20. YÜZYIL BAŞLARINDA BATI RESMİNDE DOĞA

Umut GERMEÇ [1]

ÖZ

Doğanın sanatsal ve estetiksel olarak belirlenişi her toplumda yaşama olanaklarıyla, (ileri toplumların sanatında baskın olan toplumsal grubun, sınıfın çıkarlarıyla) bağımlı ve koşullanmıştır. Doğanın güzelliğinde, ideal olanla gerçek olanın ilişkisi kültür tarihi boyunca bu bağlamda bir özellik gösterir. Doğayı konu edinen resimler 17. yüzyılda Hollanda'da, Ruysdael, Hobbema ve Van Goyen'lerin yaptıkları özerk peyzajlar dışında, Turner ve Constable'a kadar genel olarak İngiliz ve Fransız toprak sahiplerimin mülk tutkularıyla desteklenmiştir. Poussin ve Lorrain'in peyzajlarının estetik bağlamını feodal soyluların mülk tutkusu belirlemiştir. Turner'ın doğadaki durumları kendi içini anlatmaya yönelik fırçasıyla araştırması Batı sanatının 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarına dayanak oluşturmuştur. Doğalcıların sanayi kentlerine karşı düşünsel bir duruş göstermesi ve İzlenimcilerin plastik açıdan öznelliği besleyen yordamı sanatçı kişiliği önemli kılmıştır. Doğa ve insan bütününün sanayileşmeyle gelen, kırıma ve sömürüye karşıtlığı her sanat akımı üzerinde belirleyici olmuştur. Gauguin'in doğaya kaçışında etken olan bu düşüncedir. Biri Romantik ve Ekspresyonist, diğeri klasik ve uyumlu iki yaklaşımla Avrupa sanatı 20. Yüzyıla girmiştir. Fransa'da Fov'lar ve Almanya'da Die Brucke üyeleri, 19. yüzyılın son dönemlerinde etkin olan sanat anlayışının, dışavurumcu ve duygu yüklü formlarını kaynak edinmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: doğa, peyzaj, Romantizm, Doğalcılık, Ekspresyonist

[1] Dr. Öğr., Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, umutgermec(at)gmail.com

NATURE IN EARLY 20TH CENTURY WESTERN PAINTING

ABSTRACT

Artistic and aesthetical determination of nature have been closely related and conditioned by the living conditions (in the advantage of the dominant class/societal group in the art of the advanced societies) in every society. The relationship between the ideal and the real in the beauty of nature presents a significance in this context through the cultural history. Apart from the autonomous landscapes by Ruysdael, Hobbema, and Van Goyen in Holland in the 17th century, paintings that feature nature – from Turner to Constable - have been supported with the property indulgence of the British and French land owners. The aesthetic context of Poussin and Lorrain's landscapes has been determined by the property indulgence of the feudal nobles. Turner's attempt to narrate his inner by painting the conditions in nature served as a foundation for the Western art movements that occurred in the 20th century. The fact that Naturalists presented an ideological stand against industrial cities and Impressionists' technique that fed subjectivity on plastic terms made the identity of the artist significant. Integration of the nature and human, which is a stand against the slaughter and exploitation brought about by industrialization, has been determinant on every art movement. This ideology was significant for Gauguin to escape to nature. European art entered 20th century with two approaches; one being Romantic and Expressionist, the other Classicist and coherent. Fauvs in France and Die Brücke members in Germany found their foundation in the expressionist and emotional forms of the sense of art that was influential during the fin de siècle.

Keywords: nature, landscape, Romance, Naturalism, Expressionist

Giriş

Doğayı konu edinen resimler 17. yüzyılda Hollanda'da, Ruysdael, Hobbema ve Van Goyen'lerin yaptıkları özerk peyzajlar dışında, Turner ve Constable'a kadar genel olarak İngiliz ve Fransız toprak sahiplerimin mülk tutkularıyla desteklenmiştir. Poussin ve Lorrain'in onaylanmış peyzaj resmi yöntemleri feodal soyluların mülk tutkusunun aracı olmuştur. Batı resim sanatında peyzaj türü söz konusu olduğunda, 17. yüzyıl Hollandalı sanatçılar ile Fransız empresyonistlerinin yaptığı peyzajlar ilk akla gelenler olacaktır. Ayrıca peyzaj resminin, kendilerinden sonraki kuşakları etkileyen bulgulara ulaşan ustalarını; Turner, Constable Ruysdael, Monet ve Cézanne'ı anmadan geçemeyiz. Doğaldır ki, yapılan değerlendirme bu alana ilişkin bütünü kapsamamaktadır. Claude Lorraine, Richard Wilson, Caspar David Friedrich bu bağlamda önemli yapıtlar vermişlerdir. 18. yüzyılın sonunda İngiltere'de iki farklı yönelim ortaya çıkar: İtalyan ekolü ve Hollanda ekolü. Claude Lorrain ve Poussin'in düşsel doğa betimlemeleri ve klasik geçmişle bağlantılı olma özellikleri İngiliz beğenisini belirleyici etken olmuştur. Hollanda peyzajlarının toprağa kesin yakınlığı, günlük yaşamın gerçeklerini yansıtma özelliği de sayıca oldukça fazla bir grup ressamı çekmiştir. J. M. W. Turner'ın doğadaki durumları kendi içini anlatmaya yönelik fırçasıyla araştırması Batı sanatının 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarına dayanak oluşturmuştur (Tablo 1). "Rembrandt'ın portrede yaptığını peyzajda Turner yapmıştır. Doğaya katı bir mülk, gayri menkul (taşınmaz mal) gibi bakmamış, onun yerine doğanın içinde taşıdığı gücü ve doğa olarak insan yaşamını etkileyen yönlerini ele almıştır" (Kabaş 1976:52).



Tablo 1. J. M. W. Turner: Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway, 1844

