MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
BODRUM GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

MUĞLA

MUGLA SITKI KOCMAN UNIVERSITY
BODRUM FACULTY OF FINE ARTS

ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM



SANAT, GERÇEKLIK ve PARADOKS / ART, REALITY & PARADOX

8-9 EKIM 2015 / 8-9 OCTOBER 2015

19. Yüzyıl Sanatında Kapitalist Sanayileşme Eleştirisi ve Pastoral Ütopya: Paul Signac Örneği

Criticism of Capitalist Industrialization and Pastoral Utopia in 19th Century Art: The Sample of Paul Signac

Doç. Dr. Nimet Keser
Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Özet

Bilimsel, ideolojik, felsefi ve sanatsal bağlamlarda tarihsel bir değerlendirme yapmaya kalkıştığımızda 19. yüzyılın ayrıksı bir yüzyıl olduğunu görebiliriz. Neredeyse bir ömürlük zaman diliminde kentleşme, teknoloji, bilim, ulaşım, sanayi alanlarında çok hızlı bir ilerleme gerçekleşti. 19. yüzyıl aynı zamanda hızlı kentleşmeye, kapitalizme karşı güçlü ideolojilerin geliştirildiği bir yüzyıldı. Kapitalizme ve hızlı kentleşmeye karşı fikirlerin bir uzantısı olarak pastoral yaşama dönüş ütopyaları gelişti. Bu nedenle de ilk örnekleri Antik Yunanistan'da başlayan ütopya yazını bakımından 19. yüzyıl oldukça üretken bir dönemdi. Etienne Cabet'nin İkarya'ya Yolculuk ve William Morris'in Hiçbir Yerden Haberler'i gibi ütopik-pastoral bir toplumun betimlendiği çok sayıda edebi eser yazıldı. Kaynaklar, ressamların söz konusu ütopyacı düşünürlerden fikri olarak etkilendiğini hatta bir işbirliği içine girdiklerini gösteriyor. Bu çalışmada, ütopyacı bilim insanları ve filozoflarla aynı çevre içinde yer alan sanatçılardan biri olan Paul Signac (1863-1935) örneğinden hareketle, resim sanatının bütün bu düşünsel hareketlerden ne şekilde etkilendiğini anlamak amaçlandı. Bu nedenle de Paul Signac'ın Fransa'nın Akdeniz kıyılarındaki pastoral yaşamı betimlediği Uyum Çağında, Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar ve Yıkımcılar adlı üç resmi incelendi.

Anahtar Sözcükler: *Resim Sanatı, Paul Signac, 19. Yüzyıl, Pastoral Ütopya, Anarşizm*

Abstract

When we attempt to make an historical evaluation in the scientific, ideological, philosophical and artistic contexts, we can see that the 19th century is an eccentric century. Within an almost human life time, a very fast progression was made in the fields of urbanisation, technology, science, transportation and industry. It was also a century where strong ideologies were developed against rapid urbanisation, capitalism. As a continuation to those ideas, thinkers considered urbanisation and capitalism as a threat to the human nature and formed rural utopias of back to rural life. So, the 19th century was also very productive with respect to the utopia literature which first examples began in Ancient Greece. In parallel, literary works were written describing utopian-pastoral societies in the 19th century like Voyage to Icaria of Etienne Cabet and News from Nowhere of William Morris. The sources reveal that the painters were in ideological and personal collaboration with the utopian thinkers. In order to determine how the painting art was influenced in these entire intellec-

tual movements, it examined how Paul Signac (1863-1935), one of the artists in the same environment with the utopian scientists and philosophers, reflected the utopian ideas of the era in his paintings. In this study, Paul Signac's three paintings analysed which describe a pastoral life in the Mediterranean Coasts of France titled Young Provencal Women at the Well, The Age of Harmony and Wreckers.

Keywords: *Art of Painting, Paul Signac, 19th Century, Pastoral Utopia, Anarchism*

Ütopya Nedir?

Mevcut yaşam, kişinin beklentilerini karşılamadığı ya da giderek kötüleştiği zaman sadece farklı olan değil; daha iyi, hatta mükemmel bir başka yaşam, bir başka dünya düşü yaygınlaşır. Bu mükemmel yaşam, genellikle başka bir yer ya da zaman içinde kurgulanır. Bu 'başka bir yer' ya da 'başka bir zaman'da kurgulanmış dünya düşü 'ütopya' olarak adlandırılır. İnsanların tanrılar gibi tasasız ve özgür yaşadığı bereketli yeryüzünün, insanların ihtiyaçlarını kendiliğinden ürettiği bir ütopya vizyonu; Eden Bahçeleri, Altın Çağ, Tanrı Krallığı, Arkadya, Yeryüzü Cenneti, Dünyevi Zevkler Bahçesi ya da Cennet gibi farklı adlandırmalarla olageldi. Tüm bu ütopya vizyonlarının ortak bir yönü 'şimdi'de değil de geçmişte ya da gelecekte, ya da 'şimdi'de ama dünyanın başka bir yerinde olmasıydı. Mitolojik söylemlerden de etkilenen ütopya düşüncesi felsefi olarak ilk kez Antik Yunanistan'da biçimlenmeye başladı. İlk ütopik, ideal toplum kurgusunun M.Ö 8. yüzyılda Yunan şair Hesiodos'un *İşler ve Günler* adlı eserinde ortaya çıktığı bilinir. Platon'un *Politeia (Devlet)* adlı yapıtı ise kendisinden sonraki ütopya geleneğinin kaynağı, Antik Yunanistan'da ütopik toplum kurgusunun en temel örneği olarak kabul edilir.

