İDİL

TOPLUMLARA DEVRİMİ ANLATMADA RESİM SANATININ YERİ: MEKSİKA, RUSYA VE TÜRKİYE ÖRNEKLERİ

Mehmet AKSOY[1]
Hüseyin ELMAS[2]

1 Öğr. Gör. Dr., Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, aksoyart@hotmail.com, ORCID: : 0000-0002-7977-2649

2 Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim - İş Eğitimi Anabilim Dalı, helmas33@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9158-5264

Aksoy, Mehmet ve Hüseyin Elmas. "Toplumlara Devrimi Anlatmada Resim Sanatının Yeri: Meksika, Rusya ve Türkiye Örnekleri". idil, 67 (2020 Mart): s. 395–413. doi: 10.7816/idil-09-67-01

ÖZ

Halkın desteğini arkasına alarak mevcut iktidarın yönetimine içinde şiddet barındıran yöntemlerle son vererek başka bir gücün iktidar olma sürecinin tamamlanmasıyla devrimler gerçekleşir. Devrimlerin oluş sürecinde ve gerçekleştikten sonraki süreçte halk desteği en önemli unsurdur. Halk desteğini her daim arkasında itici güç olarak hissetmek isteyen devrimci hareket, halkın eski iktidarı neden terk edip kendilerine neden destek vermeleri gerektiğini anlatmak ve halkı ikna etmek mecburiyetindedir. Propaganda bu durumlarda devrimlerin sık sık başvurduğu bir yöntem olmuştur. Propaganda araçları dönemin teknolojisine ve halkın okuma yazma oranına göre değişiklik göstermektedir. İncelediğimiz üç devrimde de (Meksika, Rusya ve Türkiye) kısıtlı imkânlar ve halkın okuma yazma oranının düşük olması ortak paydayı oluşturmaktadır. Bu durumda resim sanatı devrimin propaganda aracı olarak vazgeçilmezi olmuştur. Meksika duvar resimleri özgünlüğü ile tüm dünyada dikkat çekerken, Rus devrimi sanatçılarını tek düze üsluba mahkûm etmiş, Türk devrimini halka anlatmaya çalışan sanatçıların resimleri beklenildiği kadar halka inememiştir.

Anahtar Kelimeler: sanat, resim sanatı, devrim, propaganda

Makale Bilgisi:
Geliş: 7 Ocak 2020 *Düzeltme: 28 Ocak 2020* *Kabul: 2 Mart 2020*
DOI: 10.7816/idil-09-67-01

© 2020 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Savaşlar ve devrimler 20. yüzyılın yüzünü belirlemiştir. Dünyanın gerçeklerinden kopuk olan kapitalizm, emperyalizm, sosyalizm ve komünizm gibi 19. yüzyıl ideolojilerinin dışında farklı olarak savaş ve devrim, bu yüzyılın iki temel siyasi meselesini oluşturmaktadır. İki kavram da kendi ideolojik gerekçelerinden daha fazla hayat bulmuşlardır. Devrim sayesinde tüm insanlığın kurtulacağı yönündeki umudun karşısına, savaşın getireceği topyekûn bir yok oluşu yerleştiren kümelenmede, geriye en antik olanından başka bir ülkü kalmamıştır. İnsanlık tarihinin başından beri siyasetin salt varlığını tayin eden bu amaç, tiranlığa karşı özgürlük ülküsüdür (Arendt, 2012: 13). İnsanın en temel ihtiyacı olan özgürlük, devrimlerin de en büyük sebebidir. Peki, kimilerine göre insanlığın kurtuluşuna ve özgürlüğüne giden yol olan kimilerine göre ise insanlığı felakete sürükleyen şey, yani devrim nedir?

Nitelikli, köklü ve hızlı bir değişime uğrayan belirli bir alan, çevrilme, inkılâp, katlanma, bükülme (TDK, 2018), anlamlarını taşıyan devrim kelimesi, 1789'da Fransa'da devletin, sosyo-ekonomik yapısının, kuvvet yoluyla ve ani değişimini somut anlamda değişmeleri ifade etmiştir. Sosyologlar, tarihçiler ve hukukçular, birbirinden farklı tanımlar yapsalar da temelde kuvvet yoluyla bir düzen değişikliği tanımında birleşmişlerdir (Aybars, 1991: 443). Buna göre devrim; mevcut iktidardaki yönetim değişikliğidir. Ancak bu değişim, devletin sınırları içinden zorla hükümetin yıkılması biçiminde gerçekleşmelidir (Güngör, 2007: 71). Kendi rızasının olup olmadığına bakılmaksızın iktidar tarafından yönetilen halkın (Demir ve Acar, 1992: 176), bu düzene karşı söyleyecek sözü olduğunda ve düzenin artık kökten değişmesine karar verdiğinde devrim son çare olarak devreye girmiştir. Son çare olarak görülmesinin nedeni ise içinde barındırdığı yıkıcı şiddetten kaynaklanmaktadır. Bütün devrimler şiddet barındırır, fakat her şiddet barındıran davranış devrimci bir olgu değildir. Dağınık, yağma, yerel ve merkezilik barındırmayan şiddet, devrimci bir şiddet olamaz. Devrimci şiddetin siyasi ve idari yönetimin merkezi organlarına saldırması ve onları yenmesi gerekmektedir (Güngör, 2007: 80). İktidar değişikliği, iktidara yapılan darbe, iç savaşlar, isyanlar gibi çeşitli niteliklere sahip olan şiddet olayları devrim ile karıştırılmaması lazımdır (Yayla, 2018: 1-2). Başlangıç sorununun devrim olgusuyla ilişkili olduğu aşikârdır. Ama bu tür bir başlangıcın şiddetle yakından bağının olması gerektiği fikri, kutsal kitaplarda ve klasik Antikite'de sunulduğu gibi, tarihin efsanevi başlangıçlarınca doğrulanır görünmektedir: Kabil, Habil'i, Romulus da Remus'u katletmiştir. Şiddet, başlangıçtır; bu yüzden hiçbir başlangıç, şiddete başvurmadan veya bir kuralı ihlal etmeden yapılamazdır. Hikâye açıkça şunu anlatır: İnsanoğlunun geliştirdiği her kardeşlik, kardeş katlinden kaynaklanmaktadır. Herhangi bir siyasi örgütlenmenin temeli ise suça dayanmaktadır (Arendt, 2012: 22). Aristo, siyaset biliminin kurucusu olarak, anlaşmazlıkların çözümü için topluluklarda iki temel aracın olduğunu belirtir. Bu araçlardan biri savaş yani şiddet diğeri ise politikadır (Daver, 1992: 181). İnsanlık tarihi kadar eski olan savaş, ulaşılacak hedefe giden en etkili araç olmuştur ve yeri geldiğinde inanç ile değerleri korumuş, yeri geldiğinde şan, şöhret ve ganimet kazanmak adına başlatılmıştır (Eker, 2015: 33). Peki, savaş ve devrim savaşı (şiddeti) arasında fark var mıdır? Lenin devrim için "*Devrim bir savaştır. Devrim, tarihin bildiği bütün savaşlardan gerçekten daha büyük, biricik kânunlu, hakkaniyetli bir savaştır*" der (V. İ. Lenin, akt. Kıvılcım, 1974: 6). Savaş ve devrimin aralarındaki sıkı bağa rağmen, teoride ve pratikte birbirinden ayırmak ne denli gerekli olursa olsun, devrimler ve savaşlar, şiddet çemberi dışında düşünülemezler. Bu durum ise devrimi ve savaşı diğer tüm siyasi olgulardan ayırmaya yeter. Devrimlerin savaşları doğurmaya yönelik kaygı verici

durumu ve savaşların da kolayca devrimlere dönüşmesinin bir sebebi, bu iki kavramında ortak paydasında şiddeti barındırıyor olmasındandır (Arendt, 2012: 22).

Tüm bu tanımlara rağmen, devrimin olan şey mi yoksa olması gereken şey mi olduğuna açıklık getirmek güçtür. Eğer devrim olan şey ise karşımıza İngiliz, Fransız veya Sovyet devrimlerinin tarihteki belli olaylar üzerinden seçilmiş bir açıklaması ortaya çıkacaktır. Bu devrimler göstermiştir ki devrim, her defasında farklı özelliklerle kendini göstermiştir. Bundan dolayı olan şey yalnızca devrimin seçilen olaylar üzerindeki gerçekliğini vermekten öteye gidememiştir. Bununla beraber devrim yalnızca olması gereken şey şeklinde değerlendirildiği zaman ise ütopik bir sınırsızlığın içine düşülmüş olur.Bu durum idealizmin ulaşılmaz gerçekliğinden öteye gidemez. Öyleyse olan ile olması gereken arasındaki diyalektik ilişki devrimi açıklayabilmek adına önemli olacaktır (Kaymaz, 2012: 1-2).

