan – 15 Mayıs 1874 tarihleri arasında Boulevard des Capucines No 35’te açılmıştı. Empresyonizm deyimini, Claude Monet’in sergideki resimlerinden birinin adından –İzlenim (Empresyon), Gün doğumu (1872)’ndan alınmıştı. Bu resimde Le Havre limanı, sabahın erken, puslu saatlerinde görülmekteydi. Gazeteci Leroy bu deyimini, resme olan geleneksel yaklaşımdan vazgeçerek, kendi kişisel görsel izlenimlerini yansıtmaya yolunu tutan sanatçıları aşağılamak, karşı çıkmak amacıyla kullanmıştı. Bununla birlikte Antonin Proust; Edouard Manet’e ithaf olunan ve Revue Blanche’da yayınlanan Recollections (Anılar)’ında “Empresyonizm deyiminin Mösyö Bénédite’in dediği gibi Monet’nin İzlenim adlı tablosundan kaynaklanmadığını” söylemekte ve bu deyimnin 1858’de yaptıkları sanat konulu konuşmalar sırasında ortaya atıldığını ileri sürmektedir.

Adını nereden alırsa alsın, Empresyonizm yeni görüşü izleyen yeni bir resim yöntemi olarak nitelendirilebilir – bu akım, aynı zamanda saf ve yalın duyarlığa yeniden duyulan bir özlemdir -. Her zaman olduğu gibi yazarların ve bestecilerin önünde giden ressamlar André Gide’in Les Nourritures Terrestres (Dünya Nimetleri)’inde “Hissediyorum öyleyse varım” diyerek, Düşünüyorum öyleyse varım” diyen Descartes’in akılcılığına karşı çıkan ünlü açıklamasını kendisine örnek almış olmalıydılar. Empresyonizm, tamamen görsel, içgüdüsel bir sanat anlayışını belirler. Sürekli yenilenen bu bakış biçimi, ışık ve ışığın geçişen türlü değişimleriyle yaratılır ve resmin asıl konusu olacak kadar büyük boyutlara ulaşır.

Bunun bir sonucu olarak, manzara resimleri öteki tüm resim çeşitlerinden ağır basmış; dinsel, mitolojik ve tarihi konulu resimler az çok ortadan silinmiştir. Artık, ressamlar çalışmalarını hemen hemen tamamen açık havada sürdürüyor, doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden her bir izlenimi yakalamak istediklerinden, resimlerini tual üzerinde mümkün olduğunca kısa bir sürede canlandırmaya çaba gösteriyorlardı. Böylelikle Empresyonist ressamlar önceden bir şey tasarlamaksızın, neresi onlara ilham vermişse, orada durup sehpalarını kurarak resim çalışabiliyor; yürürken birdenbire, doğada çabucak gelip geçen kısa süreli bir ışık etkisinin büyümesine kapılıp hemen orada bunun resmini yapabiliyorlardı.



Dalgaların hareketi, denizi gökyüzünden ayıran ufuk çizgisi, şarıldayarak akan nehirler, devamlı değişen bulutlarıyla gökyüzü, güneş ışığının parıltılı etkileri, büklümlenen sis ve karın gözleri kamaştıran parlaklığı, Empresyonist ressamların resmetmeyi sevdikleri konular arasında sayılabilir.

Empresyonist ressamlar, özellikle yansımaları ve ışığın etkilerini, hepsinden fazla da su yüzeyini resmetmekten hoşlanıyorlardı. Görüşleri son derece keskin ve güçlüydü; bir an sürüp geçen her harekete ve birbirine geçişen her tona dikkat kesildiler. Suyu yalayan ve kırıştıran, bir ağacın yapraklarını hafifçe kıpırdatan veya çimenleri yalayıp geçen rüzgârın etkilerini yakalamaya çalıştılar. Kendilerinden önce gelenler gibi yalnızca mevsimleri resmetmekle kalmadılar; yaşanan saati ve yeri, belirli bir ayı, zamanın belirli bir anını resmetmeye çaba harcadılar. Empresyonist sanatçıların birçoğu ve bu arada özellikle Claude Monet, aynı konunun çeşitli koşullar altındaki durumunu işleyerek resim “dizi”leri hazırladılar ve kavak ağaçlarının, bir katedralin ya da nilüferlerin, tan zamanından, akşamın alaca karanlığına, saatten saate değişen farklı ışık koşullarındaki durumlarını resimleyerek, renklerin, biçimlerin ve ışığın geçiren gölgelerin devamlı yenilenişini gösterdiler.

1874 yılının Nisan ayında, 15 Nisan ile 15 Mayıs tarihleri arasında açılan Empresyonist sergi sırasında Verlaine’in Mons’ta Art Poétique’ini yazmış olması ilginçtir. Charles Morice’e ithaf olunan bu yapıt, ilk kez 10 Kasım 1882’de Vanier tarafından yayınlanmaya başlanan Paris Moderne’de basılmış; daha sonra da 3 Ocak 1885’te yine Vanier’in yayınladığı Jadis et naguere (Uzun Zaman Önce ve Daha dün) de yeniden yayınlanmıştır.

Teknik açıdan bakıldığında, Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler. Bu, onları sanatın birçok geleneksel ilkesini terketmeye yöneltti. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bundan böyle bırakılarak, yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarından yararlanıldı. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş olan perspektif artık kullanılmıyordu; ama onun yerine, boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılıyordu. Burada renk çeşitleri (tint) deyimini, bir rengin gerçek niteliği anlamında kullanıyoruz, zümrüt yeşili, koyu yeşil (viridian), krom yeşili, zeytin yeşili vb. Öte yandan ton sözcüğü, en açıktan en koyuya doğru değişen renk yoğunluklarını belirtmektedir.

Empresyonist ressamlar, güçlü ve şiddetli kontrastlarıyla ışık gölge (chiaroscuro) alanları kullanmaktan vazgeçtiler. Siyahlar ve griler, saf beyaz, çeşitli kahverengiler ve aşı boyası, koyu kahverengi (ombra), kırmızımsı kahverengi gibi “toprak” renkleri paletlerden çıkarıldı. Sadece prizmatik renkler; maviler, yeşiller, sarılar, portakal rengi, kırmızı ve menekşe rengi kullanılmaya başlandı. Nesnelere, daha önceden bildikleri gibi değil, nasıl görüyorlarsa öyle resmini yaptılar. Sözcüğü toprağın rengi, gözlerine o anda nasıl göründüyse, erguvani, mor, mavi, pembe veya turuncu olarak, öyle resmedilebiliyordu. Sık sık, renklerin optik olarak kaynaşmaları tekniğini kullandılar –başka bir deyişle



boya maddelerini palette karıştırma yerine, iki saf rengi tual üzerinde yanyana koymayı tercih ettiler-; ressamın arzu ettiği renk karışımını, seyircinin gözüne oluşturması gerekiyordu. Sözgelimi küçük fırça vuruşlarıyla yanyana koyulan mavi ve kırmızı renkler, iki renk arasında oluşan titreşimler yoluyla seyredenin gözüne mor gibi gelecekti. Bu durum Chevreul (1839), hemholtz (1878) ve N. O. Rood (1881) gibi tanınmış fizikçilerin kuramlarına uyuyordu.