Gerek Rembrandt'ın gerekse Turner'ın sanatlarında ulaştıkları yetkinlikte, doğayı gözlem ve inceleme yolunda yaptıkları desenler ve gravürler büyük katkı sağlamıştır. "Demokratik grafik" yanıyla özgün baskılar ve herhangi bir beğeniyi amaçlayarak anlatım alanını daraltmayan desenler, doğa konu alındığında görmeye, bilmeye ve bulgulamaya ilişkin sanatçıların özgün yanlarının oluşmasını sağlayan temel öğeler olmuştur. Turner, doğanın en romantik ve yüce anlarını bulgulama yolunu seçmiştir. Doğanın gücü, kopan fırtınanın, kabaran dalgaların ve herşeyi eriten ışığın karşısında çoşkulu yapıtlar vermiştir. Caspar David Friedrich (1774-1840) havanın durumlarıyla mevsimlerin özellikleriyle ilgilenmiş, ışığı atmosferi kullanarak hüzünlü etkiler aramıştır. Çıplak dağ görünümlerinde lirik anlatımı güçlendiren "yalnız" ağaçlar vardır. Batı sanatının doğanın gerçekliğine gözünü yumduğu dönemlerinde çalışan insan figürü de estetiksel bir değer olarak görülmemiştir. 17. yüzyılda sanatçıların daha çok kendi seçimi gibi görünen peyzaj resmi, 19. yüzyılda egemen bir sanat durumuna yükselmiş ve kendi içinde yeni bir estetik yaratmıştır. Doğalcı sanatçıların yordamıyla insanın içinde devindiği doğa, ideolojik bir konuma taşınmıştır. Doğalcıların, dönemin genel geçer estetik bağlamı açısından kaba ve tehdit edici bulunan doğa görünümlerinden sonra izlenimciler doğayı güneş ışığının renkleriyle örtmüşlerdir. *"17. yüzyıldan başlayarak görüşte ve buna bağlı olarak da yöntemde yenilik yaratanlar Ruysdael, Rembrandt (Daha sonraki yapıtlarında ışığı kullanışını açık hava çalışmalarından edinmiştir), Constable (taslaklarında), Turner ve bu evrenin sonunda Monet ve izlenimciler olmuştur. Bundan başka maddesel bakımdan yoğun, dokunulabilir olan resim, bu ressamların yeni buluşlarıyla yavaş yavaş yoğunluğu olmayan, dokunulmaz olan resime doğru kaymıştır"* (Berger 1999:105).

İnsanların doğayı estetiksel olarak değerlendirişlerinin, 'sınıfsal idealler arasındaki farklılıklarla koşullanmış olduğunu' bilinmektedir. "İzlenimcilik doğalcılıktan değil, şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır" (Kagan 1982:354). Konunun, öykü veya fıkra gibi 'yazınsal öğelerinden' vazgeçmek, 'kendi olanakları ve araçlarıyla resmi toparlamak' isteminin ifadesidir. Doğalcı sanatın sanayi kentlerinin yaşamına karşı oluşu, desteksiz kalmasına neden olmuştur. Teknolojinin hızla gelişmesinin sonucu, tüketime yönelik olarak güncel yaşama yansıdığı gibi estetiksel beğeni değerlerinin değişimine ivme kazandırmıştır. İzlenimcilik, hız ve değişim olgularını içeren kent kökenli bir üslup olarak, doğalcılıkla olan sınırlarını belirlemiştir. İzlenimcilik'le birlikte doğa konu olarak anlatımsal önemini yitirmiştir.

> İzlenimciler, "Görsel olan değerleri, renk ve ışığın etkilerini değerlendirmeye yönelmişlerdir. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görmeyle ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece Tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir 'manzara' ve 'ölü doğa' gibi işlenmesi, 'ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir" (Hauser 2006: 354).

Açık havada, 'kendi gözünün gördüğünü anlatma' temel ilkesine dayalı gelişen izlenimci sanatta dokunsal değerlerin çıkarılmasıyla peyzaj resmi, ışık ve renk etkinliklerinin uyumuna indirgenmiştir.

> Van Gogh ve Gauguin, doğaya yaklaşım açısından diğer izlenimcilere göre anamalcı ilişkilerin kotarıldığı bir dönemde doğaya dönüşün yeni temsilcileri olmuştur. Gauguin tecimsel dünyanın tam ortasında bir iş adamıdır. "Büyük Dünya sergilerinin açıldığı, teknolojik gelişmelerin kutsandığı bir çağda, insanlar endüstrileşmenin de bir bedeli olduğunu, hızlı teknolojik gelişmelerin barışı ve uyumu tehdit ettiğini fark etmeye başlamışlardı" (Walther 2005:17).

Batı Bilimciliğinin doğayı göz ardı eden, bir başka deyişle indirgemeci yanı özellikle bu iki izlenimci sanatçıyı, endüstrileşmeyi övgüleyen ve giderek yapaylaşan günün sanat anlayışına karşı, doğanın bütüncül ve gerçek varlığı içinde devinmeye zorlamıştır. Bu devinim her iki sanatçı için de hem tinsel, hem fizikseldir. Gauguin'in peyzajlarındaki dramatik yan bütünüyle geleneğin içinde gelerek Hıristiyan sanatının izlerini taşır. Resmin kurgusuna gelince doğrudan doğruya Doğu Sanatı'nın sistemi kullanılmaktadır. 19. yüzyılın sonunda Çin ve Japon sanatı Fransa'da etkili olmuştur. Fransa'da Van Gogh ve Gauguin'in dışavurumculuğu çok da etkisini göstermemişken, klasisizme yaslı bir akım etkinliğini ortaya koymuştur. Bu da Empresyonizm'in dağıttığı formu yeniden toparlayan Kübizm'dir. Cézanne doğayı kendine model edinerek Poussin'in resimlerindeki dinginliğe ve düzene ulaşma amacı gütmüştür. Cezanne'ın ardılları Makine üretimi bir doğa kavrayışı ve dış gerçekliğin doğrudan estetik obje olarak kadraja yerleştirilmesi yöntemleriyle, bütün 20. yüzyıla yansıyacak anlayışın yolunu açmışlardır. İzlenimci yöntem resmi düzensizliğe ve karışıklığa götürmüştür. Peyzajın yapısal özellikleri önemini yitirmiştir. Ancak Paul Cézanne, Van Gogh, Gauguin gibi Ard İzlenimiciler yine açık-seçikliğe ve düzenliliğe yönelmişlerdir.

20. Yüzyılın Eşiğinde Batı Sanatına Genel Bir Bakış

Her sanat hareketi ancak kendine uygun sosyal, kültürel koşullarda ortaya çıkar ve gelişim gösterir. İçinde bulunulan kültürel ortamın düşünceyi ve eylemi sınırlayıcılığı sanatçıyı bir çıkış aramaya, sanatıyla bir "karşı duruş" üzerinden yeni anlatım olanakları bulgulamaya yöneltir. Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimiyle başlayan, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar bütün Avrupa ülkelerine yansıyan; ekonomik, politik, kültürel dönüşümler, sanat alanında da doğrudan belirleyici olmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde de bütün coğrafyaları etkileyen bir boyut kazanmıştır. Romantik resimle başlayan doğadaki durumlarla, insan duygularını; hüznü, sevinci, acıyı, korkuyu, tepkiyi betimlemek, sanatçının insan olarak "iç dünyasını" önemli kılmıştır. Doğaya mülk oluşundan ötürü verilen değer, insanın en güvenli sığınağı oluşuyla yer değiştirmiştir. Üretim alanı olarak doğayı ve barındırdığı unsurları; toprak emekçilerini ve yabanıl ağaç korularını konu edinen Barbizon okulu

sanatçılarının düşünsel birliktelikleri 20. yüzyıla örneksenecek "sanatçı duruşu" olarak yansımıştır.