Ütopya sözcüğünün etimolojik kaynağına bakarsak, Yunanca bir kelime oyunundan türetildiğini görürüz. Yunanca, eu + topos (iyi + yer) ve ou + topos (yok + yer) birbirine çok benzer. 'Eu' ve 'ou' sözcüklerinin ortak sesi/harfi olan 'u' sesinin/harfinin 'yer' anlamına gelen 'topos' sözcüğü ile birleşmesi sonucunda 'utopos' sözcüğü ortaya çıktı. Bu sözcük zamanla Latin dillerine 'utopia' ve 'utopie' olarak geçti. Sözcüğün etimolojik kökeninden de anlaşılacağı gibi ütopya, mükemmel ama var olmayan, yani hayali bir yerdir. Her ne kadar Yunanca kökenli bir sözcük olsa da Antik Yunanca'da hiç kullanılmadı. Bu kavram, ilk kez 16. yüzyılda Thomas More tarafından kullanıldı (Kumar, 2006; Luirola, 2009:109-112; Malloy, 2006:226).

Var olmayan bir yer olmasına rağmen, ütopya Batı'da siyasal ve sosyal düşüncenin gelişiminde merkezi bir konuma sahip oldu. Kimi yazarlar, ütopyalar aracılığıyla özlemini duydukları bir toplum düzenini ortaya koymaya çalıştı ve daha iyi bir toplum özleminin dışavurumunu yansıtan romanlar nedeniyle 'ütopya' kavramı daha çok edebi alanlarla ilişkili olarak düşünüldü. Özellikle Yeni Dünya'nın keşfinin ardından, Mattelart'ın (2005:29) deyimiyle Vespucci sendromu, hümanistleri sardı ve Avrupa'da ütopik toplumlara ilişkin hikayelere, kitaplara da ilgiyi artırdı. Thomas More'un *Ütopya*'sı, Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*'i, Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* daha iyi, daha düzenli bir toplum için duyulan özlemin yansımalarıydı ve bu nedenle de çok büyük ilgi gördüler.

Resim Sanatı ve Ütopya

Hirenomus Bosch'un 1503-1504 yılları arasına tarihlendirilen *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adlı resminin, resim sanatı tarihinde ütopya ve distopyanın ilk örneği olduğunu söyleyebiliriz. Pieter Brueghel, 1567 tarihli *Tembellik Diyarı* adlı resminde, fiziksel konfor ve zevklerin her an insanın elinin altında olduğu ve köylü yaşamında zorluğa yer olmayan Ortaçağın mitik ülkesi tembellik ve huzur diyarı Cockaigne'i

betimledi. Brueghel, bu resimde, Cockaigne'in farklı sınıfları temsil eden insanlar üzerindeki yaygın etkisini, bolluğun ortaya çıkardığı rehaveti resmetti (Jehenson ve Dunn, 2006: 69). Nicolas Poussin da 1637-38 yılları arasına tarihlendirilen en tanınmış ve en çok tartışılan eseri Arkadya Çobanları (Et in Arcadia Ego olarak da biliniyor) adlı resminde pastoral bir sahne içindeki antik roblar, sandaletler giyen çobanlarla ve elbette ki resmin adıyla mitik ülke Arkadya'yı anlattı. Bu resmin ütopik bir ülke betisi olduğunu söylesek de esasında Arkadya gerçek bir yerdi. Yunanistan'da, çevrelendiği dağlar nedeniyle izole olmuş, daha çok çobanların yaşadığı az nüfuslu bir yeryüzü cennetiydi. Antik dönemde dünyevi cennet, bozulmamış doğa ve insanların Altın Çağ'ın neşeli uyumu ve saflığıyla yaşadığı bir yer olarak şairlerin ve sanatçıların esin kaynağı oldu. Özellikle Romalı şair Virgil'in Arkadya için yazdığı şiirleri bu resim için esin kaynağıydı.