Güneş tayfı, şu yedi renkten oluşur: Mor, lacivert, mavi, yeşil,sarı, turuncu ve kırmızı; ancak lacivert, mavinin bir türü olduğundan, gerçekte tayf sadece altı renktir. Bunlardan üçü, mavi, kırmızı ve sarı, ana ya da temel renkler olarak bilinir. Öteki üçü, yeşil, mor ve turuncu ara renkler ya da karışım renkleridir; iki ana rengin karıştırılmasıyla meydana gelirler. Mavi sarıyla birleşince yeşil, mavi ve kırmızı birleşince mor, kırmızı ve sarı birleşince turuncu renkler oluşur. Bu ara renklerden her biri kendi karışımında olmayan ana rengin tamamlayıcı rengidir. Bu nedenle yeşille kırmızı, morla sarı, turuncuyla mavi, birbirlerinin tamamlayıcı renkleri olurlar. Her renk, çevresindeki boşluğu kendi tamamlayıcı rengiyle renklendirmeye eğilimlidir. Bunun sonucunda herhangi bir nesnenin gölgesi, daima o nesnenin tamamlayıcı rengiyle karışmış durumdadır. Sözgelimi kırmızı renkte bir nesnenin hafifçe yeşille karışmış bir gölgesi olacak ve kırmızı rengin çeşitlerine göre yeşiller de değişiklik gösterecektir.

Chevreul tarafından açıklanan eşzamanlı renk kontrastları yasasına göre, örneğin yeşil ve kırmızı gibi tamamlayıcı renk veya mor ve yeşil gibi birbirini tamamlayan iki ara renk, boya maddeleri olarak karıştırıldıkları zaman birbirlerini yok ederken, yanyana getirdiklerinde daha çok yoğunluk kazanırlar. Bu iki renkten her birinin tamamlayıcısı, öteki rengi etkiler. Örneğin kırmızının tamamlayıcı rengi yeşil güçlenir ve yoğunluğu artar; aynı şey yeşilin tamamlayıcı rengi kırmızı için de söz konusudur. Mor ve yeşil gibi birbirini tamamlayan iki ara renkten, yeşilin tamamlayıcısı olan kırmızı, moru etkileyerek onu kırmızılaştırır; öte yandan morun tamamlayıcı rengi sarı, yeşili etkileyerek bu rengi sarılaştırır. Diğer taraftan mor ve yeşilin her ikisinde de yer alan mavi, rengin maviliğini azaltır. Gerçekte aynı saf ana rengi içeren iki renk çeşidi yanyana koyulduğunda, ana renk iki durumda da hafifleyecek ve açılacaktır.

Empresyonist görüş ve tekniği en güzel özetleyen yazılar, Jules Laforgue'un Posthumous Miscellany (Mélanges Posthumes)'sinde (1903) yer alan makaleleridir. Laforgue Empresyonizmin Fizyolojik Kökeni: Önyargı ve Çizim adlı makalesinde şöyle der: Genellikle bir sanat eserinin en sonunda ruha ve zekâya dayandığı; ancak bunun yalnızca insan gözü aracılığıyla gerçekleşebileceği kabul edilir. Böylece müzikte kulağın oynadığı rol gibi, resimde de göz, önde gelen temel bir unsurdur.

Empresyonist ressam, olağanüstü görsel bir duyarlılığı olan, yenilik taraftarı bir sanatçıdır. Müzelerde seyrettiği sayısız tabloyu ve doğru perspektif, doğru çizim, doğru renk hakkında okullarda edindiği görsel eğitimin tümünü unuttur. Stüdyo yerine açık havada yaşayıp, çalışarak; kırdan, ev içinde ya da sokakta, konularını doğrudan doğruya ve yalınlıkla gözlemler, çevresindeki nesnelere bakır bir gözle, doğal ve taze bir biçimde görmeyi başarır ve bunları yapmacıksız olarak resmeder. Akademik ressamın



gözü, Empresyonist ressamın gözü: Renk Polifonisi adlı makalesinde ise şunları yazar: Nesnelerin renkli kabartmalar gibi öne çıktığı bol ışıklı bir kır manzarasını akademik bir ressam yalnızca beyaz ışığın etrafa yayılışı gibi görürken, Empresyonist ressam, ışığı, oldukça farklı bir biçimde algılayacaktır. O, ışığı bir tür boş, ölü beyazlığında değil, prizmatik renklerin ve sayısız titreşen parçacıkların zengin bir şekilde karşılıklı etkileşerek etrafa saçılmaları gibi görecektir. Akademik bir ressam için salt, çıplak bir çizginin kuşattığı formlar ve kabartmalar vardır.

Oysa Empresyonist ressam, herhangi kesin bir geometrik biçimi olmaksızın, çok sayıda düzensiz dokunuşlarının bir araya getirilmesiyle, uzaktan bakıldığında yaşayan bir varlık izlenimi veren, canlı, titreşen vuruşlar görür. Akademik bir ressam, nesnelere perspektif uyarınca, perspektif düzlemlerdeki plana göre düzenli bir biçimde yerleştirilmiş, sanki içinde hayat olmayan bir çerçeve, kuramsal bir şey olarak görür. Ancak Empresyonist ressama göre perspektif sayısız, neredeyse seçilemeyen dokunuşlar ve tonlardan kurulu, sabit olmayan, hep hareket halinde olan bir şeydir.

İnsanın evrimi açısından bakıldığında, tonun ve rengin en karmaşık birleşimlerini yakalayıp, sunma yeteneğiyle, Empresyonist sanatçının gözü en fazla gelişmiş ve en çok ilerlemiş olanıdır. Onlar doğayı olduğu gibi, saf renk titreşimleri halinde görür ve resmederler. Çizim, ışık, modellik etme, perspektif, ışık-gölge oyunları gibi çocukça buldukları kategorilerden hiçbirine kulak asmazlar. Bunların yerine doğada gördükleri renk titreşimlerini, tablolarında aynen vermeye çalışırlar.

Empresyonist ressamların birçoğu, aynı zamanda heykeltıraşı. Degas; balmumundan balerin ve at modelleri, Reronir bir sürü çıplak heykeller yapmıştır. Meslek hayatının sonlarında Renoir'ı çok etkileyen heykeltıraş August Rodin, Empresyonist grubun az çok içinde olan sanatçılardır. Ressamlardan sona o dönemin yazar ve şairlerinin de güneş, ışık, yansımalar, titreşimler, su, rüzgâr ve yağmur gibi aynı tip konuları ele aldıklarını görüyoruz.