> "Romantikler, kutsal koruların şiirini, doğalcılar ise, yayılmış otlayan sığırları, üstünde arabalı vapurların seyrettiği nehirleri ve harman yapılan tarlaları gösteren düz yazıyı betimlemişlerdir. Buradaki yenilik, sanat tarihinde hep olduğu gibi her zaman kullanılan motiflerin ortadan kalkmasında değil, onların yenilenmesindedir. En köklü değişimler, uygulanmasına hemen başlanamayan ve yalnızca resmin açık havada yapıldığı izlenimini vermekle yetinen, açık hava resmi ilkesinden doğar" (Hauser 2006: 267).

İzlenimcilerin, görmeyle ilgili olanın özerkliğini geliştirmeleri, ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmasını sağlamıştır. 19.yüzyılın sonlarında, kozmopolit özellikte bir kent olan Paris'te sanatsal etkinliklerin yoğunluk kazandığı, sanatçıların kişisel arayışlarını karşılayan yeni sanat akımlarının doğduğu görülür. Neo-Empresyonizm ve Post empresyonizm, renk şiddetini, coşkusunu ve biçim bozmaya, yorumlamaya yönelik eğilimi getirmiştir. Seurat'nın yalın tuşlar olarak renkleri yan yana uygulama ve ışığı yoğunlaştıran anlayışıyla oluşan pointilist (noktacı) tekniği, Van Gogh'un arı ve hırçın renkçiliği, ivecen fırça vuruşları, Cezanne'ın hacimleme için bulguladığı "modülasyon" tekniği, Gauguin'in renkleri bölmelerin içine almak olan 'bölmecilik' tekniği, Fovizmin, dışavurumcu tavrın oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu akımın en önemli yanı, kuşkusuz modern resmin renkçi tutkularına yeni, çarpıcı ve sürekli bir vurgu getirmiş olmasıdır.

"Gauguin sentetist yönteminde doğal ögelerle kadrajı bülümlemiştir. Simgeciliğin öncülerinden Emile Bernard ağaçları bu yöntem için kullanmıştır. "Önemli bir sembolist ressam olarak Gauguin gelecek nesilleri derinden etkilemiştir. Kendi tanımıyla 'sentetist-sembolik' tarzı kendinden sonraki ressamlara yeni ufuklar açmıştır" (Rapalli 2001:18).

Zamansal ve öznel olanın gizine bürünüp 'düş'le üreten Stephan Mallermé Simgeciliğin şair öncüsüdür. Baudelaire, Rimbaud, Gauguin, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec tarihsele bağımlı kalmayan her biri zamana karşı ayrı içtepilerle devinip öznel yapıtlar veren sanatçılardır. Simgecilik, dönemlerinin sanat kalıplarından bağımsız olarak sanatçı kişiliği oluşturan, gerçek sanatçıda var olması gereken 'imgelem' gücünü özgürleştirmiştir. Simgecilik sanatçıların doğayla ve kendi doğalarıyla iş birliği içinde bir özgürleşme yolu olmuştur.

> "Peter Selz'a göre, XX. yüzyılın sanat ve estetiği nesnel gerçekliğe karşı büyüyen bir inançsızlıkla şekillenir. Sanata verilen önem dış dünyanın ampirik olarak deneyimlenmesinden, insanın iç dünyasında kendisini denemesi olgusuna kaymıştır. Sanatçının sübjektif kişiliği

> kontrolü almaya başladıkça, ekspresyonizm gözlemcinin aktif katılımının pasif estetik hazzın yerine geçmesini gerektirir. Bu ekspresyonist hareketin gelişmesindeki belki de en önemli faktördür" (Selz 1997:3).

Avrupa'da ulusal devletlerin kuruluşu, monarşilerin yıkılışı ve parlamenter rejimlerin güçlenmesi kıran kırana bir savaşımın sonunda gerçekleşmiştir. Kendi bütünlüğünü sağlayamamış birçok ulus da İtalyanlar, Almanlar, Macarlar, Çekler, Slovaklar vb. bu süreç içinde ulusal devletlerini oluşturmuşlardır. Rusya, Balkan ccğrafyası ve Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkileyen bu devinim; savaşı, büyük yıkımları ve dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Avusturya, Prusya, İtalya, Fransa, İngiltere gibi belli başlı büyük sanayi devrimini içselleştirmiş ve kendi ekonomisini kapitalist sistemle geliştirmiş ülkeler dışında başka ülkelerinde de toplumsal yaşamı dönüştürücü etkileri görülmüştür. Modern kentin yükselişi, sanatçıları doğaya çekilmeye ve kendi barış ve güzellik korunaklarını yapmaya zorlamıştır. Şehri'nin gürültüsünden ve karmaşasından kaçan, Fransız izlenimci ressam Claude Monet Paris'in 50 km batısındaki Giverny köyünde doğaya sığınmıştır. Monet, Birinci Dünya Savaşının silah seslerini Giverny'den duyarken güzelliği savunurcasına resim yapmıştır. Çok sayıdaki nilüfer soyutlamalarını savaşın yıkımına verdiği tepki olarak düşünebiliriz. Doğanın canlılığına, sağaltıcı gücüne sığınmak, savaş yıllarında Avrupa sanatında genel bir eğilim olmuştur. Monet resim yapmayı bir savaşma yöntemi, kişisel yurtsever bir çaba olarak görmüştür. (Tablo 2)



Tablo 2. Oscar Claude Monet, Giverny'deki Bahçe, 1900

Aslında 1. Dünya savaşı yıllarında Avrupalı İzlenimci ressamların kendi tasarladıkları bahçelerde çalıştıklarını görmekteyiz. Kapitalizmin genel insancıl değerleri örseleyici gelişimi karşısında sanatçıların savunma alanı ve aracı da bir bitki tohumu olarak toprağa gömüldüğünde renk ahenk açan doğanın kendisi ve onlardan özgürce esinlenerek yapılan resimler olmuştur. Kandinsky ve Klee gibi avangard ressamlar da doğayı konu edinerek dünyanın canlılığına yoğunlaşmışlardır. Alman resim sanatında doğaya yaklaşım, estetik bağlam açısından Avrupa'nın diğer diğer bölgelerinden ayrılır. Alman romantik resmi simgeci ve deneyseldir. Doğanın değişen durumlarını insanın duygularındaki çeşitliliğin simgesi olarak yansıtmışlardır, Alman ressamlar. Philip Otto Runge (1777-1810) metafizik anlamlarla yüklü bir doğa sentezine varmayı amaçlamıştır. Caspar David Friedrich (1774-1840) havanın durumlarıyla mevsimlerin özellikleriyle ilgilenmiş, ışığı atmosferi kullanarak hüzünlü etkiler aramıştır. Onun resimlerindeki çıplak dağ görünümlerinde lirik anlatımı güçlendiren 'yalnız' ağaçlar vardır (Tablo 3).



Tablo 3. Caspar David Friedrich, Yalnız Ağaç, 1822

Alman İzlenimciğinin temsilcisi Max Liebermann, 1909'da 62 yaşındayken Wannsee Gölü kıyısında bir arsa satın aldı ve orada bir villa ve bahçe inşa etti. Birinci Dünya Savaşı seyahat etmesini engellediği için bahçe onun konusu oldu.