Sanayi devrimi tüm Avrupa'ya oradan da Amerika'ya yayılırken bilim, ampirik kanıt ve rasyonel düşünceyi vurgulayan aydınlanma felsefesine karşı artan tepkiyle birlikte romantikler; bir yandan aklın gerçeğe ulaşmanın tek yolu olduğu fikrine karşı çıktılar ve aklın yaşamın büyük gizemini çözmede yetersiz olduğunu savundular. Bir yandan da kapitalist sanayileşmenin çok fazla üretmeye odaklanarak insanı insanlıktan çıkarmasına, makineleştirmesine karşı doğayı, doğal yaşamı yüceltttiler. Romantikler, doğayı kendini tanıma, ruhsal öğrenme için bir okul olarak kabul ettiler ve sanayileşmeyle birlikte, huzurlu, sakin kırsal yaşamın kaotik şehirlere doğru evrilmesini de insanın doğal düzeni için bir tehdit olarak gördüler. Bu nedenlerle 19. yüzyılın ilk yarısında bazı romantik sanatçılar doğaya ve geçmişe, özellikle de ortaçağ ve antik dönemin yaşamına derin, hatta obsesif denebilecek bir ilgi duymaya başladılar. Öyleyse, romantikler doğayı sadece görsel güzelliği nedeniyle değil, kentli insanın kendi gerçek kimliğini bulabileceği bir araç olarak saygı duydular. Sonuçta ortaya çıkan romantik sanat, doğanın güzelliğine karşı derinleştirilmiş bir övgüydü. Thomas Cole'un 1834 tarihli Pastoral Devlet olarak da bilinen Arkadya adlı resmi romantizmin, kapitalist sanayileşmeye olan tepkisinin somutlaşmış biçimlerinden biriydi. Pastoral Devlet'te tertemiz bir gökyüzü ve aydınlatılmış bir peyzaj içinde bir tapınak yükselmektedir. Filozof görünümlü yaşlı bir erkek, bir sopayla yere bir şeyler yazarken daha gerilerde bir erkek saban sürüyor ve kadınlar dans ediyor. Aydınlık bir günde insanlar barış, mutluluk ve uyum içinde yaşıyorlar, çalışıyorlar, dinleniyorlar, düşünceye odaklanıyorlar ve eğleniyorlar. Sadece bu resmin değil, romantik dönem ütopik toplum tasvirlerinin büyük çoğunluğunun pastoral bir mekan içinde antik dönemlerden ve ortaçağdan kalan yapıları kapsadığını görebiliriz.

Romantiklerden sonra 19. yüzyılın ikinci yarısında Akdeniz kıyılarındaki, sanayileşme öncesi köylü halklarının yaşamından, çıplak banyo sahnelerine kadar farklı pastoral eğilimler, sanatçıların fantezilerinde yer aldı. Dominique Papety, Theodor Rousseau, Jean-François Millet, Camille Corot ve Puvis de Chavannes gibi sanatçıların pastoral peyzajları, köylüleri ve ırmakta banyo yapanları hep aynı eğilimin ürünleriydi. Bunlar, Arkadya mitine duyulan ilginin yorumlarıydı. Yüzyılın sonlarına doğru da Fransa'da avangard bir anlayışa sahip olan post-empresyonist ve

neo-empresyonist sanatçılardan bazıları romantiklerin bu kırsal yaşama dönüş özlemini daha güçlü bir ideolojik hareket olarak benimsedi. Henry Edmond Cross'un 1895 tarihli Akdeniz Kıyısı ya da 1893-94 tarihli Öğleden Sonra Esintisi adlı resimlerinde olduğu gibi Provence, Saint Tropez, Marsilya kıyıları bu sanatçıların geç dönem pastoral Arkadyalara dönüş hareketiydi (Athanassoglou-Kalmyer, 2003:189).

Örneklerden de anlaşılacağı gibi sadece yazarlar değil, ressamlar da 16. yüzyıldan itibaren ütopyalara ilgi duydu ve ütopyalar bir tür olarak resim sanatı tarihinde var olageldi.