André Gide'in 1897'de basılan *Nourritures terrestres* adlı eserinde, yazarın ince duygular ve kaçıcı (hızla gelip geçen) izlenimleri yoğunlukla vermeye çalıştığını gösteren pasajlar vardır. Bunlar, Claude Monet ve arkadaşlarının üzerinde çalıştıkları duyguların ve izlenimlerin aynısıdır. Şöyle yazar André Gide: "size bugünkü eğlencemin ve zevkimin ne olduğunu anlatayım mı? Bunun yalnızca ışığın tadını çıkarmak olduğunu söylesem beni anlar mısınız? Orada bahçede oturuyordum. Aslında güneşi göremiyordum; ama gün ışığı, sanki gökyüzünün mavi renginin saydamlaşmış yağmur halinde aşağı inmesi gibi çevreye yayılıyor, saçılıyordu... Işık sanki, o geniş yan sokak kalırımın üstüne çağıldayarak dökülüyordu ve dalların uçları bu çağıldayan güneş ışınları arasında kalmış, altından köpüklere dokunuyormuş gibiydi." Başka bir yerde ise şunlara rastlıyoruz: "Hep hareket halinde olan ve belli bir biçim almeyen deniz... Koca dalgalar birbiri peşi sıra gürültüsüzce ilerliyor, her bir dalga hemen hiç



şeklini bozmadan hep aynı su damlasını bir ötekine devrediyor. Sadece dalgaların şekli ileri doğru uzanıyor; su ise yalnızca alçalıp yükseliyor, yoksa onlarla birlikte ilerlemiyor”.

Bununla birlikte, edebiyat alanında Empresyonizme en iyi örnek Marcel Proust'tur. Proust bir kır manzarasını ya da daha doğrusu bir kır manzarasına baktığı zaman duyduklarını anlattığında gözlerimizin önünde birdenbire Empresyonist bir resim canlanır: “Güneş batmıştı ve elma ağaçlarının dalları arasında gözüken deniz soluk mor renkteydi. Soluk renkli çelenkleri andıran ve akıldan çıkmamakta direnen kederli düşüncelere benzeyen küçük mavi ve pembe bulutlar ufukta geziniyordu. Uzun, kederli bir kavak ağaçları dizisi gölgelere karışıyordu ve bu ağaçların tepeleri, sanki bir kilisenin renkli pencereleri gibi uzanıyordu. Güneşin son ışıkları, gövdelerine dokunmaksızın ağaç dallarını renklere buluyor, gölge sütunları üzerinde parlak ışıktan çelenkler bırakıyordu” (Les Plaisirs et les Jours, 1896).

Proust, 1913'de yayınına başlanan *A la recherche du temps perdu* (Geçmiş Zaman Peşinde) adlı roman dizisinde, kahramanı ressam Elstir'in karakterini, Empresyonist ressamlardan özellikle Claude Monet ve Renoir'dan alınan nitelikler üzerine kurmuştu: “Görebildiğim kadarıyla Elstir'in resimlerinin kendine özgü büyü, resmini yaptığı nesnenin bir çeşit biçimini değiştirmesinden geliyor. Bu da şiirdeki ‘meceza’dan pek de farklı değil. Tanrının nesnelere, onlara isim vererek yarattığı söylenir; ancak Elstir onlara daha önceden verilen isimleri kaldırarak, yeni isimlerle, bu nesnelere yeniden yaratır. Yaşamımızda doğayı şiirsel olarak, olduğu gibi gördüğümüz anlar enderdir. Elstir'in eserleri, bu ender anlardan –örneğin üzerinde çalıştığı deniz manzaralarından- oluşmuş gibidir. En çok kullandığı mecazlardan biri, aralarında farkları yok ederek kara ve denizin karşılaştırmasını yapmaktır ve bu mecazı aynı tabloda tekrar tekrar kullanarak resminin birliğini sağlamıştır”.

Proust'un aşağıdaki sözlerinde bu yeni resim akımının mükemmel bir betimlemesini bulabiliriz: “Gerçekte, yüzey ve hacim, onları tanıdığımızda aklımıza geliveren nesnelere isimlerinden bağımsızdır... Elstir, çevresindeki nesnelere hakkında bildiği şeylerle, bu nesnelere onda uyandırdığı duyguları birbirinden ayrı tutmaya çalıştı. Bizim genelde, bakış biçimi diye adlandırdığımız tüm düşünce ve mantık yürütme (muhakeme) sürecini temel öğelerine ayrıştırarak incelemeye çabaladı”.

Empresyonizmin etkisinde kalan bir başka sanat dalı da müziktir. Emile Vuillermoz, Debussy'nin, Empresyonist ressamların yaptıklarıyla harika bir şekilde uyum sağladığını söyler. Bu ressamlar kendi uğraş alanlarında ağır basan unsur olarak, ışığın özünü kavramaya çabalamışlar ve bu çaba onları microstructure (alt yapı) diyebileceğimiz bir resim yapma yöntemine götürmüştü. Debussy de onlar gibi, seslerin ve tonların niteliklerini dağıtıp, bölerek ve çözümleyerek müzikte her türlü parçalama yöntemini denemiştir. Nitekim onun “bölünmüş dördü” gibi eserlerini ve çalgılarda sesi alçaltma düzenini sevmesi, resimdeki fragmentasyon (parçalı, tek tek renk kullanma) tekniğine benzer.



Empresyonist ressam, atmosferdeki titreşimlerin ve titreşen canlı ışığın tüm sihirlerini keşfetmişlerdir. Yine de, halk onları resme tılsımlı bir hava vermek ve atmosfer duygusu yaratmak uğruna, çizgilerin kesinliğini ve netliğini feda etmekle suçlamıştır. Gerçekte düşmanları, Empresyonist ressamı nasıl resim çizileceğini bilmemekle suçlamışlardır. Debussy de aynı şekilde ve aynı nedenlerle yanlış anlaşılmalı; halk onun müziğinin melodik olmayan, tekdüze ton süslemelerinden ibaret olduğunu iddia etmiştir. Debussy'nin eserlerinin başlıkları bile, Empresyonist ressamın seçtikleri konuları akla getirir: Nuage (Bulut: Noktürnlerden 1898): Esquisses (Eskizler); Jardins sous la pluie (Yağmur Altında Bahçeler), (Estampes'dan 1903), La Mer (Deniz), De l'aube à midi sur la mer, Jeux de Vagues ve Dialogues du vent et de la mer ile birlikte, 1905; Reflets dans l'eau (Sudaki Yansımalar), (Images, 1905-1907); Des pas sur la neige (Kardaki Ayakizleri): Voiles (Tüller, Préludessden. Birinci Kitap, 1910); Brouillards (Sisler, Préludessden, İkinci Kitap, 1913).