Max Liebermann kendi tasarladığı bahçede 200'den fazla resim, sayısız desen ve pastel iş yapmıştır. Yazlık evinin tamamlanmasından dört yıl sonra Max Liebermann şövalesini ilk defa bahçeye koydu. İlk uzan yaz tatilinde, 1910 yılında Wannsee'deki bahçe yeni stüdyosu olmuştuır. 1915-1935 yılları arasındaki geç dönem çalışmalarını karakterize eden Max Liebermann'ın bahçe resimleri Alman dışavurumculuğunun iki önemli sanatçısı Ernst Ludwig Kirchner ve Lovis Korint 'in resimlerini etkilemiştir. Burada da yaşam alanını ya da çalışma yerini çevreleyen doğa Liebermann'ın yoğun sanatsal çalışmaları için belirleyici esin kaynağı olmuştur (Tablo 4).



Tablo 4. Max Liebermann, Wannsee'de Bahçe, 1924

Bu bahçede bitkilerin ekimi ve genel tasarım hiçbir şekilde Liebermann'ın resim anlayışına için ideal motifler sunmak amacıyla yapılmamıştır. Liebermann bahçesi için, Alfred Lichtwark, Alfred Messel'in Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich gibi sanat yazarı ve mimarlar "Reform Bahçesi" kavramını geliştirmişlerdir. Bu, 18. yüzyıldan beri İngilizlerin estetiği gibi resim gibi oluşa, kesinlikle karşı çıkan bir bahçe anlayışıdır. Liebermann'ın Wannsee'deki bahçesinde, 1915-1935 yılları arasında, Paul Klee de bahçe sahnelerini içeren yağlı boya ve pastel çalışmalar yapmıştır. Fransız İzlenimcileri ve Hollanda'daki Lahey Okulu sanatçıları açık hava ressamıydılar. Bahçesi, Liebermann'ın sanatsal laboratuvarı olmuştur. Bahçe resimlerinde ressamca yoğunlaşmanı sonuçları görülmektedir (Tablo 5).



Tablo 5. Max Liebermann & Paul Klee, Wannsee Gölü'ndeki Villa, 1918

Paul Klee'nin doğaya karşı ilgisi, doğayı bir araştırma alanı olarak görmesinden kaynaklanmıştır. Kendisini bir bahçıvan veya bahçe planlamacısı olarak görmemiştir. Bununla birlikte, sanatın teorisi ile yakından ilgili olan tüm çalışma aşamalarında yer almıştır. Bauhaus'ta verdiği eğitim üzerine düşüncelerini oluşturduğu ve notlarını aldığı bir laboratuvar olarak doğaya değer vermiştir.

Liebermann: Gerçekçi bir sanat kavramından sanat dünyasına

Fotoğraflarını ifade etmenin öznel gücünü vurgulamak için Klee, bakışlarını canlı yapılara yönlendiren ve doğayı deneyimlemenin özel olasılıklarını gösteren bir resim kavramıyla ilgilenmiştir. Bahçesindeki renk düzenini dikim yaparken bir tuval gibi tasarlayan Monet ve çağdaşları Caillebotte, Pissarro, Matisse, Joaquín Sorolla, Kandinsky ve Klee bahçelerden kendi resimlerinin gereksinimlerini karşılamışlardır. Van Gogh da bahçelerden çok, Millet'yi anıştırır biçimde tarlaların, başakların ve zeytin ağaçlarının tutkunudur. Zaten yaşamı hiçbir zaman toprağa gömeceği bir

tohumun yeşermesini bekleyecek kadar düzenli olmamıştır. Küçük bir toprak parçasını benimseyen ya da bir tohum yetiştirmek için uğraş veren herkes, sanatçıların kendi tutkularının ötesinde bir anlamı olan bu bahçe duygusunun; bahçe hareketinin ahlaki bir hareket olduğunu, kaotik ve yıkık bir dünyaya düzen ve barış getirme çabası olduğunu anlamış olacaktır. Çevre, geleneksel kültür ve ulusal özellikler sanat yapıtını üslup özellikleri üzerinde belirleyici olmuştur. Geçmişten gelen değerler ve yapıtın oluşturulduğu zaman olan şimdiki zaman, sanatçıyı yönlendirir. Benzer olarak, sanat tarihçisi ve kuramcısı Heinrich Wölfflin, bireysel üsluba ek olarak 'çağım üslubu' olan 'okul, memleket ve ırk üslupları'nın da olduğu saptamasında bulunmuştur" (Wölfflin 1973:8).

> Bu bağlamda denilebilir ki, özellikle de memleket açısından, Kuzey Avrupa sanatı ve kuzeye yakın olan Alman sanatı diğer coğrafik bölgelerinkinden ayrı özellikler göstermektedir. Resim sanatıyla ilgili gelenekler güney bölgelerinin sanatını, kuzey bölgelerinin sanatından başka biçimde etkilemiştir. Tarihçilerin dönemlerinin önemli olaylarını belgelendirdikleri gibi, sanatçılar da etkili, duyarlı, tutkulu yapıları ile, kendi istençlerinin dışında, bilinçli bir şekilde olmasa da çağın verdiği duyguyu yansıtmaktadırlar. Onlar, kullandıkları çizgi, form ve renk aracılığı ile ve sanatın evrensel dili ile, bir toplumun tarihçi ve edebiyatçılarından daha duyarlı bir biçimde dönemin sosyal durumu, tarihsel olayları, düşünce biçimi ve toplumun kültürünü anlatmayı başarırlar. Bu yüzden sanatçılar dönemin ve bölgenin ruhunu yapıtlarında yansıtmaktadırlar. Konu veya temadan ziyade ifade etme yöntemi, yani tarz/üslup, toplumun düşünce biçimini, karakterini, kültürünü, ahlakını, inancını yansıtan unsurlar, ulusal nitelikler taşımaktadır. Üslup, bir kolektif tarafından aynı düşünceyi paylaşan bir grup sanatçı tarafından-kendi düşünceleri dışında toplumun düşüncelerini taşıdıklarından dolayı daha iyi bir şekilde aktarılabildiğinde sanat, ulusal nitelik kazanmış olur" (Greceanu 1938:4-8).

Sanayileşmenin toplumsal yaşama ve doğaya ilişkin, evrensel düzeyde yarattığı olumsuz koşullar karşısında, yerel, kendi içine kapalı ulusal yaklaşımlar çözümsüz kalıp, öz değerlerinin içerdiği insancıl birikimle evrensel ve barışçıl ileri bir düzeyi amaçlamışlardır. 20. yüzyılın ilk yarısında, yeryüzünde daha önce ve de sonra görülmedik bir şekilde, insan ve doğa kıyımına yol açan, Hitler faşizmi dünya coğrafyasının büyük bir kesiminin üzerinden silindir gibi geçmiştir. Bunun sonucunda genel insancıl değerleri ve çevreyi korumaya ilişkin uluslararası kurumlar oluşturulmuş, sözleşmeler imzalanmıştır. Bütün bunlar kapitalizmin ve emperyalizmin yerküre düzeyinde saldırısına karşı alınmış önlemler olmuştur.