Genel anatomisi bu şekilde çizilen devrimin sanat ile kesiştiği nokta şüphesiz propagandadır. Kamuoyunu bilgilendirmekten çok, doğrudan insan davranışlarını etkilemeyi hedefleyen mesaj sunumu olarak tanımlanan ve siyasal alanın en çok telaffuz edilen kavramlarından olan propaganda (Güçhan, 2008: 48), insanların fikirlerini her türlü olanaktan yararlanarak etkilemektir. Amacı ise, tutumları etkileyerek denetim altına almaktır (Gecikli, 2012: 266). Özellikle I. Dünya Savaşı'ndan itibaren, ülkeler kitle iletişim araçları vasıtasıyla kendi halkları üzerinde tahakkümlerini güçlendirmek ve daha da önemlisi düşmanlarının morallerini bozmak amacıyla korku faktöründen propaganda faaliyetlerinde etkin bir şekilde yararlanmaya başlamıştır (Jowett ve O'donnell, 2014: 166). İdeolojik söylemlerin, liderlerin, orduların ve hatta kitlelerin korku faktörünü harekete geçirmek için propagandadan yararlanıldığı görülmüştür (Çakı, 2018: 88).

Ekonomik paylaşımdaki adaletsizlik, sömürülen ve sömüren kesimleri ortaya çıkartacak, nefret duygusu topluma sıçrayarak, var olan düzenin değişmesi gerektiği algısını oluşturacaktır. Eşitsizliğe duyulan öfkenin sonucu olarak meydana gelen devrimler, ideolojilerini de beraberinde getirmeye mecburdur. Her devrim ideolojisi bir geçmişten kopma ve sil baştan yapma duygusunu taşır (Arıklı, 1975: 5). Bütün yeni yönetimler, ideolojilerini pekiştirmek adına kültür üreticisi olarak kabul ettikleri sanatçılar tarafından desteklenmeye ihtiyaç duymuşlardır. Mesela, Kropotkin sanatçılara yönelik, "*keskilerinizi ve kalemlerinizi, fikirlerinizi zalimlere karşı halkın kahramanca mücadelesini anlatmaya adayın*" diye çağrıda bulunmuştur. Propaganda ve sanat iş birliği devrimler öncesi ve devrim sonrasında yeniden şekillendirilecek olan toplum için çok etkili ve vaz geçilmez bir unsur olmuştur. İdeolojiden ve siyasal yaşamdan kopamayan sanatçının hayata belli bir çerçeveden bakması ve resimlerine bu bakış açısıyla yön vermesi elbette kaçınılmazdır. Bu durumda sanatın siyasi amaçlarla ve hatta propaganda aracı olarak kullanılması tarih boyunca sıklıkla şahit olunan bir durum olmuştur (Keser, 2006: 29).

I. Dünya Savaşının hemen öncesinde ve sonrasındaki süreçte yoğunluğunu arttırarak en üst düzeye çıkmıştır. 20. Yüzyılda alenen ve adeta yarış içerisinde kullanılan propaganda, toplumlara ideoloji aşılama, benimsetme ve destekleme konusunda iktidar gücün vaz geçilmez silahı olmuştur. Sanat yoluyla yapılan propagandanın toplum üzerindeki etkisini inceleyeceğimiz üç devrimde de görmek mümkündür. Meksika, Rusya ve Türkiye örneklerinin ilki Meksika'da gerçekleşen ve aynı zamanda 20. Yüzyılın ilk devrimi olan Meksika Devrimi'dir.

Devrimler çağı olarak bilinen 20. Yüzyılda toplumsal ve ulusal kurtuluş devrimlerine tanıklık edilmiştir (Çokatak, 2014: 14). Tarihinde birçok savaş, işgal ve mücadele barındıran Meksika, son büyük mücadelesini, Zapata önderliğinde devrim adına vermiştir. Yıllarca başka ülkelere bağlı ve bağımlı yönetilen Meksika, devrim ile bağımsızlık mücadelesine soyunmuştur. Sömürge ülkesi konumundayken dış güçlerin güdümünden kurtulup kendi benliğini bulma

isteğinde olan Meksika, sürdürdüğü iç savaş ile devrimi gerçekleştirmeyi başarmış ve köklü tarihinin mirası olan kültürüne dönüş yolunda ilk adımı atmıştır. Meksika Devrimi, görünürde lideri olmayan, olgunlaşamayan ve planlanmış bir hedefi içermeyen kanlı bir devrimdir. Fraksiyonlar arası silahlı çatışmalarda bir buçuk ila iki milyon insan yaşamını yitirmiştir (Hutton, 1984, akt. Boren, 2017: 2). Devrim gerçekleştikten ve kanlı dönem bittikten sonra yoksul Meksika halkı köklü bir değişim içine girmiş, yasal yollardan haklarını aramalarının yolu açılmış ve ülkede düzenin getirdiği iyimser hava oluşmuştur. Döneminin başarılı sanatçılarından biri olan José Clemente Orozco, "*Devrim bizlere güvenimizi, varlığımızın sürekliliğini kazandırdı.*" sözleriyle devrimin Meksika halkına katkısını anlatmıştır (Usta, 2013: 96).

Kamusal sanat kavramı bu süreç boyunca yenilenmiş olan ulusal kimliği anlatma, ifade etme ve dile getirme görevini üstlenmiştir. Meksika duvar resimleri, sanatsal kimliğini ve ifadesini bulan Marksist düşüncenin, ideolojik olarak elinin güçlendirmesine de yol açmıştır. Devlet destekli bir grup Meksikalı duvar ressamı, 1921 yılından itibaren ulus tarihini destansı ölçeklerle anlatan sanat anlayışını ortaya koymuşlardır (Clark, 2017: 48). Obregon hükümetinin 1920'li yıllarda Meksika yönetimini üstlenmesi ve devletin eğitimden sorumlu bakanı Jose Vasconcelos'un Meksika halkının çok kısa sürede eğitilmesini ve aydınlatılmasını planlamasıyla olmuştur. Yaptığı birtakım programlarla, yapılan reformları ve yenilikleri halkın zihnine yerleştirip benimsetmeyi amaçlamıştır. Bir diğer önemli düşüncesi ise, Meksika'da aydınlanma çağını açarak, halkın geçmişlerine inerek yaşanan tarihsel süreçten gelen bir özdeşlik kazandırma düşüncesi olmuştur. Meksika toplumunun neredeyse % 85'inin okuma yazma bilmediği için halkı aydınlatma yolunda kitapların ve sözlü eylemlerin çok yetersiz kalacağı inancı, Vasconcelos'a duvar resimlerini çok cazip bir fikir olarak benimsemesine sebep olmuştur. Geniş kitlelere ulaşarak, ideolojilerini, reformlarını ve inkılâplarını halka yaymak isteyen tüm hükümetler gibi Obregon iktidarı da bu gücü kullanmakta hiçbir sakınca görmemiştir. Bu bağlamda Meksika'da devrim sonrası modern Meksika resim sanatı duvar resimciliği ile özdeşleşmiştir. Meksikalı sanatçılar kilometrelerce uzunluktaki duvarlara devrimi konu alan resimler yapmışlardır (Eşen, 2015: 189). Akım, Meksika'nın Duvar Resmi Rönesans'ı olarak anılan 1920'li ve 1930'lu yıllarda doruk noktasına ulaşmıştır (Farthing,2012: 437). Meksika'nın sanatsal deneyi, geliştiği durumuyla, çağdaş, epik-popüler gerçekliğin en yüksek örneğini ortaya koymuştur. Varılan sonuçların kesin anlatım gücünden, zengin, modern ve eksiksiz bir akıma dönüşmüş olması, bu tür bir deneyin olumlu değeridir (Arıklı, 1975: 194). Dengine az rastlanan bu başarı hikayesinin başlıca sanatçıları "Los Tres Grandes" yani "Üç Büyükler" diye de anılan Jose Orozco, David Siqueiros ve Diego Rivera olmuştur (Farthing,2012 437). Üç Büyükler, İtalyan Rönesans'ından bu yana devlet desteğiyle gerçekleştirilen en büyük projeleri hayata geçirmişlerdir. İktidar güç, İspanyol sömürüsünde olan yerli kültürünü kurtarıp Meksika Ulusal kültürünü yeniden kazandırmak açısından duvar resminin önemli bir unsur olduğu ve bu sayede her şeyden önce sömürge çağının ve 19. Yüzyıl Avrupa kültürünün reddini ilan etmenin daha kolay olacağı anlamıştır (Moreno ve Cabrera, 2011: 31).

Üç büyük sanatçıdan biri olan Diego Rivera, fikirlerini ve inançlarını ifade etmek için görsel bir dil oluşturma ustasıdır. Resimlerinde sıradan insanları olağanüstü, modern kahramanlara çevirmiş ve Meksika kültürü için mitoloji geliştirerek görsel bir kimlik oluşturmuştur. Kolomb öncesi ülkesinin mirasına bakarak, yerli nüfusun Meksikalı kimliğiyle gurur duymasına ve Meksika için çalışmasına ilham olmuştur. Yeni ve modern Meksika'ya kimlik yaratırken, Kolomb öncesi görselleri kullanıp harmanlarken bile hem sanatsal hem de politik olarak Devrim sonrası inşa edilen Meksika'ya hizmet etme unsurunu titizlikle işlemiştir (Nordholm, 2011: 10). Devrimin endüstrisiyle uyum içinde barınan doğayı ütopik bir gelecekte işaret ederken, Karl Marks'ın liderliğini de göstermiştir. Rivera'nın "*Meksika'nın Tarihi"* eserinde, koruyucusu ve destekleyicisi olan iktidarın gerçekleştirdiği devrimi ve ulusalcılığın köklerini simge yüklü anlatımlarla yüceltmiştir (Clark, 2017: 48). Bu eseri, Rivera'nın Mexico City'de ürettiği en büyük duvar olmayabilir, ama kesinlikle en önemlisi olmuştur. Stanton Catlin'e göre, Rivera'nın duvar dizisi sanat tarihinde tarihsel malzemenin en kapsamlı görsel gösterimlerinden biridir ve bu nedenle Sistina Şapeli'ndeki Michelangelo'nun tavan freskleri ile taşıdığı anlamın önemi olarak eşittir (1986, akt. TOU, 2011: 8).