Bu konuda söz edeceğimiz bir başka besteci, birbirine geçişen tonları ve son derece hafif ritmiyle, ince ve zarif bir stile sahip Gabriel Fauré'dir. Bu sanatçının müziği; dinleyen kişiye, denizi, dalgaları, bulutları ve rüzgârı düşündürür.

Empresyonistler ya Académie Suisse'de ya da Gleyre'in atölyesinde eğitim gördüler. Adını kurucusundan alan Académie Suisse, Quai des Orfèvres'dedir. Bu okul, öğrencilerin az bir ücret karşılığında, canlı modeller ile çalıştıkları, hiçbir öğütle yönlendirilmeyip hiçbir düzeltme ve sınavın yapılmadığı bir yerdi. Hem Edouard Manet, hem de Claude Monet burada bir süre çalıştılar; ancak söz konusu okula düzenli olarak devam eden en önemli ressamlar Pissarro, Cézanne ve Guillaumin oldu. Böylece üç ressamdan oluşan özgün grup burada bir araya gelmişti.

O sıralarda, 1862 yılı sonunda Gleyre'in atölyesinde dört ressamlık ikinci bir grup oluşmuştu. Ecole des Beaux-Art (Güzel Sanatlar Okulu)'da öğrenim görmüş olan ressam Gleyre'in atölyesi, bağımsız olmakla birlikte belli belirsiz bir biçimde bu okulun öğretileriyle bağlantılıydı. Atölyedeki dersler çok pahalı değildi. Bazille'den hemen sonra Claude Nonet, Renoir ve Sisley de bu atölyeye katıldılar. Bununla birlikte iki yıl sonra Gleyre atölyeyi kapattı. Monet ve arkadaşları, yeniden bağımsız kaldılar.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, 1874'de fotoğrafçı Nadar'ın Boulevard des Capucines No=35'teki stüdyosunda, "Société anonyme coopérative d'artistes, peintures, sculpteurs, graveurs" (Birleşmiş Anonim ressamlar, Heykeltraşlar ve Gravürcüler Topluluğu)'ün açtığı sergiyle Empresyonizmin ilk manifestosu yayınlanmış oldu. Sergiye otuz sanatçı katıldı. Hem eleştirmenler hem de kamuoyu sergiye şiddetle tepki gösterdi ve Louis Leroy isimli gazeteci "Empresyonistler" (İzlenimciler) terimini ilk kez burada kullandı. İki yıl sonra 1876 Nisan'ında Rue Le Peletier No 11'de Durand-Ruel Galerisinde ikinci bir sergi açıldı; bu kez sergiye yalnızca yirmi sanatçı katılmıştı. Albert Wolff'un 3 Nisan 1876 tarihli Le Figaro gazetesinde yazdığı ünlü yazısından da anlaşılacağı gibi, kamuoyunda genel bir yanlış anlama egemendi: "Rue Le Peletier gerçekten çok şanssız bir yer. Önceleri Opera binasının yanışına tanık oldu.



Şu sıralardaysa ikinci bir felakete karşı karşıya: Bir sergi, daha doğrusu resim sergisi olduğu ileri sürülen bir gösteri Durand-Ruel Galerisinde henüz açıldı. Yoldan geçen ve hiçbir şeyden haberi olmayan masum biri, dükkânın önünde asılı bayrakların çekiciliğine kapılarak içeri girdiğinde, hemen iğrenç bir görünümle karşılaşılıyor. Aralarında bir de kadın olan beş ya da altı çılgın adam, eserlerini sergilemek üzere burada toplanmışlar.

Bazıları içeride sergilenen rezaleti gördüklerinde yalnızca kahkahalarla gülmekle yetinmiyorlar. Ancak ben onlardan değilim. Sergilenenleri görünce son derece üzüldüm ve acı duydum. Bu sözde sanatçılar, kendilerini Empresyonistler ve radikaller olarak adlandırıyorlar. Tüm yaptıkları yalnızca tual, boya ve fırçayı alarak tual üzerine çeşitli boya fırlatıp attıktan sonra altını imzalamaktan ibaret. Böylece Ville-Evrard'da, sokakta bulunduğu çakıl taşlarını sanki elmasmış gibi toplayan, yolunu şaşırmış bir grup akıl hastasıyla karşılaşılıyorsunuz. İnsan kibirinin bu denli sapıtmasını ve bu çılgınlığı görmek gerçekten çok ürkütücü. Lütfen Monsieur Pissarro'ya ağaçların gerçekte mor, gökyüzününse tereyağ rengi olmadığını anlatınız; ona anlatınız ki, resimlerini yaptığı şeyler hiçbir zaman, hiçbir yerde var olmamıştır ve akli başında herhangi bir kimsenin bu saçmalıkları kabullenmesi beklenemez. Bunun yerine, Dr. Blanche'ın hastanesinde, kendine Papa sanıp, Vatikan yerine Paris'te yaşadığına inanan akıl hastalarından birini ikna etmeye çalışarak da aynı şekilde zaman kaybedebilirsiniz.

Monsieur Degas'ya mantıklı olmasını söyleyin, sanatta çizim, renk, anlam ve teknik gibi kavramlar olduğunu anlatmaya çalışın. Göreceksiniz yüzünüze kahkahalarla gülecek ve sizin içi geçmiş bir moruk olduğunuzdan söz edecektir. Monsieur Renoir'a bir kadın vücudunun ileri bir çürüme devresinde olan ceset gibi yeşil lekelerle kaplı bir et yığını olmadığını anlatmaya çabalayın. Bu ressam grubunda, bazılarının Berthe Morizot diye adlandırdıkları bir de kadın var. İşin garip yanı, bu delice saçmalıklarına karşın hâlâ kadınsı zerafetini koruyor olması". Ancak Empresyonistleri destekleyenler de vardı. Bunlardan Armand Silvestre, Castagnary ve Duranty önemlidir. Nisan 1877'de Rue Le Pletier No 6'da açılan üçüncü Empresyonist sergiye on sekiz ressam katıldı.

Ertesi yıl, yani 1878'de yeni resim akımının ilk çözümsel incelemesi, Les Peintres Impressionistes (İzlenimci Ressamlar) adı altında Théodore Duret tarafından yayınlandı.

1879'da 10 Nisan ve 11 Mayıs tarihleri arasında Avenue de l'Opéra No 28'de, dördüncü Empresyonizm sergisi açıldı. On altı sanatçıya ait yapıtların sergilendiği bu sergiyi 1-30 Nisan 1880 tarihleri arasında Rue des Pyramides'te açılan ve on sekiz ressamın katıldığı beşinci sergi izledi. Altıncı Empresyonizm sergisi, 2 Nisan – 1 Mayıs 1881'de Boulevard des Capucines No 35'te ve yalnızca on üç ressamın katılmasıyla açıldı. Mart 1882'de Rue Saint-Honoré No 251'de açılan yedinci sergide yalnızca dokuz ressam bulunuyordu. Sekizinci ve son sergi ise 15 Mayıs-15 Haziran 1886 tarihleri arasında Rue Laffitte No 1'de açıldı. Buna katılan on yedi ressam arasında Neo-Empresyonistler ve Sembolistler de vardı.