20. yüzyılın başlarındaki sanatçıların, emperyalizmin yarattığı kırıma ve duyunçsuzluğa doğayı korunak edinerek karşı duruşu bir kaçış olarak nitelendirile bilinir. 20. yüzyılın sonlarında yapıtları küresel anlamda bilinen Anselm Kiefer için, Hitler ulusalcılığından kaynaklanan Alman geçmişinin travması hala bitmemiştir. Ülkesinin tarihi ve özellikle de karanlık yüzü için bir saplantı içindedir. (Deutschlands Geisteshelden, 1973) Almanya'nın Manevi Kahramanları, 1973, adlı resminde neredeyse her isim Alman geçmişinin anılarını uyandırmaktadır. Kiefer için ülkesinin manzarası, Nazilerin Alman kanıyla toprak arasındaki yakın ilişkiyi vurguladığından, resim için belirgin bir tema olan Alman manzaraları Ona göre, içinde yaşayan insanlar kadar suçlu durumdadır (Tablo 6).



Tablo 2. Anselm Kiefer, Nürnberg, 1982

2. XX. Yüzyılın Başlarında Avrupa Resim Sanatına Yön Veren Etkenler

2.1. XX. Yüzyıl Sanatı Üzerinde Belirleyici Olan Düşünsel Yaklaşımlar

1789'dan sonra demokrasi ve entellektüel özgürlük adına girişilen devrimler burjuvazi yararına bastırılmıştır. Sırtını polis devletine yaslayan ve orduyla karşılıklı çıkar ilişkisi içinde bulunan burjuva sınıfı özgüvenini bularak, lükse ve eğlenceye yönelmiştir. Anamalcılık ve sanayileşme kültürel yapıyı; kötü beğeniyi ve ucuz

zevkleri besleyerek çöküntüye uğratmıştır.“Özel mülkiyet ve paranın yönetimi altında yaygın olan doğa kavramı, doğanın alçaltılmasından başka bir şey değildir. Paralı adamın tek bilinçli görüş açısı ve erdemi; kuramı, sanatı, tarihi, insanı küçümsemektir” (Lifshitz 1984:4-8).

Doğalcılık, burjuva küstahlığına karşı gelişen bir sanat akımı olmuştur. Gerçekçilik, doğalcılık bağlamında Romantizme ve onun idealizmine karşı olan bir felsefe olarak köklenmiştir. Batı sanatı çalışan insanı ve onun ilişki içinde olduğu doğayı konu almaktan hep uzak durmuştur. Çalışan insanın, halkın yaşadığı çevreyle yaptığı işlerin sanata yansıtılması estetiksel bir değer olarak görülmemiştir. Sanatın toplumsal olarak belirlenişi tarihsel süreç içinde egemen olan toplumsal sınıfın çıkarlarıyla bağımlı ve koşullanmıştır. Poussin ve Lorrain’in mitolojik kahramanları betimleyen, antik tapınak kalıntılarıyla bezeli ülküsel peyzajlarıyla doğa görünümleri soylularca önemsenmiş, sanatsal bir biçim olarak aklanmıştır.

Doğalcılık ve Gerçekçilik’in karşılıklı olarak sınırlarının esnekliğini vurgulayan A. Hauser, bu iki akımın gelişiminin birbirinden ayrımsanmasını "pratik açıdan anlamsız" görmüştür. “Doğalcılık emekçi sınıfının sanat hareketi olarak başlar. Bu akımın ilk ustası, halktan gelme bir insan olan ve burjuvalara hiç bir saygı duymayan Courbet’dir” (Hauser 2006:264) diyen yazar Millet için de sanatının toplumsal yanı açısından; “Millet, fiziksel güçle yapılan işi yüceltir ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yapar” (Hauser 2006:266) değerlendirmesini yapmıştır. Bu dönemde sanat burjuvaların yaşamını, bitmeyen varsıllaşma tutkusunu estetiksel olarak kavrayacak durumda değildir. Para bütün değerlerin üstüne çıkmıştır.“Yaşayan sanatı yapmak”, “çağını yaşamak” gibi amaçlarla doğalcı ressamlar, akademilerde kalıplaşmış biçimde süren saygın konularla sanat anlayışına kesin bir savaş açmışlardır. Sanayi kentlerinin görünümüne karşıt olarak doğa görünümleri ve çalışan insanlar ağırlıklı konu olmuştur. (Tablo 7)



Tablo 7. Gustave Courbet, Meşe Ağacı,1864

> "Romantik dağ zirveleri ve deniz düzeyleri, bir ölçüde Constable'ın konuları bile, insanda uydurma imiş gibi ya da mitlere ilişkin, masalsı bir izlenim bırakırlar. Oysa Barbizon ressamlarının betimledikleri ormandaki açıklıklar ve ormanların bittiği veya başladığı alanlar, o denli doğal ve yakın, o denli erişilmesi kolay görünürler ki, çağdaş kentsoylu ister istemez bu görüntüleri bir ihtar ya da bir yaklaşım olarak algılamaya zorunlu olur" (Hauser 2006:266)

Doğaya bağlı kalmak temel düşüncesi dışında Barbizon Okulu üyelerinin sanat anlayışları ve yöntemleri birbirilerinden ayrı gelişmiştir. Rousseau, çizgisel çalışan ve ayrıntılara önem veren bir ressamdır. Genellikle koyu renklerin egemen olduğu peyzajlar yapmıştır. Diaz, renk oyunlarına düşkünlüğü ve konuyu umursamazlığı yönleriyle izlenimcilerin ilgisini çekmiştir. Courbet'nin gerçekçi izleği dünyaya önyargısız bakmaktan kaynaklanan yalın demokratik özüyle, Daumier'li, Plaubert'li, Balzac'lı, Zola'lı bir sanat ortamının gövdesi olmuştur. Kırsal doğaya ve yaşama verilen önem zamanla, çağdaş 'dünyaya yabancılaşmayı' getirmiştir. Doğalcılık, sanayi kentlerindeki yaşamın hızı ve karmaşası karşısında bütüncül olamamıştır.

İnsanların doğayı estetiksel olarak değerlendirişlerinin, 'sınıfsal idealler arasındaki farklılıklarla koşullanmış olduğunu' biliyoruz. "İzlenimcilik doğalcılıktan değil, şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır" (Kagan 1982:354).