Resim 1: Diego Rivera, *Meksika Tarihi*, 1929-1935.

www.canikokik.blogspot.com

Meksika'da üretilmiş eserlerde genellikle Meksika Devrimi'ne ve yerli halka odaklanan politik ve milliyetçi temalar işlenmiştir. Siyasi ve milliyetçi konuların, devrimden sonraki süreçte, Meksika Devrimi ile doğrudan ilgisi yoktur. Bu süreçte sanat, devrim sonrası hükümeti meşrulaştırmak ve devrimin sonuçlarını daha fazla yüceltmek için bir araç olmuştur. Duvar resimlerinin çoğunda, modern Meksika'nın oluşumunda önemli bir faktör olduğunu düşünerek, Meksika kültürünün yerli yönünü yüceltmiştir. Böylelikle, ülke tarihini farklı bir perspektiften yeniden inceleme fikri ortaya çıkmıştır. İşlenen diğer politik yönelim ise sınıf mücadelesini savunan Marksizm'dir. Ressamların hemfikir oldukları bir husus ise sanatın sadece seçkinler için değil, kitlelere faydalı olması için üretilmesi gerektiği olmuştur (Sanal 4, 2016: 5). Rivera, Siqueiros ve Orozco 1924 yılında yayımlanan "*Toplumsal, Politik ve Estetik İlkeler Deklarasyonu*" adlı manifestolarında soylular için yapılan şövale resimlerini artık tanımadıklarını bildirmişlerdir. Kamuya ait olduklarına inandıkları anıtsal boyuttaki sanatların tüm çeşitlerini destekledikleri duyurmuşlardır. Meksikalı duvar ressamlarının özsaygısı, birbirini destekleme ve bağımsızlık gibi duyguları güçlendirip ulusal bir Meksika imgesi oluşturmuştur. Ancak bu imgeleri halkın bilincine yerleştirirken, rüşvet ve kamu suistimalleri sebebiyle lekelenen bir iktidarı halkın gözünde meşrulaştırmışlardır (Clark, 2017: 49).

Meksika duvar ressamlarının ortak hedefte ilerlemelerine rağmen, üzerinde durdukları konularda, üslup ve anlatım tarzı bakımından farklılıklar da göstermiştir. Örneğin, Rivera'nın sakin ve yumuşak olduğu yerde, Orozco saldırgan ve vurucudur (Arıklı, 1975: 197). Devrimci kanadın her yaptığı hareketin doğru olduğunu kabul etme veya dile getirme konusunda Orozco, Rivera'dan ayrılmıştır. Bu konuda biraz daha sert bir üslup takınan Orozco, yerli halkı çok yücelten Rivera ile çatışmalar yaşamıştır. Yerli kültürün yüceltilmeye değer bir medeniyete sahip olmadığı fikri tepki toplamıştır. Orozco Meksika Devrimi'nde savaştığı ve bu savaşın dehşetini bizzat yaşadığı için Meksika Devrimi'ni hiçbir zaman gereğinden fazla yüceltmemiştir. Olaylara gerçekçi bir tutumla yaklaşması birçok duvar resminin ağır eleştirilere maruz kalmasına hatta tahrip edilmesine sebep olmuştur (Kiwix, 2017: 7).

Resim 2: José Clemente Orozco, *Cortes ve Malinche*, 1926,

www.nimalintzin.wordpress.com

"Cortes ve Malinche" İspanyol şiddetini gösteren en etkili eser olarak nitelendirilmiştir. Bu çalışmada sadece İspanyol vahşeti eleştirilmez. Yerlilerin sürekli değişen siyasi ve sosyal algılarına da göndermeler yapmıştır. Orozco, bu resminde yerlilerin trajik sonunu, masum olmayan çıkarlar sonucu yaşadığını anlatmıştır. Propaganda kaygısı taşımayan Orozco'nun eserleri, eleştirel, toplumsal ve gerçekçi yapıtlardır. Modernizmin getirisi olan sanayileşme, teknoloji ve ilerleme mitlerinin toplumda neden olacağı hem maddi hem manevi çöküntüleri izleyiciye aktarmıştır (Kınalı, 2017: 26). Orozco'nun, eleştirel, şiddet içerikli ve kitlesel kıyım imgeleriyle dolu olan resimleri 1926'da başlayan Preparatoria isyanının ilk kıvılcımını çakmıştır. Oluşan kargaşa ve isyandan sorumlu tutulan Orozco ve Siqueiros, Rivera tarafından duvar resmi projesinden çıkarılmıştır ve bunun sonucunda sendikaları dağılmıştır (Hutton, 1984, çev. Boren, 2017: 5).

Tutkulu bir Marksist olan Siqueiros ise, 1922 yılında, "*Sosyal, Siyasi ve Estetik İlkelerin İlanı"* adını verdiği Meksika Halk Sanatı programını yapılandırarak bir makalesinde şunları söylemiştir: *"Temel estetik amacımız sanatsal ifadeyi toplumsallaştırmak ve burjuva bireyciliğini ortadan kaldırmak olmalıdır."* (Farthing, 2012: 439). Bu ifadesi bundan sonraki çalışmalarının bir nevi manifestosu haline gelmiştir. Toplum için, toplum yararına ve toplumun kolayca erişebileceği sanat eserlerine imza atmış olan Siqueiros, kendi sanatını mutlak ve katı bir komünist ideoloji ile beslemiştir. Onun her yapıtı, açık ve sert bir ideolojik damga taşımıştır (Arıklı, 1975: 198). Marksist ideolojiye fanatizm boyutunda bağlı olan Siqueiros, kendi duvar resimlerinde fresk tekniğini kullanmayı başarmış, kimya biliminin ve teknolojinin gerek renk gerekse yapımla ilgili araç-gereçler alanında sanatçıların hizmetine sunduğu en ileri buluşlara eğilen bir yöntem geliştirmiştir. Bu ölçütlere uygun biçimde, kompozisyonlarını alışılmamış bir teknikle hazırlamıştır. Orozco ve Rivera'nınkine oranla, onun duvar resimlerinde kullandığı dil, uyguladığı teknik daha köklü bir yenilik göstermiştir.

Fütürizm, anlatımcılık, yeni nesnelcilik onun fırçasında seyirciyi sürükleyen ve yapıttaki eyleme katan dinamik bir gerçekliğe dönüşmüştür (Arıklı, 1975: 198).

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros ve José Clemente Orozco ülke sınırları içerisinde ürettikleri eserler kadar ülke sınırları dışında ürettikleri eserler ses getirmiş ve Meksika devriminden dünyanın haberdar olmasını başarmışlardır. Bu hareket Latin Amerika, ABD ve 1960'ların Afrika ülkelerinde önemli bir duvar ressamlığı modeli oluşturmuştur (Clark, 2017: 49).

Duvar resminin kullanılmasında ki en önemli etken kuşkusuz geniş kitlelere ulaşması ve okuma yazma bilmeyen halka kısa yoldan ideolojilerin aşılanması fikridir. Meksika toplumunun neredeyse %85'inin okuma yazma bilmediği için, halkı aydınlatma yolunda kitapların ve sözlü eylemlerin çok yetersiz kalacağı inancı Rus devrimine destek verecek olan Rus halkı için de geçerliydi. Dünyanın tanıklık ettiği en büyük devrimlerden biri olan Rus Devrimi'nin geleceği ve başarısı, Rus İmparatorluğu'nda yaşayan yüz yetmiş milyonluk ümmi kitleyle Bolşeviklerin kurdukları iletişimin kalitesine bağlı olmuştur. Lenin, akla gelebilecek bütün iletişim yöntemlerini hayata geçirmiştir. Aktivistler ve devrimin yaşam kaynağı olan gençler örgütlenmiş, *"Kızıl Yıldız"* ve *"Ekim Devrimi"* gibi isimler taşıyan ve devrimi simgeleyen imgelerle kaplanan gemilerin ve trenlerin en yabancıl coğrafyalara ulaşmaları sağlanmıştır. Hayatında hiç film izlemeyen köylüler, bu propagandadan büyük ölçüde etkilenmişlerdi. Karl Marx'ın kim olduğunu konusunda hiçbir fikirleri olmasa da altlarındaki toprağın kendilerine yani köylüye ait olduğu söylenildiğinde, bunu gayet iyi anlamışlardır (Moore, 2011, çev. Devrim, 2015: 1). Köylünün basit düşünce yapısıyla, karmaşık fikirler içeren ideolojinin kaynaşması ve birbirini etkilemesi çokta kolay bir olay değildir. Bu bağı sağlayan, iki farklı dünya arasına köprüler kuran güç, sanatı propaganda aracı olarak kullanarak elde edilmiştir.