Aynı yıl yani 1886'da, sanat yapıtlarının alım satımıyla uğraşan Durand-Ruel, özellikle ilgisini çeken resamlara ait üç yüz kadar resmi yanına alarak New York'a gitti ve bunların çoğunu orada satmayı başardı.

İlk ortaya çıktığında bu denli aşağılanan ve nefret uyandıran Empresyonist resim, şimdi, sanki elli yıldan beri gözde olan bir akımdı; öyle ki devrimci bir eğilim olarak, soluğunun tükendiği ama sanatta son sözü söyleyemediği bile düşünölmeye başlanmıştı. Empresyonist gruba dahil bazı sanatçıların, bu yeni resim stiline yüce niteliklerini ve değerini kabul etmekle birlikte, onda nasıl eksiklikler bulduklarını görmek önemlidir. Örneğin Renoir, yeniden doğru çizime ve geleneksel biçimlere dönmeyi denedi; ancak Empresyonizme en güçlü biçimde tepki gösteren kişi Cézanne oldu ve onu Neo-Empresyonistler izledi.

Cézanne, Empresyonist hareketin önemini bütünüyle kabul etmekle beraber, bu aşırı derecede serbest ve aşırı derecede işgüdüsel resim yapma tekniğinin tehlikelerini de sezebiliyordu. "Empresyonizmi, bir müze sanatı gibi, daha sağlam ve dayanıklı bir şeye indirgemek" amacındaydı. Sonsuz bir azimle, işgüdüsel olanla, disiplini; gelip geçicilikle, dayanıklılığı birleştirmeye uğraşmış, doğanın bir anlık görünümünü denetim altındaki duygularla incelemeye çalışmış; kaçıcı olanı yapı, renk ve biçimle bağdaştırmaya çabalamıştır. Cézanne'ın ideali, görünen gerçekliğin ardına geçip, felsefi olduğu kadar şiirsel anlamda evrenin özünü yeniden kurmak ve böylece sonsuz olana erişmektir. Cézanne, bazı yönlerden tutucu ve gelenekçi olmakla beraber, aslında olağanüstü modern bir sanatçıydı. İleri görüşlüydü ve yeni fikirlere açıktı. Bu nedenle onu, ilk büyük çağdaş ressam olarak görüp, bağımsız avant-garde (öncü) ressamların olduğu kadar, Fovizmin ve Kübizmin de en yakın öncüsü olarak kabul edebiliriz. Sözelimi, Kübizmin ismini aldığı, George Braque'ın Les Paysages de l'Estaque adlı tablosu, doğrudan doğruya Cézanne'ın etkilerini taşır.

1886'da Empresyonizmden esinlenen yeni bir sanat kuramı ortaya atıldı. "Neo-Empresyonist" harekete mensup olan bu sanatçıları grubu, Monet ve arkadaşlarının kuramlarını reddetmiyorlardı; tersine, Empresyonizmin bıraktığı yerden devam etmeyi istiyorlardı. Bununla birlikte onların resimdeki rastlantısal tutumlarını ve salt işgüdüsel sanat anlayışlarını bütünüyle kabul etmiyorlardı. Neo-Empresyonistler, kesin kurallar ve ilkelerden kurulu akla dayanan bir yöntemi savundular. Tam anlamıyla yenilikçi olmalarına rağmen, geleneksel olana inanıyorlardı ve Delacroix'dan kuvvetle etkilenmişlerdi. Kuramlarının sözcüsü olan Signac, 1899'da La Revue Blanche'da çıkan D'Eugene Delacroix au néo-impresionisme adlı makalesinde, bu yeni akımın kaynaklarının, amaçlarının ve ilkelerinin açık bir dökümünü yapmıştır. Signac, makalesinde iki sözcüğü birbiriyle kıyaslamaktadır. Bunlar, gerçek bir sanat kuramı olan "divisionnisme" (bölmeçilik) ile, az veya çok Bizans mozaiklerinden esinlenmiş bir teknik olan "pointillisme" (noktacılık)'dır. Signac şunları yazar: "Neo- Empresyonist resim tekniği, noktacıktan ya da noktalarla resim yapmaktan yararlanmaz, bunun yerine renkleri böler ve ayırır. "Bölme'den yararlanarak, rengin, ışık etkilerinin ve armoninin tüm olanaklarını kullanmak mümkündür. Bu da şu yollarla gerçekleştirilebilir:



- 1) Saf renklerin, yani tayfın tüm renklerinin optik olarak karıştırılması;
- 2) Farklı öğelerin, yani farklı renk çeşitleri ve bunların reaksiyonlarının birbirinden ayrılması;
- 3) Kontrast, derecelendirme ve parlaklık (ışık verme) yasalarına göre, renklerin birbiriyle oranlanması ve dengelenmesi;
- 4) Resmin boyutlarına göre kullanılacak üslubun ve fırça vuruş tiplerinin seçimi”

Neo- Empresyonistlerin fırça vuruşlarıyla, düzenli olarak, yanyana benekler konduklarına ve renklerin optik olarak karışımı tekniğini kullandıklarına dikkat edelim. Bu ressamlar, modern fiziğin gelişmesini büyük bir ilgiyle izlediler. Chevreul'ün ünlü De la loi du contraste simultané (Eş Zamanlı Renk Kontrastları Yasası Üzerine) adlı bilimsel incelemesi de 1889'da yeniden yayınlanmıştı.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Claude monet, kırmızı kiremitlerin resmini yaptığında, gölgeleri kırmızının tamamlayıcı rengi olan yeşil çeşitleriyle boyuyordu. Keskin gözlem yeteneğiyle renkleri saptayıp doğrudan tuale aktarırdı. Ancak Neo- Empresyonistler herhangi bir kırmızı ile herhangi bir yeşili bir arada kullanmadılar. Örneğin kullanılan kırmızı, portakal rengine çalılırsa, onunla birlikte daha mavimsi bir yeşilden yararlandılar. Eğer kırmızı, mora çalılırsa, bu kez kullandıkları yeşil renk daha fazla sarı içeriyordu. Renklendirmede seçimlerini Chevreul'ün yetmiş iki parçadan oluşan renk diyagramına göre yapıyorlardı. Örneğin belli bir kırmızı rengi kullandıkları zaman, diyagramda onun tam karşısındaki yeşil rengi seçmek zorundaydılar.