> "Konunun, öykü veya fıkra gibi 'yazınsal öğelerinden' vazgeçmek, 'kendi olanakları ve araçlarıyla resmi toparlamak' isteminin ifadesidir. Doğalcı sanatın sanayi kentlerinin yaşamına karşı oluşu, desteksiz kalmasına neden olmuştur. Teknolojinin hızla gelişmesinin sonucu, tüketime yönelik olarak güncel yaşama yansıdığı gibi estetiksel beğeni değerlerinin değişimine ivme kazandırmıştır. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görmeyle ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece Tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir 'manzara' ve 'ölü doğa' gibi işlenmesi, 'ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir" (Kagan 1982:354)

İzlenimcilik, hız ve değişim olgularını içeren kent kökenli bir üslup olarak, doğalcılıkla olan sınırlarını belirlemiştir. İzlenimcilik'le birlikte doğa konu olarak anlatımsal önemini yitirmiştir. Görsel olan değerleri, renk ve ışığın etkilerini değerlendirmeye yönelmiştir.

Van Gogh ve Gauguin, doğaya yaklaşım açısından diğer izlenimcilere göre anamalcı ilişkilerin kotarıldığı bir dönemde doğaya dönüşün yeni temsilcileri olmuştur. Gauguin tecimsel dünyanın tam ortasında bir iş adamıdır. "Büyük Dünya sergilerinin açıldığı, teknolojik gelişmelerin kutsandığı bir çağda, insanlar endüstrileşmenin de bir bedeli olduğunu, hızlı teknolojik gelişmelerin barışı ve uyumu tehdit ettiğini farketmeye başlamışlardı" (Kagan 1982: 354). 1789 Fransız Devriminin, devrime katılan geniş halk yığınlarının istemlerini karşılamaması, çarkın yalnızca burjuvazinin çıkarları için dönmesi toplumsal barışı örselemiştir. Endüstri devriminin, makineleşmenin sağladığı olanakların işçi sınıfının yaşam koşullarını iyileştirmeye yönelik kullanılmayışının sancısı 20. yüzyıla yansımıştır.

Batı Bilimciliğinin doğayı göz ardı eden, günü birlikçi, bir başka deyişle indirgemeci yanı özellikle bu iki izlenimci sanatçıyı, endüstrileşmeye övgünün dümen suyunda akan giderek yapaylaşan günün sanat anlayışına karşıt, doğanın bütüncül ve gerçek varlığı içinde devinmeye zorlamıştır. Bu devinim her iki sanatçı için de hem tinsel, hem fizikseldir. Gauguin'in peyzajlarındaki dramatik yan bütünüyle geleneğin içinde gelerek Hıristiyan sanatının izlerini taşır. Resmin kurgusuna gelince doğrudan doğruya Doğu Sanatı'nın sistemi kullanılmıştır. Kadraj, resmin gereksinimine göre doğal ögelerle özgürce bölümlenmiştir. Poussin ve Lorraine'in ağaçları feodal soyluların mülk tutkularının araçlarıdır. Turner ve Constable'a kadar peyzaj resminin estetik bağlamını mülkiyet tutkusu etkilemiştir. Doğaya ve gerçeğin ışığı altında ağaca bakmaya çıkan Barbizon okulu sanatçıları ve Courbet egemen ideoloji ile çatışmaya

düşmüşlerdir. Dönemin 'estetik bağlamı' için sakıncalı görülen konu (gerçekçi bir tutumla çizilmiş doğa görünümleri, insan figürleri) ardıllarınca (izlenimciler) resmin dışına atılmıştır. Resim, ışık ve rengin etkilerinin uyumuna indirgenmiş Gerçekçilerin yabanıl, saldırgan ağaçlarının dış çizgileri eritilip, güneş ışığının renkleriyle örtülerek yoğunlukları ortadan kaldırılmıştır.

> "Manzaranın 'soylu bir tarz'a yükselişi, ressamların somut manzarayı bırakıp, örneğin, Poussin'de ve Lorrain'de olduğu gibi, eski mitos kahramanlarıyla donanmış ya da antik tapınak kalıntılarıyla bezenmiş şekilde ressamların genelleştirilmiş, fantastik bir doğa resmi çizmeye başlamalarıyla olmuştur. Bunun gibi, aynı estetiksel tasarımlar yoluyla, doğal biçimlerin kökten dönüşüme uğratılması sonunda, park çizimleri de ilk kez güzel ve yüce görülmüştür" (Kagan 1982:102).

20. yüzyılın sanatı, önceki yüzyılın sonunda biçimlenen ve sanayi devrimin etkilediği estetik bağlama ilişkin özellikler taşımaktadır. Sanat, bir yandan 'duygu aktarımı'dır. Diğer yandan 'deneyim olarak sanat'tır. Estetik ve Sanat Felsefesi adlı kitapta Demet Taşdelen ve Aslı Yazıcı bu iki olguyu Tolstoy ve Dewey'in bakış açısından şöyle yorumlarlar:

> "Tolstoy ve Dewey'in sanat eseri konusundaki görüşlerini tanımak: Tolstoy, sanatın amacının güzellik ya da haz olmadığını belirtir. Ona göre, sanatı doğru olarak tanımlamak için her şeyden önce onun insan yaşamının koşullarından biri olduğunu görmemiz gerekir. Bunu yaptığımızda sanatın insanların birbirleriyle ilişki kurma araçlarından biri olduğunu görürüz. Bu ilişki kurmada sanat, özünde insanların duygularını başkalarına bulaştırma yeteneğine dayanır: Tolstoy'a göre sanat duygu aktarımıdır. Onun sanat kuramına göre, gerçek sanatçı duyguyu hem aktarır hem de uyandırır; sanatı yoluyla izleyicisine kendi deneyimlediği duyguları bulaştırır. Ona göre, sanatın niteliği izleyiciye aşılanan veya bulaştırılan duyguların niteliğiyle ölçülmelidir" (Taşdelen 2012:145).

> "Dewey'in estetik görüşünün merkezinde yer alan kavram ise deneyimdir. Ona göre, estetiğin amacı sanatın incelikli deneyimi ile günlük yaşam deneyimi arasındaki devamlılığı sağlamak olmalıdır. Estetik deneyim, insan yaşamının her boyutunda yer alan ortak deneyime dayanır. Bu bağlamda Dewey 'sanat ürünü' ve 'sanat eseri' ayrımı yapar. Sanat ürünü sanatçı tarafından ortaya çıkarılan fiziksel ve dışsal varlığı ifade ederken, sanat eseri bu ürünün deneyimde

> veya deneyimle birlikte ne yaptığını ifade eder. Eğer bir sanat ürünü izleyicisinde bir deneyim ortaya çıkarmıyorsa sanat eseri değer kazanmaz. Sanat eserinin varlığı için sanatçı ve gözlemci arasında bir tür yaratıcı iş birliğine gereksinim vardır" (Taşdelen 2012:145).

Duygunun aktarılması ve deneyimlenmesi, gelenekçi sanatın kuralcı görüşünün aksine merkezine sanatçı öznelliğini ve belli olaylara bakış açısını ve tepkilerini koyar. Böylece sanatçının kişisel, tepkisi, yetiştiği ülkenin sanatının da etkisiyle onun üslubunu şekillendirir. Aynı zamanda sanatın deneyimlenmesi de sanatsal sürece izleyiciyi ve onun sanata karşı tepkisini katar.