Paul Signac'ın Görselleşmiş Pastoral Ütopyaları

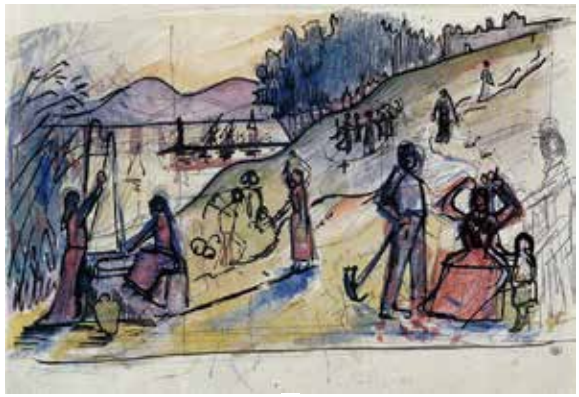
19. yüzyılın son çeyreğinde Piyotr Kropotkin (1842-1921), Lev Tolstoy (1828-1910) ve Mikhail Bakunin (1814-1876) aracılığıyla Rusya'dan Fransa'ya yayılan anarşizm, insanların özgür işbirliğini ve gönüllü dayanışmasını devletin yerine önerdi. Anarşizm, insanların doğal yaşam özgürlüğünü savundu ve bu özgürlüğün ancak insanların birbirleriyle işbirliği yaptığı yerlerde ortaya çıktığını kabul etti. Teoride anarşizm, insanı baskıcı sosyal sistemlerden biri olan kapitalizmin sömürücü tiranlığından, politik ve askeri baskıdan kurtarılmış; barış ve bolluk içinde, birlikte yaşayacağı bir gelecek önerdi. Anarşizm, diğer köleleştirici sistemler gibi kapitalist sistemin de ortadan kaldırılmasını hayal etti, çünkü bu sistemin dayandığı ihtiyaçtan fazlasını üretmeyi doğaya yakın, yalın yaşam için tehdit olarak gördü. Bu fikirsel iklimde yayımlanmış olan ütopyaların büyük çoğunluğu sosyalist ve/veya anarşistti. Tekrarlayan içerikler, modern sosyal yaşamın, kapitalist sanayileşmenin eleştirisini içererek modern uygarlığın mağdurlarını işaret etti (Kemperink ve Roenhorst, 2007:110).

Her ne kadar anarşizm, sömürüden uzak, barış ve bolluk içinde bir yaşam düşü olsa da anarşist pratik, anarşistlerin farklı algılanmasına neden oldu. Yoğun eylemleri nedeniyle anarşizm, şiddetle ilişkili olarak düşünüldü ve nitekim Paris'te anarşist eylemler nedeniyle kitlesel tutuklanmalar gerçekleşti.

Yüzyılın sonlarına doğru bazı avangart sanatçılar mevcut sistemden farklı bir sosyal ilişkiyi hayal etmeye başladı. Bu sanatçılar, yeni ve daha iyi bir toplumun şafağında olunduğu inancı ve umudunun büyük bir bölümünü oluşturduğu anarşizmden etkilenerek onun özgürlük, adalet ve güzellik ideali ile kendi ideallerini birleştirdiler. Henry Edmond Cross, Kropotkin'in La Revolte adlı gazetesinde anarşizmden söz ederken 'ne cömert ve güçlü bir felsefe' diye yazdı. Paul Signac'ın arkadaş çevresi arasından birçok kişi bu eylemlere katıldıkları için ya tutuklandı ya da tutuklanmamak için kaçmak zorunda kaldı. Sanat eleştirmeni Felix Feneon ve ressam Maximillian Luke da tutuklananlar arasındaydı (Pepper, 2002:328; Spurling, 2001:291). Signac'ın tavrı ise onlardan farklıydı ve eylemden çok plastik bir destekten yanaydı.

1892'de Paris'te bombalamalar devam ederken Signac, Breton'dan başlayıp Saint-Trope'ye kadar bir dizi yolculuk yaptı. Birçok çağdaşı gibi Signac, düzenli olarak

hem resim yapmak hem de kapitalist kentin yıkıcılığından kaçmak ve dinlenmek için yaz ve sonbahar aylarında Fransa'nın batı ve güney kıyılarına gitmek için Paris'ten ayrılıyordu. Signac St-Tropez'ye gidince resimleri de çok hızlı ve önemli bir değişime uğradı. Güneye gidinceye kadar genellikle pastoral imgelerden ve içinde belirgin figürler olan peyzajlardan kaçınmıştı. Güney deneyiminden önceki figüratif başyapıtları iç mekân betileriydi ve peyzajları da büyük boyutlu değildi (Dymond, 2003:358). Signac, *'çılgınca mutluluk'* (Roslak, 2005:12) olarak ifade ettiği bu güney kıyıları deneyimini Kropotkin, Grave gibi anarşist düşünürlerin teorileriyle birleştirince bir dizi resme ilişkin fikirler oluşturdu. Bu resimler, *Jeunes Femmes Provençales au Puits (Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar) (Görüntü 2)*, *Au Temps d'harmonie: L'âge D'or N'est Pas Dans le Passé, il Est Dans L'avenir (Uyum Çağında: Altın çağ Geçmişte Değil Gelecektedir) (Görüntü 3) ve Les Démolisseurs (Yıkımcılar)* (Görüntü 5) adlı üç resimdi.



Görüntü 1. Paul Signac, Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar için eskiz, 1892.



Görüntü 2. Paul Signac, Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar, 1892.

Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar, Signac'ın anarşist fikirleri ile ilişkilendirilebilecek dikkate değer ilk pastoral ütopya betimlemesiydi. 195x131 cm ölçülerindeki bu resim, kuyudan su çeken iki kadın gibi alelade bir konu için oldukça büyüktü. Bu iki kadın; yardımlaşarak kuyudan su çekiyor, yani günlük işlerini uyum içinde yapıyor, onların gerisinde de bir kadın elindeki testilerle kıvrılan bir yolda tepeye doğru ilerliyor. Bu, St-Tropez'nin günlük işlerinden biri olmasına karşın Signac için günlük işlerden çok daha fazla bir anlam içeriyordu. Bu resimdeki kuyuyu, tamamen kamusal kullanım için tasarlayarak özel mülkiyetin olmadığını göstermek için kullandı. Kuyunun içinde yer aldığı çevre de bunu destekliyor. Signac, bu ortak kuyuyu, hem karşılıklı yardımlaşmanın hem de kolektif kaynakların sembolü olarak resminde kullandı.

Bu kadınlar, kırsal bir sahnede yer almalarına karşın, Signac onları dönemin Provence'li köylü kadınlarının giysileriyle betimlemedi. Çünkü amacı bu yolla, kentli ve taşralı/köylü ayrımını, giderek sınıf ayrımını ortadan kaldırmaktı. Nitekim, resimlerdeki kadınların giysilerine bakarak onların sosyal sınıflarına ilişkin bir çıkarım yapmak mümkün değil. Başlangıçta bu sahneye uyumlu bir aile, tarımsal üretim ve eğlenceyi de eklemeyi planladı (Bu amacını resim için hazırlamış olduğu eskizden görebiliyoruz. Bkz. görüntü 1). Ancak nihai kompozisyonu; doğayla uyum, sakinleştirici deniz, iş ve karşılıklı yardımlaşmayı içerecek biçimde tamamladı.

Signac, 1893 ve 1895 yılları arasında Uyum Çağında: Altın Çağ Geçmişte Değil Gelecektedir adlı resimde, pastoral bir kıyıda bir grup insanı betimledi. Bu resimdeki erkeklerin belden yukarısı ve ayakları çıplak; kadınlar ise rahat giysiler içinde dinleniyor, dans ediyor ve yardımlaşarak gündelik işler yapıyorlar. Signac, bu resimde betimlediği pastoral sahneyi tıpkı Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar adlı resimde olduğu gibi bir deniz kıyısına yerleştirdi. Onun bu eğilimi, Roslak'ın (2005:12,22) ifade ettiği gibi, denizi modern dünyanın istikrarsız gerçekliğinin antidotu/panzehiri, bir iyileştirici güç olarak gören dönemin bazı sol kanat yazarlarının fikirleri ile çakışıyordu. Edebi ütopyalarda mekân çoğunlukla ya uzak bir ada ya da deniz kıyısında bir yer olarak biçimlendi. Örneğin Etienne Cabet'nin İkarya'ya Yolculuk'unda bir ada, William Morris'in Hiçbir Yerden Haberler'inde ise öykü Thames Nehri kıyısında başlıyordu. Signac'ın resmindeki sahne de kapitalist bir sanayileşmeden uzak, sakin bir kıyı olarak görünüyor ve ütopyalardaki dingin, huzurlu ada duygusunu oluşturuyor. Her ne kadar ön plandaki kadın ve çocuk ikilisi ile onlarla aynı düzlem üzerinde yer alan erkeği bir aile olarak görmemizi sağlayan çok belirgin bir kurgu ve gösterge olmasa da eylem süreci yani incir koparma, kadına verme ve kadının çocuğa uzatması bu figürler arasında aynı sahnede yer almaktan daha yakın bir ilişki kurmamızı sağlıyor. Ayrıca Charles Fourier (1772-1837); horoz ve tavuğu, cinsler arasındaki iyi bir evlilik ilişkisinin simgesi (akt. Dymond, 2003:363) olarak görüyordu. Signac, tavuk ve horozu; kadın, çocuk ve incir koparan erkekle aynı düzlem üzerinde göstererek uyum çağındaki evlilik ilişkisinin metaforu olarak kullandı. Signac, resminde horoz figürüne sadece uyumlu bir evlilik ilişkisinin değil, aynı zamanda anarşizmin sembolü olarak da yer verdi (Bocquillon-Ferretti, 2001:198).

Bazı yazarlar, *Uyum Çağında*'yı William Morris'in *Hiçbir Yerden Haberler* adlı ütop-yası ile ilişkilendiriyor. Çünkü her ne kadar *Hiçbir Yerden Haberler'*de fazlasıyla İngiliz, *Uyum Çağında* ise Akdeniz kıyıları olsa da iki ütopyada da pastoral sahne kamusal bir doğadır. Bu doğa içindeki temel insan aktiviteleri olan dinlenme ve çalışma bir denge içindedir (Kemperink ve Roenhorst, 2007:98).



Görüntü 3: Paul Signac, Uyum Çağında: Altın Çağ Geçmişte Değil Gelecektedir, 1893-1895.