Rus Devrimi Şubat 1917'de ansızın cereyan etmiş olsa da beklenmedik bir devrim olmamıştır. Ruslar uzun zamandır devrimi tartışmışlardır. Yine de Rusya'nın ne içinde ne de dışında, iki ay içinde eski rejimin devrilebileceği ve bunun dünyanın o güne kadar görmüş olduğu en radikal devrimi süratle harekete geçireceği beklenmemiştir (Wade, 2018: 19). Aç ve huzursuz bir halk yaratan durgun kırsal ekonomi, Çar yönetiminin eseri olmuştur. Terörist grupların ortaya çıkmasına neden olan, bitmek bilmeyen baskı ve şiddet ortamı hâkimdir. Lenin'in sürgünden dönüşü, bu kırılgan ortamı tamamen parçalamıştır. Lenin, bu altüst oluşun sebebini burjuva devrimi olarak nitelemiştir. Devrimin mimarı olan Lenin, işçinin ve köylünün yaptıkları işlerin farkında olması gerektiğine inanmıştır. Bu farkındalığın sadece devrimle mümkün olabileceğini benimsemiştir (Carr, 2015: 47). Bu atmosfer içinde ayağına gelen fırsatın farkında olan Lenin, *"Barış, toprak ve ekmek"* ve *"Tüm güç Sovyetlere"* sloganları ile hem köylünün hem de işçilerin desteğini alırken, savaşı bitirme sözü vermesiyle de ordunun desteğini arkasına almayı başarmıştır. Rus Devrimi, işçi sınıfıyla birlikte Marksist ideolojiyi de iktidara taşırken, itici güç olarak Marksist ideolojinin düşünce ve eylemlerini kullanacaktır. 1848 senesinde Marks ve Engels tarafından yayınlanan Komünist Parti Manifestosu şöyle başlar: "*Avrupa'nın üzerinde bir hayalet dolaşıyor: Komünizm hayaleti*." Bolşeviklere liderlik eden Lenin, Ekim 1917 yılında, yani Marks ve Engels'in öngörüsünden tam 69 yıl sonra, hayaleti ortaya çıkarmayı başarmıştır (Tanilli, 2005: 198). Bu güçlerle Devrim'i gerçekleştiren Lenin, ülkede köklü değişiklikler yapmak üzere harekete geçmiştir. Çoğu alanda olduğu gibi sanat alanında da başlayan değişim hareketleri, sanatın merkezine avangardı getirmiştir. Devrim ertesinde sanatın iktidarına gelen avangard, ne sanat çevrelerinde ne siyasi ne de halk tarafından pek fazla destek bulmamıştır. Bu sebeple çok sert eleştiri ve itirazlara maruz kalmıştır. Sanat bilgisi ve ilgisinin sınırlı olduğunu kabul eden Lenin, kendi görüşlerini kabul ettirmek yerine, bilgisine ve birikimine inandığı Anatoli Lunaçarski'ye emanet ettiği sanatı, mümkün olduğunca sanatçıların

yönetmesi fikrini benimsemiştir (Artun, 2015: 29,30). Proletkültün hareketini başlatan Lunaçarski ve Bogdanov, partinin görevlerini şöyle sıralamışlardır; Proleter felsefeyi hazırlamak, proleter bilimi güçlendirmek, proleter çevredeki yoldaşlık bağlarını güçlendirmek ve sanatın yönünü proleter idealler ve deneyimler yoluna çevirmek. Söz konusu konferanstan iki gün sonra Lenin tarafından imzalanan kararnameyle proletaryanın eğitim ve kültür örgütlerinin tam özerkliğe sahip olması onaylanmıştır (Sözeri, 2017: 3). Proletkült hareketi, o dönemde yaklaşık dört yüz bin üyesiyle bütün ülkeye yayılmıştı (Yermakova, 1975, akt. Güney,1997: 9). Ülke çapında çok büyük bir ağa sahip olan proletkült hareketi, sanatı, Lunaçarski'ye, Lunaçarski de avangard sanatçılara emanet etmiştir (Artun, 2015: 29,30).

19. yüzyılda kültürel dönüşüme uğrayan Rusya'da, sağlam bir entelijansiya yaratılmıştır. I. Dünya Savaşı'nın patlak vermeden hemen öncesinde ve 1917 Devrimi'nin arifesinde alt üst olmuş bir toplumun çıkardığı Rus Avangardı (Tanyılmaz, 2016: 96), Süprematizm ve konstrüktivizmi yaratmıştır. Bu iki akım 20. Yüzyılın sanatını derinden etkilemeyi başarmıştır. Devrimin ertesi döneminde estetik politikasını belirleyen bu iki akımın liderleri olan Malevic ve Tatlin, sanat eserini oluşturan etmenler konusunda pek anlaşamasalar da öncülük ettikleri akımlar, gerçek anlamda dünya sanat tarihinin yönünü değiştirmiştir (Kurbanovsky, 2003: 57). Suprematizm soyut sanatı ve sanatçının özerkliğini savunurken, Konstrüktivistler gittikçe toplum için yapılan ve pragmatik gayeler güden bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Örneğin Suprematist Malevic, tamamen soyut resim sanatında ısrar ederken, Tatlin soba tasarımına varacak kadar faydacı bir yaklaşımın peşinden gitmiştir (Tasoro, 2013: 1).

I. Dünya Savaşı, geleneksel hümanizmin anahtar fikirlerinin değerini tamamen törpülemiştir. 1915'te, Albert Einstein, göreliliğin çağına hayat veren genel görelilik teorisini ortaya atmıştır. Şimdi, hiçbir şey kesinlikle doğru veya değişmez hakikat olarak değerlendirilmiyordu. Sanatçıların artık *"bu benim gördüğüm"* demelerine gerek kalmamış, artık *"bunu bu şekilde istiyorum"* deme hakları doğmuştur (Yelşevskaya, 2017: 1).

Sovyetler, propagandayı önemli bir siyasî araç olarak düşünceleri-eylemleri bir hedefe yöneltmek ve yeni sosyalist insanı geliştirebilmek amacı ile toplumun her kademesinde etkin bir şekilde kullanmışlardır. Kitle iletişimi üzerinde tam bir kontrole sahip olan siyasî iktidar amaca yönelik propaganda için elinde olan bütün imkânları kullanmıştır (Ellul 1973, akt. Akan, 2017: 81). Marks ve Lenin'in ideolojik eserlerinin geniş kitleler tarafından kolayca anlaşılması için daha sade, basit ve vurucu yöntemler kullanarak afiş propagandasını yaygın hale getirmiştir. Afişlerin buradaki rolü geleneksel Rus Ortodoks ikonalarına benzer örneklerle, sembollerle, kolaylıkla geniş kitleleri etkilemenin ve okuma-yazma bilmeyen vatandaşların dahi kolayca anlayabileceği etkili bir propaganda yöntemi olmasındandır (Kenez 1985: 112). Her şey sanatı, kökenini reddetmek ve geçmişinden kopmak için zincirlerini kırmaya ve hayal gücüyle yeni bir dünya, yeni bir kültür inşa etmeye davet etmiştir (Batur, 1997: 292). Devrim sonrası halkı propaganda amaçlı afiş bombardımanına tutan Lenin yönetimi, afişlerin kolay anlaşılır nitelikte olmasına dikkat etmiştir. Kısa ve enerji yüklü

sloganlarla kesintisiz bir eylem çağrısı olarak, görenlerin zihinlerinde yer etmesi planlanmıştır (Eşen, 2015: 181). El Lissitzky'nin 1919 tarihli *"Kızıl Kamayla Beyazları Vurun"* olarak adlandırılan afişi bu duruma iyi bir örnektirler.

Resim 3: Lazar Markovich Lissitzky, *Kızıl Kama ile Beyazları Vur*, 1919

www.dailyartmagazine.com

Lenin önderliğindeki iktidarın bir diğer adımı, *"Anıtsal Propaganda Kampanyası"* başlatmak olmuştur. Bu kampanya kapsamında kent meydanlarına, Marksist düşünürleri, işçi sınıfı hareketinin kahramanlarını betimleyen heykel serileri yaptırmıştır (Eşen, 2015: 179). Lenin, bu eserlerin altına da Marksizm'i anlatan ve yücelten yazılarla donatmış mermer levhalar ve taş blokların yerleştirilme fikrini sunmuştur. Böylelikle ideolojilerini anlatan, konuşan şehirler inşa etmiş olacaktır (Stites, 2011, akt. Artun, 2015: 12). Tatlin, böylelikle her heykelin Roma döneminde yaşamış hatipler gibi, düşüncelerini yayacağını ve kışkırtıcı fikirler barındıran sözcükleri kitlelere iletebileceklerini düşünmüştür. Bu heykel halka canlı sözcükler yayan ajitasyon görevi yapan yapıtlara dönüşmüş olacaklardı. (Gough, 2014, akt. Artun, 2015: 12). Anıtsal propaganda kampanyası bünyesinde devasa yapılar, halkın tepesinde duran ve halka iktidarın ezici gücünü sürekli hatırlatan hem işlevsel hem de sanatsal yapılar olarak planlanmıştır. *"Üçüncü Enternasyonal Kulesi"* hem sosyalizmin dünya çapındaki birlik ülküsünü simgeleyecek hem de Kominter'in merkezi olarak kullanılacaktır (Eşen, 2015: 176). Rus modernleşmesinin ileriki yıllarda ki başarılarının göstergesi olarak görülmüş (Clark, 2011) olsa da Lenin kule için, *"Sanatçı çılgınlığının tipik bir örneği"* demiştir. Troçki ise Tatlin'in fazla ileri gittiğini söylemiştir (Eşen, 2015:176). Sıfırdan yaratılmaya çalışılan yapay bir kültürün tutmayacağına ve topluma herhangi bir fayda sağlamayacağına inanan proletkült eleştirmenleri arasında bulunan Lenin ve Troçki aynı zamanda, geçmişten gelen geleneklerin, burjuva kültürüyle üretilen özgün ve nitelikli eserlerin ve bu eserleri üreten yöntemlerin sahiplenilip korunması gerektiğini dile getirmişlerdir (Oktay, 2008: 83). Yapımına hiçbir zaman başlanılmasa da *"Üçüncü Enternasyonal Kulesi"* proletkült hareketinin, yeni bir kültür inşasına soyunan avangard hareketin, propaganda gücünün ve iktidarın, halkın üzerinde kurmaya çalıştığı etki politikasının simgesi olmuştur.