Neo- Empresyonistlerin de katıldıkları sekizinci ve son Empresyonist serginin 14 Mayıs – 15 Haziran 1886 tarihleri arasında açıldığını söylemiştik. Bu Neo- Empresyonist ressamlar arasında, Un Dimanche apres-midi a la Grande Jatte (Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra) adlı büyük resmini, resim sanatındaki bu yeni akımın bir manifestosu olarak sergileyen Seurat da vardı. Bundan kısa bir zaman sonra, 21 Ağustos 21 Eylül tarihleri arasında açılan “Bağımsız Ressamlar Sergisi”nde Seurat, aynı tabloyu bir kez daha sergiledi. Seurat'nın sanat konusundaki görüşleriyle kuramlarını izleyen bir grup sanatçı daha vardı. Bunlar arasında Signac, Dobois-Pillet, Henri-Edmond Cross, Lucien Pissarro ve Angrand gibilerini sayabiliriz. Neo- Empresyonist kelimesi ilk kez 19 Eylül'de Félix Fénéon tarafından Belçika'da çıkmakta olan bir dergide, La Vie moderne'de kullanıldı. Aynı deyim 10 Aralıkta L'Événement'da Arsene Alexandre tarafından yazılan bir yazıda kullanılmıştır.

Şubat 1887'de Seurat, Signac ve Pissarro, M. Petitjean, Maximilien Luce, Lucie Cousturier ve Belçikalı ressamlar olan Henri van de Velde ve Théo van Rysselberghe ile birlikte Brüksel'deki Salon des Vingt'te yapıtlarını sergilediler.



Ayrıca, hem Empresyonist hem de Neo- Empresyonist akımlarla ilgisi olan, onlardan etkilenen, ancak bağımsızlıklarını koruyan Edouard Manet, Degas ve Fantin-Latour gibi başka sanatçılar da vardır. Bunlardan başka iki önemli ressam, van Gogh ile Toulouse-Lautrec'tir.

Büyük ressam van Gogh'un öldüğü yıl olan 1890'da Georges-Albert Aurier, onun hakkında *Mercure de France*'ta şunları yazdı: "Safir ya da türkuvazın göz kamaştırıcı parıltılarından oyulmuş kavurucu, kör edici, zehirli, cehennemî kükürtten oluşmuş; kızgın güneşlerle parıldayan maden ya da kristal dökümlerine benzeyen gökyüzü ile altın, elmas ve değerli taşlar damıtan, garip, olağanüstü bir fırından çıkmış gibi görünen ağır, alveler saçan, kavurucu bir atmosferdeki sayısız ışıkların korkutucu, aralıksız çağılması altında... esrarengiz bir kişiliğin huzursuzlukla, rahatsız edencesine dışa vurması, adeta olağanüstü nitelikte dobra dobra içtenliğe sahip bir karakter.

Tüm bunlarla Van Gogh'un karakteri abartılarak anlatılıyormuş gibi gelebilir. Ama, canlı ya da cansız, ışık ya da gölge, biçim ya da renk, ne olursa olsun, onun ele aldığı her şeyde, huzur bulamamış bir kişiliği, eşsiz ve benzersiz biçimde dışarı taşıran, vahşi ve çılgın kararlılıktaki yoğun ve tiz bir sesin feryatlarına, çığlıklarına tanık oluruz. Madde ve doğanın, ürkütücü bir biçimde yabancı eğrilip bükülmelerle birbirine dolandığını görürü. Biçim bir karabasan, renk ise lavlar ve değerli taşlar saçan kızgın alevler olup çıkmıştır. Işık adeta bir yangına dönüşmüş, hummalı ve hareketli bir hayat gözümüzün önüne serilmiştir. Bütün bunların bir abartma olduğu düşünülebilir. Ancak, yurттаşı Hollandalı ustaların, onlar kadar değerli izleyicisi olan Vincent Van Gogh'un esrarengiz, ateşli, heyecanlı resimlerine baktığımızda edindiğimiz ilk izlenimler, gerçekte bunlardan başka bir şey değildir".

Aradan pek fazla zaman geçmeden, 31 Mart 1891'de Octave Mirbeau, *Echo de Paris*'de şunları yazıyordu: "Doğanın hangi görünümü üzerine düşüncelere dalarsa dalsın, van Gogh kendi kişiliğini hiçbir zaman unutamaz ve bastıramaz. Gördüğü, dokunduğu, duyduğu her şey, onun yakıcı yoğunluktaki hayal gücünün izlerini taşımaktadır. Van Gogh, doğanın içine işlememişti, doğayı kendi içine çekmişti. Nesnelere doğal biçimlerinden ayrı, garip şekiller almaya zorlamış ve onları, kendi fikirlerinin olağanüstü tezahürleri haline gelecek şekilde eğritip bükerek, yeni biçimlere sokmaya çalışmıştı. Bu nedenle, Van Gogh'un sanatı deyince, aklımıza tipik çarpıklıklar, bükümler gelir. Bir insanı ötekenden ayırıcı nitelik olan üslup, Van Gogh'da alışılmadık ölçüde gelişmişti. Yaptığı ağaç, gökyüzü ve çiçek resimlerinde bu yaklaşım tüm ağırlığıyla kendini gösterir. Resmini yaptığı nesnelere sayısız, garip biçimler halinde bükümlenmiş ve çarpıtılmıştır. Sanatçının tablolarında, fırfır dönen, sendeleyerek dolaşan sarhoş güneş ve aylar, karmakarışık kuyruklu yıldızlar gibi akışan yıldızlar, çıldırmış kuşlar gibi şurada burada büyümüş fantastik çiçekler görürüz. Ancak tüm bunların ötesinde Van Gogh, nesnelere bakış biçimindeki etkileyici soyluluk ve dehşet verici, trajik dehasıyla olağanüstü niteliklere sahip bir ressamdır".

Toulouse-Lautrec'in bir grup ya da bir akımla ilişkisi yoktu, nitekim bazen içinde bulunduğu ressamlar kuşağına dahil değilmiş gibi görünür. "İnsanları acayip saçları ve parlayan burunlarıyla



oldukları gibi, tüm yönleriyle (iyi ve kötü yanlarıyla) resmetmek bir hata olabilir; ama ben ideal olanı değil gerçekte var olanı tasvir etmeye çalıştım” diye yazar. Arkadaşı Tristan Bernard belki de buna dayanarak, Lautrec’in sanatına doğaüstü izlenimini veren unsurun, doğallığa bu aşırı bağlılığı olduğunu söylemişti.

Sanatçı, ayrıntıları resmetmede alışılmadık bir yeteneğe sahipti. Bu bazen önemli, bazen önemsiz sayılabilir. Ama bu yolla, modelleri üzerinde silinmez etkiler oluşturmuş ve onları adeta gerçek birer insan yapmıştır. Bu, Lautrec’in portresini yaptığı Paul Leclercq’in, onun çalışma yöntemi hakkında anlattıklarıyla doğrulanabilir: “Portremi yaptığı zaman onun olağanüstü becerikliliğinin farkına vardım. Bir ay süreyle, haftada iki ya da üç kez, düzenli olarak Frochot Caddesindeki stüdyosuna gittim; ama gerçekte hepsi hepsi iki veya üç saat poz verdiğimi hatırlıyorum. Stüdyoya varır varmaz, beni kocaman hasır bir iskemleye oturturdu. Atölyesinde, başından çıkarmadığı o komik fötr şapkasıyla sehpasının önüne geçer, gözlerini benden ayırmadan fırçasını eline alır ve istediği bakışı yakalar yakalamaz tualine birkaç kez yavaşça ve hafifçe vururdu. Bundan sonra fırçasını bırakır ve kesin bir ifadeyle şunları söylerdi: “Bu kadar yeter! Hava, evde oturulmayacak kadar güzel’. Bunun üzerine birlikte yürüyüşe çıktık”.