Signac, Grave'e yazdığı bir mektubunda onun son kitabını anarşist gelecek toplum ve çağdaş Provence ile ilişkilendirdi: 'Onu (kitabını) deniz kıyısında ve bu sahnenin güzelliğinde, bir çam ağacının gölgesinde okuyacağım. Doğal olarak bize umut ettirdiği iyilik ve uyumu hatırlıyorum.' (akt Blythe, 2007: 113; Dymond ve Jirat-Wasiutyński, 2007:134). Signac, bu mektupta tam da Uyum Çağında betimlemiş olduğu sahneyi tasvir etti. Açık denizin esintisinde büyük bir ağacın gölgesinde, mutluluk ve uyumla çevrelenmişken, anarşist Grave'in 1892 yılında basılmış olan Ölüm Halindeki Toplum ve Anarşi adlı kitabını okuyor olmalı.

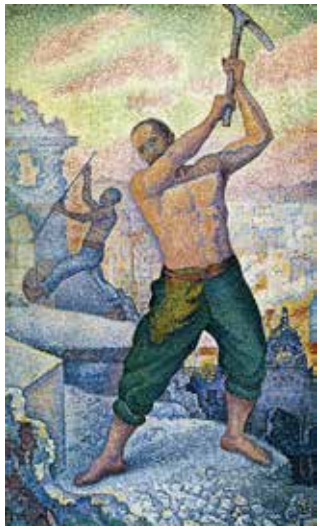
Uyum Çağında adlı resmi, sadece boyutları bakımından akademik geleneklere uygun bir anlayışın devamı olarak görebiliriz. Resim, yaklaşık olarak 3x4 metre ölçüsündedir ve bu ölçülerdeki tuvaller daha çok klasik alegoriler için kullanıldı. Bu resim herhangi bir sipariş üzerine değil Signac'ın kendi gelecek/anarşist toplum ütopyasını görselleştirme arzusunun sonucuydu. Boyutları ile kendi ideal toplumunun üyelerini birer kahramana dönüştürdü. Kendisini ve karısı Berthe'yi resmin içine yerleştirerek bu pastoral sahnenin gerçekleşmiş bir ütopya olduğunu anlatmak istedi.

Cross'a yazdığı bir mektupta bu resminden söz ederken, resmin ilk adının Anarşi Zamanında olduğunu öğreniyoruz (bkz. Dymond ve Jirat-Wasiutyński, 2007:128). Signac, bu isimle anarşizmle ilişkisini daha açık bir biçimde belirtmeyi planladı, an-

cak sonradan resmin isminden anarşi sözcüğünü düşürüp yerine anarşizmin temel iddiası olan 'uyum'u ikame ederek anarşizmin şiddetle ilişkilendirilmemesi gerektiğini hatırlatmaya çalıştı. Signac, sadece resmin adıyla değil, resmin kurgusuyla da bunu başarmaya çalıştı. Uyum Çağında'da doğa ve insanı her açıdan tam bir uyum içinde, insanları neredeyse doğayla bütünleşmiş olarak betimledi. Sanayileşmeden uzak bu kıyıdaki geleneksel küçük yelkenliler dahi doğanın birer parçası oldu. Peyzaj ve figürü; çizgi ve renk kontrastlarını bir denge, uyum içinde tasarladı. Çocuklara masal anlatan yaşlı bir adam (masal anlatıldığını Cross'a yazdığı mektuptan anlıyoruz), geleneksel Provence dansları (farandol) ve resmin merkezinde ise genç bir çiftin çağdaş dansı; tohum ekici ve gerilerde çalışan traktör ile geçmiş ile geleceği, geleneksel ve çağdaş olan tarımı, kültürü ve zevki birarada, uyum içinde kurguladı. Bu kompozisyon her ne kadar kapitalist üretim anlayışına ve toplum yapısına bir alternatif öneriyor olsa da sanayi çağının araçlarından biri olan traktörü kapsıyor. Ancak, burada traktör bu pastoral sahnenin çok küçük bir kısmıdır ve insanlara sanat, eğlence, spor ve entelektüel uğraşlarına daha fazla zaman kazandırmak için dışlanmamış görünmektedir. Kropotkin de modern teknolojinin, aşırı ağır işlerden kurtararak insanlara boş vakit sağlamak için temel bir rol oynayacağına inandı. Uyum çağındaki insanlar da tam olarak bunu yapıyor (Woloshyn, 2012). Bu resimlerdeki insanlar, kalabalık, aşırı üretim gerektiren sanayileşmiş kent düzeninden uzak bir çevrede, içinde bulundukları doğayla uyumlu günlük/rahat kıyafetler içindedir. Uyum Çağında'da her bir karakter, sıradan bir meşguliyet içinde gösteriliyor ve bu durum daha samimi, sıcak, insani bir sahne oluşturuyor. Bu sahne; güç, sağlık, mutluluk, eğlence, spor, entelektüel bilgi, eğitim, aşk, sanat, iş, boş vakit, dinlenme, doğayla uyum ve karşılıklı yardımlaşma içeriyor.