Lenin dönemi deneme yanılma yöntemi ve fikir alışverişleriyle geçerken, kafalarında oluşan fikirleri net bir şekilde uygulayamadıkları görülmüştür. Lenin döneminde Sovyetler'de modern sanat akımlarının bütün örnekleri hoşgörüyle karşılanmıştır. Bu sanat akımları tüm yönleriyle sanatçıların tartışma konusudur. Marx-Engels ve Lenin'in sanat görüşlerine dayanarak; ilk kez Marksist bir estetik kuramı da oluşturulmaya çalışılmıştır. Sosyalist sanatın inşası, partinin bir görevine henüz dönüştürülmemiştir (Şimşek, 2000: 212). Sanat anlamında kısmen de olsa özgürlükçü olan Lenin Dönemi, ideoloji anlamında o kadar da özgürlükçü değildir. Sanatçıların toplum hizmetinde ve Marksist düşünce yapısında olmaları beklenmiştir. Bu durumu kısaca *"Şekil veya yöntem olarak özgür fakat fikir olarak yandaş*" olma tembihi içerisindedir. Kısmen özgürlükçü olan bu dönem sanatta ilerleyen bir Rusya'nın en önemli sebebidir.

Lenin'in hastalanıp yatağa düşmesini iyi değerlendiren Stalin'in iktidara geçmesiyle avangard sanata sert bir müdahale başlamıştır. Rus avangardını Avrupa avangardından ayıran özelliklerin başında, Rus avangardının damarları olan kolektifler, kulüpler ve hücreler gelmekteydi. Stalin ve yandaşları da bu eşi benzeri görülmemiş ağa saldırdılar. Bu ağın parçalanması, bütün sanat etkinliklerinin tek ele alınması ve avangardın yok edilmesi demekti. Avangard sanatçıların inisiyatifiyle işleyen bütün müzeler sanatçıların elinden alınıp kapatılarak, partiye devredilmiştir. Bir sonraki adımda, 1936 yılında avangard sanatın müzelerde sergilenmesi dahi yasaklanmıştır (Artun, 2015: 158). Rus Avangardı, şiddetli ve hızlı bir biçimde tasfiye edilirken, bu durumdan sanatçılar da fazlasıyla etkilenmişlerdir. Öyle ki, Tatlin kendini tiyatro dekoruna ve seramiğe verirken, Lissitsky sergileme tekniğine, Rodçenko tipografı ve foto-montaja yönelmiştir. Maleviç ise toplum hayatından büsbütün çekilmiştir (Berger, 2007: 39). Stalin'in sanat ve kültür hayatını ve beğeniyi otokratik bir denetim düzeni boyunduruğuna alarak merkezileştirme sürecinde realizm egemenleşirken, avangard sanatın tasfiyesi başlamıştır. Partinin yayınladığı bir kararnameyle, edebi ve sanatsal örgütlerin yeniden düzenlenmesi gerekçesi ile mevcut bütün cemiyetler, gruplar ve birlikler dağıtılmış, yerlerine merkezi bir sanatçı birliği kurulmuştur (Artun, 2015: 158). Yeniden Akademiye yönelen Stalin yönetimi, bunu Sosyalist Gerçekçilik adı altında gerçekleştirmiştir. Gerekçesi ise, bu sanatın kitleler tarafından benimsenmesi ve sosyalist düzenli devlette sanattan faydalanma hakkı olan geniş izleyici topluluklarının taleplerine cevap vermesiydi (Berger, 2007: 40).

İdeoloji ile sanatı birleştirmeye çalışan kişiler her toplumda vardır. Bu bağlamda iktidarın kendi ideolojisini geniş topluluklara yayma ve kabul ettirmesi maksadıyla sanatı kullanma eğilimi doğal görülmektedir. Sovyet rejiminin de sanatı hizmet aracı olarak kullanması da yeni bir olay sayılmazdı. Bu durum bütün totaliter yönetimlerde gözlemlenmiştir. Sovyetler Birliği'nde uygulananı farklı kılan, ideolojiye bağlanan sanatın kurumsallaştırılarak, bir teori durumuna getirilmesiydi. Sovyetler Birliği'nde Stalin döneminde dogma haline getirilen bu teorileştirme, Sosyal realizmdir (Tagızade, 2006: 8). Bu dönemde sanatın tüm alanlarında resmi bir nitelik vardır artık. (Şimşek, 2000: 213). 1934 yılında Toplumcu Gerçekçilik, tarihte resmi olarak onaylanan tek sanat anlayışı olarak tanımlanmıştır (Clark, 2011: 101).

İdeoloji ve sanat arasında denge oluşturma çabası olarak da tanımlanan Sosyalist realizm, ideolojiyi sanat şekline sokmak ya da sanatı ideoloji haline getirmektir. İdeolojiyi sanatla birleştirme amacı bu iki yolun ortak paydasıdır. Politik temeli Bolşevik hareketine, felsefi temeli ise Marksist felsefeye dayanan Sosyalist realizm (Tagızade, 2006: 8), Marksist düşünce fikrinin sanat eserine ve sanatçıya etkisidir. Toplumcu Gerçekçilik, toplumsal bir varlık olarak nitelendirdiği sanatçıyı, düşünsel ve fiziksel bütün gelişimini toplum içerisinde tarihsel bir süreçte gelişen birey olarak nitelendirmiştir. Toplumsal bir varlık olarak görülen sanatçının eserleri de toplumsal yaratılar olarak nitelendirilir. Bu akımın temelinde "*Sanat Toplum İçindir"* anlayışı yatmaktadır. Bütün sanatçıların, kendisini var eden topluma karşı yükümlülükleri vardır. Bu bilinç, sanatçıların yaşadığı zamana ve toplumsal olaylara yönelik aktif olmalarını öğütler. Sömürgeyi ve toplumsal eşitsizliği gören sanatçı, bu durumu kendi bakış açısıyla izleyiciye yansıtır. Bütün bu birikimlerini, deneyimlerini ve gözlemlerini topluma sunarken, araç olarak sanat eserini kullanır (Sawis, 2016: 1).

Stalin Rusya'sında daha tutucu hale gelen sanat anlayışı, donuk yazılarıyla oluşturulan romanlarda, komünist militanlar, cesur, kararlı ve fedakâr olarak betimlenmiştir. Örnek mücadele sergileyen kişiler olarak betimlenen militanlar, çizilen resimlere köylüler ve Sovyet işçileri olarak giriyor ve ne kadar mutlu oldukları anlatılıyorlardı. Bu akım, aslında gerçekliğin değil, romantizmin ve hayalciliğin ifadesini yansıtmaktaydı. Halkın günlük yaşam rutinleri resmedilirken, hepsinin, mutlu ve gururlu olmalarına özen gösterilmişti. Onlara bu huzurlu ve mutlu hayatı verdikleri için,

Lenin ve Stalin'e teşekkür eder gibi gülümser ve çalışırlardı. Büyük çoğunlukla figürlerin yüzlerine yansıyan gurur ifadesi, çalışma hissinin hayatlarına kattığı mutluluk ile birleştirilmiştir.

Resim 4: Tatiana Yablonskaya, *Ekin,*1949,
www.mujdeayan.com

Bu duruma çok iyi bir örnek olan Yablonskaya'nın *"Ekin"* adlı çalışması, içerik ve konu bakımından fazlaca toplumsal mesaj barındırmaktadır. Konuya yaklaşımı ile çok beğenilen eser, Stalin ödülüne layık görülmüştür (Ayan, 2008: 165).

Özetle, devrimden sonra, sanata yaklaşım bakımından liderler arasında farklılıklar görünse de Marks, Lenin ve Stalin'in dışında hiçbir düşünce ve felsefeye yer verilmemiştir. Sovyetler Birliği'nde sanatçı olmanın, yâda özgün ve yenilikçi olmanın ne anlama geldiğini anlamak hiç de zor değildir. Fakat bütün bu zorluklara rağmen, bu dönemden itibaren Sovyetler Birliği'nde yenilikçi arayışlarını sürdüren fakat sergilere katılamayan, devlet tarafından destek görmeyen sanatçılar sürekli var olmuştur.