> "Marksist estetikçilerin temel görüşlerini tanımak: Marks'ın gelişmiş bir sanat ve estetik kuramı olmasa da yirminci yüzyılda Lukacs, Adorno ve Marcuse gibi düşünürler Marksist yaklaşım ve eleştirel kuram çerçevesinde bir Marksist estetik kuram geliştirmeye çalışmışlardır. Marks'ın sanat ve estetik konusundaki görüşleri onun tarihsel materyalizm görüşüyle doğrudan ilişkilidir. Çoğu Marksist estetikçi de sanat ve estetik konusunu bu görüş etrafında ele almıştır. Yanıtlamaya çalıştıkları temel soru sanat hangi ölçüde topluma bağlıdır veya toplumun ürünüdür, ya da hangi ölçüde toplumdan bağımsız, kendi başına özerk bir etkinlik alanıdır? Lukacs, gerçekçi bir estetik anlayışı savunur. Ona göre, başarılı bir sanat eseri ortaya çıktığı toplumun sınıfsal, ahlaki, düşünsel, değersel yapısını yansıtır." (Taşdelen 2012:145).

Marksist bakış açısı 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da geçekleşen devrimlerin neden sonuç ilişkisini genel insancıl değerleri ve tarihsel süreci gözeterek açıklayan, yerküre açısından çağa ve sonrasına bütüncül bakan düşün sistemi olmuştur.

2. 2. 20. yüzyıl Avrupa Resim Sanatını Etkileyen Teknik Yenilikler

İzlenimcilerin resimlerini dolduran ışık, doğayı kuşatan ve gerçek bir değer olan 'güneş ışığı'dır. Rengi ve kaynağı belirli bir ışıktır. Güneş ışığını oluşturan renklerin saptanmasıyla ışık altındaki her şey renklenmiştir. İzlenimcileri anlatırken çoklukla ilk akla gelen özellikleri, gölgeleri renklendirmiş olduklarıdır. Bunun nedeni, izlenimcilik öncesi resimlerde nesnelerin yerleşik bir rengi olduğu halde gölgelerin, siyah olarak kanıksanmış olmasıdır. Kar üzerine düşen gölgelerin renkliliğinin etkisiyle Sisley, Pisarro, Monet kış görünümleri yapmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında nesneleri lokal renklerinden arındıran, gölgeleri renklendiren İzlenimcilere, dönemin fizikçisi Chevreul'ün bütünleyici renkler üzerindeki çalışmaları yol gösterici olmuştur. "Tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan

Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan Constable, İzlenimci yöntemi daha önce uygulamış sayılırlar" (Hauser 2006:538).

Fransız kimyager Michel-Eugene Chevreul'un yazdığı "The Laws of Simultaneous Contrasts of Colors" (1839) adlı kitap sanat ve bilim alanlarda etkisini göstererek önce empresyonist sanatçıları etkilemiştir. "Kimya boyaları ve fizik alanında renk ve renk efektleri alanında çok önemli buluşlar yaptı ve bu buluşlar hakkında olan 'Leçons de Chimie Appliquée a la Teinture' (1828-1831) ve 'De la loi du Contraste Simultane des Couleurs et de l'Assortiment des Objets Colores' isimli çalışmaları 1839'da başladı" (web).

Paralelinde Helmholtz'un rengin fizyoloji ve psikolojisi üzerinde yaptığı araştırmalar (The Theory of Color Vision-1880) da Alman sanatını etkilemiştir. Aynı zamanda 1876 senesinde Gustav Fechner estetik açıdan doyum sağlayan formların oluşmasında kullanılabilecek deneysel bir metot geliştirmiştir. Gottried Semper ise sanatın temeline bilimsel ve materyalist bir işlev koymuştur. Bu teoriye göre simetri, oran ve yönlenme hem doğa hem de sanatta evrensel özelliklerdir (Selz 1997:3).

"Goethe, Bezold, Chevreul ve Hölzel değişik renk kontrastları üzerinde durmuşlar ve her kontrastlığın kendi içinde ilişkilerini ve anlamını belirlemeye çalışmışlardır. Onlarca saptanan kontrastlık özelliği olarak belirlenen bazı özelliklerin bir başka kontrastlığın içinde yer aldığı görülmektedir. (...) Bu yedi renk kontrastı İtten'a göre şöyledir: 1. Renklerin kendi aralarında kontrastlığı; 2. Açık-koyu kontrastı; 3. Sıcak-soğuk kontrastı; 4. Tamamlayıcı kontrastı; 5. Eşzaman kontrastı; 6. Öznitelik kontrastı; 7. Ağırlık alanı kontrastı" (Akdeniz 1982:51).

Bu yeni teknik bilgilerin doğrultusunda sanatsal çalışmaları sürdüren ressamlar farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Işık ve rengin incelenmesine Monet ile Renoir'nın yanyana çalıştıkları peyzajlarla başlanılmıştır. Monet, ışığın ve atmosferin resmin konusundan daha güçlü olduğu kanısına Turner'ın resimlerini inceleyerek varmıştır. Sanatçının içselliğinin resme yansıması, ışığın ve rengin anlatım ögesi olarak önem kazanması Romantiklerle başlayarak Doğalcıların yöntemleri, İzlenimciler ve Ardıl İzlenimcilerin ulaştıkları yeni bulgularla 20. yüzyıl sanatını geçmiş bütün dönemlerde koparan zemini hazırlamıştır. Form ve renk üzerine yapılan araştırmalar, psikolojik etki, işlevsellik, kavramsallık gibi konularda üretilen tezler 20. Yüzyılda birbirlerine koşut ya da ardaşık ortaya çıkan akımlar üzerinde etkili olmuştur.

> "... Bazı renklerin, bazı formların birtakım etkileri vardır. (...) form ve renk, obje ve süje arasında bunların kendi yapılarına dayanan bağlantılar kurmaktadır. Bütün bunlardan esas olan form ve renk yolu ile insanda bazı titreşimler uyandırmak, ya da form ve renk kompozisyonunu belirli birtakım fonksiyonlara doğru yöneltmektir. (...) İlk sistemli çalışmayı yine Bauhaus çerçevesinde İtten'de görüyoruz.

> Kendisi, renklerin fizik niteliklerine dayanan ayrıntılı bir teknik teorisi kurmuş bulunuyor. İtten'in bu teorisi eski zamanlardan beri kullanılan renk kontrastlarını şöyle sıralıyor: 1. Yalın renklerin kontrastı. 2. Açık-koyu kontrastı. 3. Sıcak-soğuk kontrastı. 4. Tamamlayıcı kontrastı. 5. Yanıltıcı kontrast. 6. Kalite kontrastı. 7. Miktar kontrastı. (...) İtten ayrıca renk seçmeleri ile kişisel psikolojik ve fizyolojik yapı arasında bağıntılar kurmuş, ilginç bilgiler vermiştir" (Işıngör 1986:82).