Görüntü 4. Paul Signac, Yıkımcılar, 1896.



Görüntü 5. Paul Signac, Yıkımcılar, 1897.

Signac'n 1897-99 yılları arasında yaptığı Yıkımcılar adlı resminde iki genç ve güçlü erkek ellerinde kazmalarla sanayileşmiş büyük bir kentteki binaları yıkıyorlar. Ancak yıkılanların yerine yeni bir inşa gerçekleşmiyor. Uyum Çağında'dan gelmiş gibi görünen belden yukarısı ve ayakları çıplak bu erkekler, büyüyen bir kenti güneşin doğuşuyla birlikte pastoral bir ütopyaya dönüştürmek için mi çalışıyorlar? Les Temps Nouveaux' (Yeni Zamanlar) adlı anarşist dergide yayımlanmış olan Signac'ın aynı konulu bir litografisinde (görüntü 4), arkada şematik bir güneş yükseliyor. Bu güneş, 1890'lı yıllarda anarşistlerin yeni bir düzenin şafağını anlatmak için kullandıkları standart güneş formudur (Bocquillon-Ferretti, 2001:206). Doğmakta olan bu şematik güneş formunu Les Temps Nouveau illüstrasyonlarında sıkça görmemiz mümkün (Bkz. Werth, 2002:122-123). Öyleyse, Yıkımcılar, kahraman işçilerin endüstriyel kent düzenini/kapitalizmi yıkıp, yerine anarşizmin ideal yaşamını inşa etme çabası olarak okuyabiliriz. Yıkımcıların çıplak ayakları, çıplak bedenleri yoksulluğa değil, tıpkı Uyum Çağında olduğu gibi doğal dünyayla uyumlu olmaya işaret eder. Sadece endüstri çağına özgü binaları değil, Ortaçağ'ın sonlarında kentlerin büyümesinin bir sembolü olan katedralleri de yıkıyorlar. Dolayısıyla bu resim, sadece Signac'ın kapitalist kente karşı fikirlerini değil, aynı zamanda mevcut inanç sitemine karşı fikirlerini ve pastoral bir sosyal düzene olan ilgisini yansıtıyor. Bize doğru yükselerek gelen işçinin hareketi kesiliyor ve kazmasını resim düzleminin dışına, izleyicinin uzamına sallıyor. Bu hareket, arka plandaki sanayileşmiş kent ve katedral kubbesi ile birlikte düşünülünce, bu yıkım eyleminin sadece mevcut olanı değil, pastoral ütopyaya tehdit olabilecek olası bir düzeni de hedefliyor.

Signac'ın bu resimdeki tavrı ilk iki resimdeki tavrından farklıydı. İlk iki resimde 19. yüzyılın ütopik anarşist hareketlerinden farklı olan o uyumlu alternatif oluşturma tavrı, bu resimde daha propagandacı ve eyleme yönelik didaktik bir tavra dönüştü.

Sonuç

Hiçbir ressam, kendi zamanının bağlamı içinde düşünülmeden gerçekten takdir edilemez. Paul Signac'ı zamanından ve felsefesinden bağımsız düşündüğümüz zaman resimlerini sadece bir tekniğin farklı konularda yorumlanmasına indirgemiş oluruz. Resimlerini dekoratif-pointilist bir estetik anlayışın üretimleri olarak yorumlarken yanlış ya da daha doğru bir ifade ile eksik kavramış oluruz. Bu nedenle onun resimlerini üretilmiş oldukları dönemle, yani 19. yüzyılın ikinci yarısında etkin olan tartışmalarla birlikte düşünmeliyiz. Neo-empresyonist tarzını dahi Signac'ın inancını destekleyen bir unsur olarak görebiliriz. Onun için bu teknik, geleneğin reddi, burjuva zevkini çürütme, eski sosyal düzenin terk edilmesiydi. Her ne kadar Yıkımcılar sosyal sisteme direk müdahaleyi içerse de Signac, Uyum Çağında ve Su Kuyusunda Provence'li Genç Kadınlar adlı resimlerde uyumlu anarşist vizyonu ile anarşizmin kamusal yüzünün değişmesini sağlamaya çalıştı. Aynı zamanda da Kropotkin ve Jean Grave gibi anarşist teorisyenler tarafından talep edilen didaktik bir imge oluşturdu. Brion'un (2012:3) da ifade ettiği gibi Signac, patlayıcılar yerine, belirgin bir dekoratif çizgi ve dekoratif renk kullandı. Parçalanmış bedenler yerine özgür bir arkadaşlığın dayanışmasını hedefledi. Şiddet yerine sosyal uyumun ve sosyal güzelliğin peşinde koştu ve bu resimleri yaparak anarşist

bombalamalara karşı daha uyumlu bir alternatif sunmuş oldu.