Rus Devrimi'nin var olan bir ideoloji üzerine kurulması toplumun hareket alanını kısıtlamıştır. Sanatta bu kısıtlı alan içerisinde kendine yer bulma ve kendini var etme çabasına girmiştir. İktidarın ideolojiye olan mutlak sadakati, sanatın özgürlüğünü ve esnekliğini yitirmesine sebep olmuştur. Çünkü insan merkezli bir yaşam inşa edilmemiştir. İdeolojilerin insanlara göre birleştirilip hümanist bir yol izlenmesi gerekirken, insanların tek bir ideolojiye uyum sağlaması, o ideolojinin etrafında şekillenip katı kurallara tabi tutulmuştur. Rus Devrimi'ni Türk Devrimi'nden ayıran en önemli farkı bu durum yaratmıştır.

Cumhuriyet ilan edildikten sonraki dönemde başlatılmış olan inkılâp hareketleri, Türk toplumunu bütün anlam ve biçimiyle medeni bir toplum seviyesine çıkarmayı ve tamamen çağının gerekliliklerine göre donatmayı hedeflemiştir (Uluskan, 2010: 2). Mustafa Kemal, bu ülküyle tabandan tavana yükselen bir bina inşa edercesine yeni düzenin tuğlalarını yerleştirmeye başlamıştır. Mustafa Kemal uygarlık tasarımını başlatmış ve sürekli devrim diyerek her zaman kendini yenilemesinin gerektiğini düşünmüştür. Bu düşünceyle, Batı'dan ithal edilmiş fikirleri, taklit tutumuyla, artçı bir tavırla değil, tam tersi Batı'ya önderlik edebilecek bir devrim gerçekleştirmek istemiştir (Ozankaya, 2004: 78). Devrimle birlikte, Türk milletinin, bir kişinin, ailenin veya hanedanın etkisinden çıkıp kendi kendini yönetmeye başlamasına olanak sağlamıştır. Millet, tebaa veya reayalıktan kurtulup ferdi haklara sahip vatandaş vasfını kazanmıştır (Afet İnan, 1970: 119).

Atatürk devrimleri, Müslüman Türk halkının, Batı etkisiyle 18. Yüzyıl'dan itibaren, Batıya yönelmesiyle ve Hıristiyan Batı karşısındaki öncelikle askeri ve teknik daha sonra ise hukuki ve idari en sonunda ise ekonomik, kültürel ve sosyal alanlarında yüz yıl boyunca sürecek olan, yavaş fakat kesintisiz bir ilerlemenin varış noktası olmuştur (Kubalı, 1967: 8). İmparatorluktan ulus-devlete geçiş süreci, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ve Cumhuriyet rejiminin

kabulüyle siyasal platformda tamamlanmıştır. Çizilen kültür politikasının çerçevesi, devletin bekası temelinde oluşturulmuştur (Öndin, 2003: 55).

Temel esası daima devletin bekası olan Mustafa Kemal, önceleri Türkçülük, Batıcılık ve İslamcılık olan ilkeleri, hilafetin kaldırılmasıyla etkisini yitiren İslamcılığı çıkartarak Türkçülük, Batıcılık ve Milliyetçilik olarak şekillendirmiştir (Öndin, 2003: 57). "*Milli kültürümüzü çağdaş medeniyet seviyesine çıkarmamız lazım*" diyen Mustafa Kemal, bunu gerçekleştirirken hiçbir zaman kendi medeniyetimizden ve kültürümüzden ödün vermememiz gerektiğini vurgulamıştır. Bu nedenle, eğitim bakanlığımızın başına "Milli" ibaresini getirmiştir. Bu husus dikkate alınması gereken bir durumdur (Şahin, 2001: 110).

Bir toplumun birlik ve beraberliğini pekiştiren ve o toplumu bir arada tutan kavram kültürdür. Kültürü oluşturan ise o toplumun tarihi, dili ve sanatı olmuştur (Ersoy, 1998: 20). Geçmişte yapılan en büyük hata, Osmanlı'nın çağdaş ve modern dünyada etkin bir rol üstlenememesi ve halkı ile aydını arasında büyük uçurumlar açılmasına müsaade etmesi olmuştur (İnce, 2000: 362). Mustafa Kemal ise aynı hataya düşmemek adına, bütün yenilikleri ve değişimleri halk temelinde tasarlamış ve hayata geçirmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi bu tasarımları, Milliyetçilik ve Batıcılık temelinde iki görüş üzerinden sürdürmüştür.

Cumhuriyet döneminde gerçekleştiren en önemli konu, halkın resim ve heykel sanatına olan negatif tavrını değiştirme çabaları olmuştur. Osmanlı'dan beri resim ve heykel sanatına dini gerekçelerle sıcak bakılmamış ve üretilen eserler halkın belli grupları tarafından kabul görmemiştir. Mustafa Kemal'in "*Fikirler ve inkılâplar, sanatla yayılır*" (Kocatürk, 1999: 153) düşüncesi, Osmanlı'nın düştüğü hatadan ders çıkardığını göstermiştir. Mustafa Kemal, Devrimi'ni halka anlatıp, benimsetebilmek amacıyla sanatın her dalından faydalanması gerektiğinin bilincini taşımıştır (Uluskan, 2010: 525). Halka anlatılamayan, halkına ulaşamayan, kendi benimsediği kültürü inşa edemeyen devrim başarısız olmaya mahkûmdur. Gerçekleşen çoğu devrimde olduğu gibi Türk devriminde de halkın kendi kültürüne dönmesi hedeflenerek, ulusal ve milli bir yol izlenmiştir. Arap kültüründen kurtulup Türk kültürüne dönülmesi gerektiğine inanan Mustafa Kemal Atatürk çizdiği bu yolda başarıya ulaşmak adına ciddi adımlar atarak topyekûn değişimi hedeflemiştir. Bu değişimi gerçekleştirebilmek için aydın kesimin mümkün olduğunca halkla iç içe olması gerektiği gerçeğini göz ardı etmemiştir. Hayata geçirdiği devrimleri halka anlatmak adına halkevleri kurulmuş, yurt gezilerine çıkılmış üretilen eserlerle inkılâp sergileri açılmıştır.

Yeni yönetim düzeninin oturması amacıyla yapılan bir takım yeni uygulamalardan biri olan Halkevleri (Zürcher, 2006: 282), devrimin halka benimsetilmesi, sağlamlaştırılması, toplumun eğitilip bütün yönleriyle olgunlaştırılması, Kemalizm'in aktarılması ve kültür çerçevesinde ulusalcılığın toplum içinde yeşertilmesi maksadıyla önem arz etmiştir (Taş, 2001: 19). Halkevlerinin bünyesinde yürütülen bütün faaliyetler, Kemalist fikirler etrafında oluşturulmuştur. İdeoloji bağlamında Kemalizm'e doğrudan bağlı olan Halkevleri, Kemalist kanat tarafından fazlasıyla itibar görmüştür. Halkevleri için yazılan birçok yazıda ve şiirde, Halkevlerinin "İlahi mabed, Ülkümüzün Kabesi ve Tanrının evi" gibi abartılı benzetmelerle yüceltilmeye çalışıldığı da olmuştur (Okay, 2014, akt. Obuz, 2015: 500). 1950 yılına gelindiğinde 478 şubeye ve 4332 halkodasına sahip çok kuvvetli bir yapıya dönüşmüştür (Özacun, 1996, akt. Güneş, 2012: 143). Halkevleri, Aydın Halkevi'nin 1932 yılında açılışını ve müdürlüğünü yapan Adnan Menderes'in isteğiyle, 1951 yılında kapatılmıştır (Güneş, 2012: 144, 153).

Köktenci bir tutumla uygulanmaya başlayan inkılâplar, yalnızca devlet kurumlarını değil, toplumsal yapıyı da değiştirmeyi hedeflemiştir. Kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmış, hilafet kaldırılmış, devlet ve din işleri birbirinden