Şimdiye dek ele aldığımız gruplar ve sanatçılar, teknik ve ideolojik açıdan Empresyonistlerle bağlantılıdır. Ancak Sembolistlere gelindiğinde, onların, en azından estetik ve resimsel ilkeler bakımından Empresyonistlerle aralarında kesin bir ayrılık olduğunu görüyoruz. Ama yine de Gauguin ve çevresindekiler, Empresyonist sanatçılarla dostluk kurmuşlar ve birlikte sergilere katılmışlardır.

Bu andan sonra, Empresyonist resim anlayışının temel ögesi olan “duyarlık”, eskisi kadar önemli sayılmamaya başlandı ve yerini “fikir” kavramına bıraktı. Kesin görsel gerçek ve doğalcılık, resimde entelektüel bir yaklaşıma ve sembollerin kullanılmasına yenik düştü. Empresyonistlerce kullanılan birbirinden ayrı, parçalı, parlak renkler ve noktalamalar, yerini açık seçik, belirli çizgilerden ve tek renk yüzeylerinden oluşan oldukça farklı bir resim üslubuna bıraktı. 1879’dan itibaren, edebiyat alanındaki akıma da paralel olarak, ressamlar bu yeni yöntemi kullanmaya başladılar. Gustave Moreau (1826-1898) ve Puvis de Chavannes (1824-1898) en azından eserlerinden birkaçıyla bu yeni hareketin yaratıcıları sayılabilirler. Paul Verlaine’in Sagesse adlı eserini yayınladığı 1881 yılında Puvis de Chavannes, resimleri içinde Sembolist anlayışı en çok yansıtan ve şimdi Louvre’da bulunan Zavallı Balıkçı (Le Pauvre Pecheur) isimli tablosunu yaptı. Bir yandan da Odilon Redon La Vie Moderne’de ilk kez eserlerini sergiliyordu.

1884’de Seurat ve Signac Société des Indépendants’ı kurdular; başkanlığına Odilon Redon getirildi. Bir sonraki yıl hem Henri de Régnier hem de Jules Laforgue, ilk şiir kitaplarını yayınladı. Jean Moréas ilk Sembolist manifestoyu (Bildiri), 1886’da Figaro’nun 18 Eylül tarihli sayısında yayınladı. Bu bildiri de şu sözler yer alıyordu: “Sembolist şiir, idealara bir dış form giydirmeye çalışır. Form, ideaların ifade edilmesine yardım ederken, İdealara göre ikinci planda kalmalıdır. Öte yandan İdealar, anoloji ve



karşılaştırma gibi söz sanatlarından oluşan o tantanalı dış kılıftan asla vazgeçmemelidir; çünkü Sembolizm şiir anlayışının temelindeki özelliği, idea kavramının kendisine hiçbir zaman ulaşılmamasında yatar. Sembolizmde sentez yolunu anlatabilmek için çok karmaşık bir arketipe (ilk örnek) ihtiyaç vardı. Nesnellik Sembolizmde yalnızca bir hareket noktasından fazla bir şey olamaz". Jean Moréas, bu edebiyat akımını sanatta bir diriliş olarak niteler. "Uyum, dize ve rengin bir bütün oluşturacak biçimde birleştiği yeni bir sözcük dağarcığı, zorlanmış mecazlar, süslü bir anlatım" Sembolizm anlayışının başlıca özellikleridir.

Yeni sanat anlayışını savunan, la Pléiade, le Décadent, le Voyage ve Jean Moréas'yla Gustave Kahn'ın çıkardıkları le Symboliste gibi pek çok dergi yayınlamaya başlamıştı. 1888'e Gauguin Britanya'da Pont-Aven'e gitti. Orada Emile Bernard ile buluştu ve ikisi birlikte "partisyonizm" diye çevirebileceğimiz, synthétisme ve claisonmisme dedikleri resim akımlarını başlattılar. Gauguin, Sembolizm resmin bildirisi olarak Vaazdan Sonraki Görünüm veya Yakup'un Melekle mücadelesi (La Vision après le Sermon ou La Lutte de Jacop et de l'Ange) adlı tablosunu yaptı. Aynı yıl "Nabiler" adlı ressam grubu kuruldu. 1889 başlarında, Evrensel Sergi (Exposition Universelle)'nin yer aldığı Champs-de-Mars'daki Café Volpini'de yeni sanat kuramlarının halka sunulması amacıyla "Empresyonizm ve Sentezci Ressamlar Sergisi" açıldı.

Sergide Gauguin'in on yedi, Emile Bernard'ın yirmi üç tablosu vardı. Mayıs ayında, Léon Decchamps tarafından kurulan, La Plume adlı yeni bir Sembolizm dergi çıkmaya başladı. 1890 Ocak ayında Georges-Alber Aurier tarafından yazılmış, Gauguin hakkında en ateşli makalenin yer aldığı Mercure de France'ın ilk sayısı çıktı. Art et Critique (Sanat ve Eleştiri) dergisinin 23 ve 30 Nisan tarihli sayılarında, Yeni Gelenekçiliğin tanımlanması hakkında, Maurice Denis'in yazdığı ünlü bildiri yayınlandı. Maurice Denis "natüralizmin kandırmacasına karşı güzellik duygusunun zaferi"ni övüyor ve yazısını şöyle bitiriyordu: "Unutmamalıyız ki, bir tablo temel olarak bir çıplak kadın figürü, bir at resmi veya bir öykünün resmedilişi olmadan önce, belli düzen içinde bir araya getirilmiş renklerden oluşan bir yüzeydir". Mercure de France'ın 1891 Mart sayısında Georges-Albert Aurier, Sembolizm veya Paul Gauguin'in Resmi adlı yazısında şunları söyler: "Özetlemek gerekirse, mantıksal açıdan bir sanat eseri şu nitelikleri taşımalıdır:

- 1) Amacı bir fikri anlatmak olduğundan idecidir;
- 2) Bu fikri şekiller aracılığıyla ifade ettiği için, resim Sembolizm özellikler taşımalıdır;
- 3) Bu şekiller ve işaretler evrensel olarak anlaşılabilir bir biçimde dile getirileceğinden, resim sentezci olmak zorundadır;
- 4) Nesne yalnızca nesneden ibaret değildir. Daha çok öznenin algıladığı fikrin bir göstergesidir. Bu nedenle resim öznel olmalıdır;



- 5) Bütün bunların sonucunda resim süslemeci (dekoratif) özellik taşımaktadır. Mısırlıların, Yunanlıların ve ilkelerin ele aldığı gibi, tam anlamıyla süslemeci olan resim, aynı zamanda öznel, sentezci,sembolizm ve ideci bir sanat dalıdır”.