Nabiler yalın renk tabakalarıyla suskun ve pastel renkleri yeğlerken, Fauvistler keskin ve arı renklere yönelmişlerdir. Her iki akım içinde değerini kaybeden ışık ve gölge kullanımına dayalı form oluşturma anlayışı yerini renklerle sağlanan bir oylumlamaya bırakmıştır. Bu noktada özellikle Fauvistler formu belirleyen çizgileri de tam anlamıyla renklerin denetimine vermiş olup, derinlik etkisi ve kütle oluşumu için ayrı renklerin kullanımına ağırlık vermişlerdir. Konular çoklukla doğa insan ilişkisini öne çıkaran, olağan gündelik yaşam alanlarından alınmış ve renklerin geniş yüzeyleri oluşturmasıyla sağlanan bütünlükle resim ayrıntılardan arındırılmıştır. Nabiler'in daha çekingen kaldığı bu yaklaşım, 20. Yüzyılın ilk yarısında yaşamları sonlanmış Fauvist sanatçılarca benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Nabiler'in öne çıkan sanatçıları, Pierre Bonnard (1867-1947) ve Eduard Vuillard (1868-1940) durgun ve olağan bir yaşamın içinden görüntüleriyle tanınır olmuşlardır. Fauvistler'in önde geleni Henri Matisse (1869-1954) ise Modernizm'in öncülerinden biridir ve renkçi yordamıyla önem kazanmıştır. Arı ve ışıklı renkler kullanan sanatçı yaşamı iyimser bir gözle algılamış ve yapıtlarına yansıtmıştır. Geleneksel form, uzam ve ışık kullanımını yadsıyan Matisse kendi özgün üslubunu oluşturmuştur.

Morlar–sarılar, maviler–turuncular, yeşiler–kırmızılar Cézanne'ın ilk uygulayıcısı olduğu modülasyon tekniğiyle kendilerine ayrılmış alanlar içinde birbirlerini dengeleyerek hacmi oluşturur. Cézanne fırçasını nesnelerin kendi biçimlerini modle etme yönünde kullanmaz. Yatay ve dikey olarak boya sürer. Böylelikle nesnelerin kendi biçimlerini bozar. "Denilebilir ki Cézanne, Gauguine'nin renk alanında yaptığı şeyi biçim konusunda yapıyor ve bir biçim mi gördünüz, o halde tablonuza en güzel biçimi geçirin, demeye getiriyordu" (Birsel 2006:82).

İzlenimcilerin renkle ilgili deneyimleri, 20. yüzyıla girerken filizlenen sanat akımları üzerinde belirleyici olmuştur. Nabiler ve Fauvist sanatçılar ve Ekspresyonistler renge ve biçime içselliğin anlatımına yönelik derinlik kazandırmışlardır.

Sonuç

20. yüzyılın başlarında insanın doğayla ilişkisi bambaşka bir boyut kazanmış, 1789'dan başlayarak Fransa'da gerçekleşen devrimlerin ve Sanayi Devrimi'nin toplum ve doğaya yönelik yarattığı büyük dönüşümler, 20. yüzyılın eşiğinde yerkürenin önemli bir kesiminde dramatik sonuçlara yol açmıştır. Kapitalizmin ilk küresel ölçekte egemenlik kalkışmasıyla insan ve doğa kıyımı at başı gitmiştir. Bunun sanata yansıması yeni duyarlık alanları yaratmış, sanatçılara araç, teknik, yöntem ve kavram açısından zengin bulgular getirmiştir. Batı sanat tarihi sürecinde 17. yüzyılda Hollandalı ressamların yaptığı, ülke sevgilerinden kaynaklanan doğa görünülerine kadar, doğaya ilişkin ögeler mülk olduğu sürece değerli bulunmuştur. Turner kendi iç dünyasını anlatmaya yönelik doğadaki durumları araç edindiğinde, döneminin estetik bağlamıyla ilişkilenmek için tarihsel açıdan önemli simgeleri resmine yerleştirme yoluna gitmiştir. Caspar David Friedrich doğanın ürkütücü görünüşleriyle, yalnız ağaçların dramatik duruşlarıyla ilgilenmiş, duygularını açıklamaya yönelik doğaya tutulmuştur. Batı sanatında doğaya yaklaşım yönünde, ilk köklü dönüşümü, doğanın insan yaşamına ilişkin önemini kavrayan, üretim ve emeği yücelten Doğalcı sanatçılar yapmıştır. Sanayi kentlerindeki toplumsal dönüşüme bütüncül olamayan yaklaşımları, konuyu resmin dışına çıkartıp, plastik değerleri önceleyen ama doğaya tutunmaktan ayrılmayan bir yöntemi otaya çıkartmıştır. Monet'nin başı çektiği İzlenimcilik "ressamca resim yapma" ilkesinin giderek egemen olmasına kapı aralamıştır.

Modern kentin yükselişi, 1. Dünya Savaşı, sanatçıları doğaya çekilmeye; kendi barış ve güzellik korunaklarını oluşturmaya zorlamıştır. İzlenimciler kentteki karmaşadan kaçarak, özel arazilerini tuvalleri gibi kullanmışlar; tohum ekerken yeşerdiğinde ve çiçek açtığında oluşacak görsel değerleri gözetmişlerdir. Savaşın getirdiği yıkıma ve kıyıma karşı, sanatçının bir öz savunması olarak görülebilir ama onların açtığı özgürleşme yolunda Dışavurumcular sanatı gerçekten bir kavga aracına dönüştürmüşlerdir.

KAYNAKLAR

Akdeniz H. (1982). Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Berger J. (1999). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık.

Birsel S. (2006). *Fransız Resiminde İzlenimcilik*, Dünya Kitapları, İstanbul.

Hauser A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi,* çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi.

Greceanu O. (1937). *Specificul National in Pictura,* Tiparul Cartea Romaneasca, Bucureşti.

Işıngör M., Eti E., Aslıer M. (1986). *Temel Sanat Eğitimi-Resim Teknikleri-Grafik Resim*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Kabaş, Ö. (1976). Tüm-Çevresel Gerçekçilik, İDGSA Yayını, İstanbul.

Kagan M. (1982). Güzellik Bilimi Olarak Estetik Ve Sanat, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar.

Lifshitz M. (1984). *Marx'ın Sanat Felsefesi,* çev. M. Belge, Kuzey Yayınları, Ankara.

Rapalli P. (2001). *Art Book Kandinsky*, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi.

Selz P. (1997). *German Expressionist Painting,* University of California Press, London.

Walther I. F. (2005). *Paul Gaugain,* Taschen.

Wölfflin H. (1973). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul

Taşdelen D., Yazıcı A. (2012). *Estetik ve Sanat Felsefes*i, Anadolu Üniversitesi Yayın No:2574, Eskişehir.

web: tr.wikipedia.org/wiki/Michel-Eugène_Chevreul