ayrılmış, üniversite reformuyla millet mektepleri açılmıştır. Güzel sanatlar alanlarında yeni düzenlemeler yapılmış ve Türk Dil Tarih Kurumu kurulmuştur. Medeni Kanun İsviçre modeli örnek alınarak uygulanarak Harf devrimi yapılmış, kılık kıyafet düzenlemeleri hayata geçirilmiştir (Uzunoğlu, 2013: 156). Cumhuriyetin kurulmasından sonraki ilk senelerde, kısıtlı sanatçı vardır ve bu sanatçıların eserlerini üretecekleri şartlar mevcut değildir. 1926 yılında alınan Bakanlar Kurulu Kararıyla, başkentte açılacak olan sergiler resmi statüde sayılacağı ve bu sergileri açan sanatçılara ödül olarak madalya takdim edileceği ayrıca sonraki yıllarda kurulacak olan müzeleri doldurmak için bu sergilerden eserler satın alınacağı duyurularak sanatçılar sergi açmaya teşvik edilmiştir. Devlet desteğiyle inkılâp sergileri 1933 yılında düzenlenmeye başlanmış ve 1936 yılına kadar devam etmiştir. İktidar, ülke sanatçılarını sergi etkinlikleri çerçevesinde toplayıp yönlendirerek, Türk inkılâplarının topluma yansıtılması istemiştir (Üstünipek, 1999: 40,41). Bu beklentilere cevap veren Türk ressamlar, inkılâp sergilerinde, ilk defa olarak bir fikir ve ideal etrafında toplanmışlardır (Epikman, 1940, akt. Korur, 2008: 67). Ulus kökenine değinen ressamlar, Ergenekon Destanı'nı konu edinmişler ve Bozkurt gibi semboller kullanılan eserler üretmişlerdir. Sergiler devam ettikçe, sanat için yapılan eleştiriler artmış ve işlenen konular da zenginlik kazanmıştır. (Girgin, 2009: 19,20). İnkılâp Sergilerinde sergilenen eserlerde altı ok ve inkılâp gibi öğelerin sıklıkla resmedilmesi kimi tartışmalara da sebep olmuştur. Daha sonraları, inkılâplardan çok "savaş ve asker" temalarının ele alınması, sanatçıların inkılâpların ruhunu yeterince yansıtamaması, seçici kurulun bulunmaması, her gönderilen eserlerin sergilenmesi gibi gerekçelerle inkılâp sergileri çeşitli eleştirilere uğramış ve 1936 yılından sonra inkılâpların iletilmesi ve benimsetilmesinde gerekli fayda sağlayamadığı düşünülmüştür (Lüleci, 2015: 202). Bu sebeplerle bağlı olarak düzeysizlik ve karışıklık gerekçe gösterilmiş ve Sergilere son verilmiştir (Girgin, 2009: 19,20). Devlet bu işte pes etmiştir. Bu durumu Ulus Gazetesi'nde çok veciz sözlerle açıklayan Burhan Belge *"…ve görüldü ki, artist, teknikte zayıf olduğu gibi mevzuda da anlayışsız ve heyecansızdır… Ki, bu gerek 'İnkılab' gerekse 'sanat' bakımından bir tehlikedir."* Şeklinde konuşmuştur ve İnkılâp Sergileri dönemi böylece sona ermiştir (Taş, 2001, 21).

Cumhuriyet'in erken dönem politikaları ekseriyetle kırsal kesimin kalkınmasına yönelik olmuştur. Bu konuda yapılan çalışmalar arasında, 1932 senesinde Halkevlerinin kurulması, 1940 senesinde Köy Enstitüleri'nin açılması ve 1938 yılından başlayıp 1943 yılına kadar düzenlenmeye devam eden Yurt Gezileri örnek gösterilebilir. Kırsal kesimde yaşayan halkı şehirlerde kurulan Halkevlerine çekme çabasından sonuç alınamayınca, Yurt Gezileri ile kırsal kesime gidip, köylü halkı bilinçlendirmek istenmiştir. Devletin halka doğru giderek Milli sanatı halka yansıtma ve benimsetme isteği üzerine yürütülen bir faaliyet olan Yurt Gezileri, İnkılâp Sergilerinin çok fazla başarı sağlayamaması sonucu ortaya çıkmıştır (Keskin, 2012: 2). 1 Eylül 1938 tarihinde başlayan Yurt Gezisi için kendini sanatıyla ispatlamış seçkin ressamlar neredeyse zorunlu tutulmuşlardır (Tansuğ, 2008: 216). Yurt Gezileri'ne katılacak olan ressamlara koyulan şartların içerisinde, çalışma yaptığı şehrin kendine özgü motiflerinin tespit edilerek, eserlerinde yer vermeleri bulunmuş ve ressamların bu görevi milli bir vazife şuuruyla yerine getirmeleri istenmiştir (ULUS, 1941, akt. Poyraz, 2011: 2).

Yurt Gezileri'nin yapıldığı dönem, parti ve devlet arasında hiçbir farkın olmaması bu durumun eleştirilmesine de yol açmıştır. Ulus, devlet, parti birleşiminin sonucu olarak, CHP'nin güzel sanatlar alanında varlığını sağlamlaştırma hareketi olarak yorumlayanlar da olmuştur (Tekeli, Şaylan, 1978, akt. Poyraz, 2011: 1). Esatoğlu'na göre; CHP, ülkenin çeşitli bölgelerine gönderdiği sanatçılara ettiği tembihlerle, ülkenin gerçeklerini değil, sadece iyi yönlerini çizmelerini istediği için bu ısmarlama sanatla resim sanatı özelliğini tam anlamıyla yansıtmaktan mahrum edilmiştir (1950, akt. Taş, 2001: 28). Hem yeni kurulan bu düzenin ve iktidarın propaganda aracı olarak kullanılan hem de ulusal kimlik oluşturma amacıyla düzenlenen bu gezilerin amacı, kitlesel düzeyde iktidarın meşrulaştırılması olmuştur. Köylü, taşra ve Anadolu

bu durumda gidilen ve dönülen yer durumunda kalmıştır. Köylülerin resmedildiği eserlerde ise gerçeklikten uzaklaşılmış, idealize edilen insanların oluşturması da düşündürücü olmuştur. Bu çalışmaların bir kısmında sefaletin ve yoksulluğun yer almadığı bir coğrafyada, neşeli, romantik ve mutlu insanların çizildiği bir nevi hayalî bir dünya yaratılmış gibi eleştiriler olmuştur (Altan, 2004: 93). Eserlerini ürettiği yerlerdeki durumu gerçekçi bir şekilde çizen tek ressam Hulusi Mercan, döndükten sonra hakkında soruşturma başlatılmıştır (Oktay, 2008, akt. Poyraz, 2011: 4). İktidarın desteklediği sanatta kaçınılmaz olarak görülen sansür, sanatçıların o dönemde sıradan sayılan ideolojileriyle bütünleştiğinden, bu eserlerde gerçeklerin yansıtılması yerine hayali kompozisyonlarla ideali edilen figürlerin oluşturulması çokta yeni ve şaşırtıcı bir durum değildir. Tarih boyunca gözlemlenen mutlak gücün sanata olan etkisi, Türkiye'de çok yumuşak bir şekilde kendini göstermiş olması, hiç olmadığı anlamına gelmemektedir.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Yurt Gezileri uygulamasını takiben gündeme gelmiştir ve her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılması kararlaştırılan sergi etkinlikleri, ilk kez 1939 yılında düzenlenmiştir. Ankara'da düzenlenen sergi etkinlikleri, 1948 yılına dek Ankara Sergievi'nde gerçekleştirilmiştir. Özellikle savaş zamanında canlılık gösteren sergi, 1950'li yıllardan sonra önemini yitirerek günümüze kadar devam etmiştir (Özcan, 2009: 65). Hasan Ali Yücel'in Maarif Vekilliği döneminde düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile sanatçıyla devleti arasındaki ilişkiler bir nebze olsun daha iyi düzenlenmiş bir organizasyon olarak şekillenmiştir (Polat, 2011: 54). Ülke sanat alanında yavaşta olsa kesintisiz bir ilerleme gösterirken, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu gibi sanat faaliyetleri yürüten grupların doğmasına da zemin hazırlamıştır. Devrim sonrası üretilen eserler konu bakımından Kurtuluş Savaşı, Millî Mücadele, Milli değerler, ilke ve inkılaplar, Atatürk resimleri, Ergenekon destanı, savaş resimleri, altı ok, yerel motifler, köy hayatı, köy mektepleri gibi konular işlenmiştir. Tıpkı Meksika Devrimi'nde olduğu gibi köklerine dönüş, özünü yansıtma ve milli ruhu kazanma gayreti Türk Devrimi sonrası üretilen sanat eserlerinde kendini göstermiştir.

Sonuç

Sonuç olarak insanların özgürlüğü, hakları ve daha güzel yaşama istekleri için yapılan devrimler, kimi zaman güzel sonuçlar verirken kimi zaman da toplumu daha kötü durumlara sürüklemiştir. Sanat gerek devrim öncesi ön hazırlıklarda gerekse devrim sonrasında yoğun bir şekilde propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu süreçte sanat, devrim ideolojisini yüceltmek, yükseltmek ve halkın benimsemesini sağlamak için kullanılan bir araç haline gelmiştir. Meksikalı sanatçılar geliştirdikleri üslup ile İspanyol sömürgesinde olan yerli halkı Meksika Ulusal kültürüne yeniden kazandırarak, Avrupa kültürünü reddetme yolunda kullanmıştır. Meksikalı sanatçılar Meksika kültürüne görsel bir kimlik oluşturmuşlardır. Yeni ve modern Meksika'ya kimlik yaratırken, Kolomb öncesi görselleri kullanarak hem sanatsal hem de politik olarak Devrim sonrası inşa edilen Meksika'ya hizmet etme unsurunu titizlikle işlemişlerdir. Her ne kadar tekniğe, üsluba ve konuyu işleyiş biçimine müdahale edilmese de sanatçılar, iktidarın ideolojisi doğrultusunda eser ürettikleri ölçüde desteklenmişlerdir. Bu özgürlük neticesinde Meksika Duvar Resmi dünya çapında haklı bir ün kazanmayı başarmıştır. Rusya'da çok kısa süreliğine özgür kalan sanat dünyayı etkilemeyi başarırken, bu özgürlüğün bitmesiyle çok hızlı bir düşür yaşayarak Marksist ideolojiyi yüceltmekten öteye geçememiştir. Toplumcu gerçekçiliğin devletin sanat üslubu olarak resmileşmesiyle sanata ayrılan alan iyice daraltılarak, tamamen iktidarın emrine girmesi sağlanmıştır. Rus Devrimi'nin var olan bir ideoloji üzerine kurulması toplumun hareket alanını kısıtlamıştır. Sanatta bu kısıtlı alan içerisinde kendine yer bulma ve kendini var etme çabasına girmiştir. İktidarın ideolojiye olan mutlak sadakati