Son olarak, Aurier, sayılan becerilere sahip bir sanatçının bu anlayış kudretiyle birlikte çok daha üstün bir yeteneği birleştirmesi gerektiğini ekler. Düşüncelere dalıp gitmiş ruhu harekete geçiren, son derece değerli ve yüce, bu tanrı vergisi kabiliyet, duyarlılıktır. Auier'e göre kusursuz, mükemmel ve ölümsüz sanat ancak bu yetenek sayesinde var olabilir.

Aynı yıl, 1891'de Toulouse-Lautrec'in ve Nabilerin yakın dostları olan Natanson kardeşler Revue Blanche adlı dergiyi kurdular ve Sembolizm toplantılarının çoğu, Café Voltaire'de yapılmaya başlandı. Aralık ayında, tümü de Le Peletier Sokağındaki Le Barc de Bouteville Galerisinde açılacak olan on beş serginin ilki düzenlendi. 1897'ye kadar sürecek bu dizinin ilk sergisi “Empresyonizm ve Sembolizm Ressamlar Sergisi” adını taşıyordu. Bu sergiye Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, Sembolizm, Nabizm ve hatta akademik stilde çalışanlar dahil olmak üzere çeşitli eğilimlere sahip sanatçılar katıldı.

1893'de Lungé-Poe, Théâtre de l'Oeuvre'ü kurunca, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Ranson, Sérusier, Toulouse-Lautrec ve Munch, burada sergilenen oyunların programları, dekorları ve kostümleri için desenler çizdiler. Yine aynı yıl Maurice Denis, André Gide'in öldüğü yıl olan 1896'da Bonnard ilk sergisini açarken, André Mellerio'nun Le Mouvement idéaliste en peinture (Resimde İdealist Akım) adlı eseri basıldı. Mellerio, idealist olarak adlandırdığı ressamı dört ayrı gruba ayırırken, o sıralarda Tahiti'de yalnız başına yaşayan Gauguin'i bu listenin dışında bırakmıştır:

1. Parlak Renkler Kullanmayı tercih edenler: Angrand, Maximilien Luce, Lucien Pissarro, Théo van Rysselberghe, Seurat ve Signac.
2. Neo- Empresyonistler: Anquetin, Guillaume, Ibels. Maufra, Schuffenecker ve Toulouse-Lautrec.
3. Sentezciler veya Yeni-Gelenekçiler: Bonnard, Ranson, K. X. Roussel, Sérusier, Vallothon, Vuillard.
4. Mistikler: Meyer, Ballin, Emile Bernard, Maurice Denis, Filiger ve Jean Verkade.

1897'de Sérusier ve Verkade kara Ormanlar'daki Beurona Manastırı'nda buluşup, burada kutsal ölçüler ve Altın Sayı kuramlarını incelediler.

1898'de büyük Sembolizm şair Mallarmé ile birlikte resimde Sembolizm akımının öncüleri Gustave Moreau ve Puvis de Chavannes da öldüler.



1899'da Odilon redon onuruna açılan sergiye, André, Emile Bernard, Cross, Maurice Denis, d'Espagnat, Ibels, Luce, van Rysselberghe, Sérusier, Signac, Vallotton ve Vuillard tablolarıyla katıldılar.

Rodin ve Maillol gibi heykeltıraşlar, ressam dostlarının estetik sorunlarıyla yakından ilgiliydiler ve heykelleri çağdaş resimle kavramsal benzerlikler taşıyordu. Renkleri olduğu kadar biçimleri de gelip geçici bir anın zarif, hızlı izlenimlerini yansıtıyordu.

Birçok yabancı sanatçı Empresyonizmden, Neo-Empresyonizmden, Sembolizmden etkilenmişlerdi; bazıları Fransa'daki akımlarla yakın ilişki kurarken, bazıları da bağımsız çalışıyordu. İster Avrupa'dan ister Amerika'dan gelmiş olsunlar, açık havada resim yapmanın ne kadar önemli olduğunu, hepsi kendilerine özgü yollardan hissetmişlerdi. Üstelik aynı zamanda Sembolist hareketin de etkisi altında kaldılar.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Alman Empresyonizmi, Fransız Empresyonizminden oldukça farklıydı. 1879'daki Empresyonist sergiye oldukça fazla ilgi göstermelerine karşın, Alman Empresyonistler açık havada resim yaparken, Claude Monet ve çevresindekilerden daha çok Corot, Courbet ve Daubigny'nin yaklaşımlarından etkilenmişlerdi.

Kesinlikle söylemek gerekir ki, Adolf Menzel, Max Liebermann, Max Slevogt, Hans Thoma ve Fritz von Uhde birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşları ve noktalama tekniklerini uygulamadılar. Ama, doğaya yakınlık duymaları ve paletlerindeki parlak, açık renk tonlarını kullanmayı tercih etmeleri, onların Fransız Empresyonistlerinden ne kadar çok etkilendiklerini gösterir. Nitekim bu durum onların resimde akademik yaklaşımdan bütünüyle kopmalarına katkıda da bulunmuştur.

Elli yıllık bir dönemde, sanat alanında temel değişiklikler meydana geldi ve burada ilginç olan, sanatta bu değişmelerin yolunu heykeltıraşlar, müzisyenler, yazarlar ya da şairlerden önce ressamların açmalarıdır. Resim yapmak için açık havaya çıkarak, sanatta bu devrimi başlatan ressamlar, böylece Empresyonizmi doğuran bu dönemin en önemli ögesi olan duyu ve duyarlılığın değerini vurguluyorlardı. Zamanla, kaçınılmaz bir tepki gösterme sürecinden geçilerek, Baudelaire'ce öne sürülen fikrin zaferi ortaya çıkmış, bu da doğrudan doğruya Sembolizme yol açmıştır. Bir yanda özneye doğrudan bakış yöntemi, öte yanda düşüncenin ve iç dünyanın üstünlüğü içe bakışla dengelenince olağanüstü doğurgan bir dönem yaratılmış oluyordu.

İster doğrudan meydana gelen etkilerle olsun, ister sürekli olarak değişkenlik gösteren unsurlarla olsun, çağdaş resmin tüm akımları, bu son derece verimli ve üretken dönemden kaynaklanır. Örnek olarak Nabizmi, Fovizmi, Kübizmi ve onlarla birlikte bağımsız ressamların sanat anlayışlarını gösterebiliriz. Bütün bunlar, Fransız resminin hayranlık uyandırıcı zenginliğine tanıklık ederler.