Bu resimler aracılığıyla, doğrudan kapitalist sistemin yarattığı kalabalığı, kaosu, çatışmayı, huzursuzluğu, kirliliği gözler önüne sermeye çalışmadı. Ama bakana nasıl bir dünyada yaşanması gerektiğini göstermeye çalıştı. Sadece pastoral bir ütopya içinde gerçekleşebilecek mutluluğun, aşkın, barışın, karşılıklı yardımlaşmanın, sadece komünal mülkiyetin var olduğu bir toplum önerisi sundu. Roslak (2005:1-22)'ın da tespit ettiği gibi Signac, insanlar arasında uyumlu bir ilişkiye inandı ve estetik uyumu, ahlaki uyum, sosyal uyum için bir araç olarak gördü. Signac; pastoral peyzajları, gerçekleşeceğini düşündüğü bir uyumun, bir ütopyanın metaforuna dönüştürdü. İnsanlığın mitik ilkel çağına ya da tarihin dokunamadığı Arkadya manzaralarına; insanların aşk içinde, uyum içinde özgürce ve mutlu bir şekilde doğanın armağanlarından zevk aldığı Altın Çağ'a, Cennet Bahçeleri'ne dönüşü görselleştirdi. 19. yüzyılın hızla sanayileşen çevresinin aksine, Fransa'nın güney kıyılarında ideal bir toplum tahayyülünü görselleştirdi. İlk iki resimde önerdiği toplumu betimlerken, üçüncü resimde bu toplumu inşa etmek için öncelikle mevcut sosyal düzenin yıkılması gerektiğini söyledi.

Kaynakça

Athanassoglou-Kallmyer, N. (2003). Cezanne and Provence: The Painter in His Culture. Chicago: University of Chicago Press.

Blythe, S. G. (2007). Promising Pictures: Utopian Aspirations and Pictorial Realities in 1890s France. New York: ProQuest.

Bocquillon-Ferretti, M., Distel, A., Leighton, J. ve diğerleri (2001). Paul Signac, 1863-1935. New York: Metropolitan Museum of Art.

Brion, K. (2012). Paul Signac's Decorative Propaganda of the 1890s, RIHA Journal.0044, Special Issue 'New Directions in Neo-Impressionism', Erişim Tarihi: 01.05.2015.

Dymond, A. E. (2003). A Policized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranaen France. The Art Bulletin, V (85), 353-370.

Dymond, A. E ve Jirat-Wasiutyński, V. (2007). Modern Art and the Idea of the Mediterranean. Toronto: University of Toronto Press.

Jehenson, M.Y. ve Dunn, P. N. (2006). The Utopian Nexus in Don Quixote. Tennessee: Vanderbilt University Press.

Kamperink, M.G ve Roenhorst, W.H.S (2007). Visualizing Utopia. Leuven: Peeters Publishers.

Kumar, K. (2006). Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Lauriola, R. (2009). The Greeks and the Utopia: An Overview Through Ancient. Revista Espaço Acadêmico, V(97), 109-124.

Malloy, D.P (2006). Marcuse's Second Dimension: Negativity and Critical Theory. ProQuest.

Mattelart, A. (2005). Gezegensel Ütopya Tarihi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pepper, D. (2002). Modern Environmentalism: An Introduction. London and New York: Routledge.

Roslak, R. (2005). Symphonic Seas, Oceans of Liberty: Paul Signac's La Mer: Les Barques. Nineteenth-Century Art Worldwide., Erişim Tarihi: 18.04.2015. http://www.19the-artwor-

ldwide.org/spring05/302.
Spurling, H. (2001). The Unknown Matisse: A Life of Henry Matisse: The Early Years, 1869-1908. California: University of California Press.
Werth, M. (2002). The Joy of Life: The Idyllic in French Art, Circa 1900. California: University of California Press.
Woloshyn, T. (2012). Colonizing the Côte d'Azur: Neo-Impressionism, Anarcho-Communism and the Tropical Terre Libre of the Maures, c.1892-1908., RIHA Journal 0045, Special Issue 'New Directions in Neo-Impressionism'. Erişim Tarihi: 15. 04. 2015. http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/special-issue-neo-impressionism/woloshyn-colonizing-the-cote-dazur.

Görüntü Kaynakçası

Paul Signac-Study for 'Women at the well', Erişim Tarihi: 12. 04. 2015, www.pubhist.com/w22447.
Paul Signac-Women at the Well, Opus 238- PubHist, Erişim Tarihi: 13.04.2015, www.pubhist.com/w20077.
Paul Signac-In the Time of Harmony, Erişim Tarihi: 13.04. 2015, www.pubhist.com/ w17153.
The Wreckers, Erişim Tarihi:15.04.2015, www.pubhist.com/w22585.
The Wreckers, Erişim Tarihi:15.04.2015, www.pubhist.com/w22353.