sanatın özgürlüğünü ve esnekliğini yitirmesine sebep olmuştur. Çünkü insan merkezli bir yaşam inşa edilmemiştir. İdeolojilerin insanlara göre birleştirilip hümanist bir yol izlenmesi gerekirken, insanların tek bir ideolojiye uyum sağlaması, o ideolojinin etrafında şekillenip katı kurallara tabi tutularak emir komuta zinciriyle dizginlenmeye çalışılmıştır. Rus Devrimi'ni Türk Devrimi'nden ayıran en önemli farkı bu durum yaratmıştır. Türk Devriminin hümanizm odaklı olmasına ve diğer iki ülkeye kıyasla çok yumuşak ve kansız bir devrim gerçekleşmesine rağmen, aydınlar ve sanatçılar sorunu diğer iki ülkeye nazaran şüphesiz daha karmaşık olmuştur. Türk aydınlar ve sanatçılar yapılan devrimi yeterince kavrayamamışlar ve gereken özveriyi gösterememişlerdir. Türk sanatını, Batı taklitçiliğinden kurtarma çabaları yetersiz, geçmişten faydalanarak ulusal ve kültürel değerleri sanat eserlerine yansıtıp kendine özgü bir dil üretme çabaları sonuçsuz kalmıştır. Türk sanatçılar, devletten aldıkları destek ile Türk Rönesans'ını başlatamamışlardır. Bu yolda başarı şansının, yeni fikirleri, yeni akımlarla, yeni tekniklerle ve kendine özgü milli değerlerin harmanlanmasıyla mümkün olacağını kavrayamamışlardır. Sanat adına alınan yol küçümsenecek bir olmasa da ulusal ve özgün bir üslup geliştirilememiştir. Bu bağlamda Meksikalı duvar ressamları her açıdan hem Rus hem de Türk sanatçılardan daha başarılı olmuşlardır sonucunu çıkarmak çokta yanlış olmaz.

KAYNAKLAR

Afet İnan, Ayşe, Tarih'ten Bugün'e, Türkiye İş Bankası Yayını, Ankara, 1970.

Akan, Mertcan, Sovyet Propaganda Afişlerinde "Doğu" İmgesi, Images of the "Orient" in Soviet Propaganda Posters, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi/Journal of Turkish World Studies 17/2 Kış –Winter 2017, ss. 77-102. 2017.

Altan, Cemren -Bensmaine, Türk Resminde Köylü Teması, Sanat Dünyamız, s. 93, s.88. 2004.

Arendt, Hannah, Devrim Üzerine, İletişim Yayınlan 1825, Politika Dizisi 105 ISBN-13: 978-975-05-1121-9, 1. Baskı, İstanbul, 2012.

Arikli, Ercan, Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975.

Artun, Ali, Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat Ve Müzecilik, İletişim Yayınları 2246, Sanat Hayat Dizisi, İstanbul, 2015.

Ayan, H., Müjde, "20. Yüzyıl Batı Sanatında İdeolojik Yaklaşım Olarak Sosyalist Gerçekçilik Ve Faşizm" Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, Sayı 17, Cilt 1 Sf 165, Ankara, 2008.

Aybars, Ergün, Atatürk Ve Devrime Bakışı, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, Yıl 1991, Cilt 2, Sayı 07, Ankara, 1991.

Batur, Enis, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Berger, John, Sanat Ve Devrim, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Carr, Edward Hallett, Lenin'den Stalin'e Rus Devrimi 1917-1929, Yordam Kitap, İstanbul, 2015.

Clark, Toby, Sanat Ve Propaganda, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Clark, Toby, Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev: Esin Hoşsucu, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.

Çaki, Caner, Weimar Cumhuriyeti'nde Bolşevizm'in Korku Çekiciliği Bağlamında Alman Propaganda Posterlerinde Kullanımı, Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, Cilt: 5, Sayı:16, 83-101. 2018.

Çokatak, Didar, Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2014.

Daver, Bülent, Savaş Ve Barış Üzerine, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, Cilt: 03 Sayı: 10, Ankara, 1992.

Demir, Ömer, Acar, Mustafa, Sosyal Bilimler Sözlüğü, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992.

Eker, Sami, Savaş Olgusunun Dönüşümü: Yeni Savaşlar Ve Suriye Krizi Örneği, Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi, Turkish Journal Of Middle Eastern Studies Cilt: 2, Sayı: 1, 2015, Ss.31-66. 2015.

Erşan, Mesut, Mustafa Kemal Atatürk'ün Batılılaşma Hakkındaki Düşünceleri, The Thoughts Of Mustafa Kemal Atatürk About Westernizatıon, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 3. 2006.

Eşen, Atilla Cemal, Resim Sanat Tarihinde Devrimler Ve Karşı Devrimler, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2015.

Farthing,Stephen, Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, Çin Halk Cumhuriyeti, 2012.

Gecikli, Fatma, Geçmişten Günümüze Propaganda Kavramı, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:9, İstanbul, 2012.

Girgin, Figen, Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2009.

Gough, Maria, Model Exhibition, October, 150 (Güz) S. 12. 2014.

Güçhan, Ayşegül, Sanat, Siyasal Propaganda Ve Aktivizm Sanat Yazıları 18, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Bahar, Sayı:18, Ankara, 2008.

Güneş, Müslime, Adnan Menderes Ve Halkevleri, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, Journal Of Modern Turkish History Studies, Xii/25 (Güz/Autumn), Ss. 141-155. 2012.

Güney, Lunaçarski'nin Kültür Ve Sanat Anlayışı Üzerine Marksist Eleştirinin Görevleri Zerine Tezler, Kültür Sanat Edebiyat Dergisi 2. Sayı. 1997.

Güngör, Celalettin, Muhafazakâr Düşünce (Devrim I), 3 Aylık Yerel Süreli Düşünce Dergisi, Yıl/Year: 3 Sayı/ Issue: 11, Kış/Winter 2007 Issn 1304-8864 Lenin'den (Selected Works, New York, 1934-38, 7: 175) Aktaran: Johnson, S. 12. 2007.

Hutton, John , José Clemente Orozco Ve Meksika Devrimi, Çeviri: Ayşe Boren, E Skop Dergi, Sayı: 11, Erişim Adresi: Https://Www.E-Skop.Com/Skopdergi/Jos%C3%A9-Clemente-Orozco-Ve-Meksika-Devrimi/3511, Erişim Tarihi: 20.8.2019, 2017.

İnce, Nilgün, Atatürk Konferansları, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2000.

Jowett, S. G. & O'donnell, V., Propaganda & Persuasion. Usa: Sage, 2014.

Kaymaz, Cihan, Devrim Nedir? Devrim Kavramına Tarihsel Bir Bakış T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimianabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2012.

Kenez, Peter, The Birth Of The Propaganda State: Soviet Methods Of Mass Mobilization, 1917-1929, New York: Cambridge University, 1985.

Keser, Nimet, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı (Güzel Sanatlar Eğitimi Programı), Doktora Tezi, Ankara, 2006.

Keskin, Candaş, Yurdu Gezen Ressamlar, Sdü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık, Sayı:27, Ss.141-151, Sdu Faculty Of Arts And Sciences Journal Of Social Sciences, December, No:27, Pp.141-151. 2012.

Kinali, Ezgi, Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi Ve Abidin Dino, T.C. Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017.

Kivilcim, Hikmet, Devrim Nedir? , Köxüz Yayınları, Berlin, 1974.

Korur, Aslı, Cumhuriyet'in İlk Onbeş Yılında Türk Resim Ve Heykel Sanatı (1923-1938), T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi Ankara, 2008.

Kubali, Hüseyin Nail, İncelemeler, A) Kamu Hukuku, Atatürk Devrimi Ve Gerçeklerimiz, 1967.

Kurbanovsky, Alexei, "Kazimir Malevich And Aspects Of Early Twentieth Century Theoretical Thought", The Russian Avant-Garde Içinde (St. Petersburg: The State Russian Museum), 2003.

Lüleci, Yalçın, Tek Partili Dönemde İktidar Ve Sanat, İskenderiye Kitap, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 29757, Isbn: 978-605-64903-8-5, Topkapı/ İstanbul, 2015.

Moore, Colin, Propaganda Prints, A History Of Art In The Service Of Social And Political Change (A&Cblack, Çeviren: Devrim, Melishan Http:// Www .Melishan Devrim .Com/2015/07/Konstruktivizm-Ve-Rus-Devrimi/ Erişim Tarihi: 20.05.2016, Erişim Saati: 23.50. 2011.

Moreno, Manuel Aguilar, Cabrera, Erika, Dıego Rıvera, Greenwood Biyografiler, Santa Barbara, Kaliforniya, 2011.

Nordholm, Hilary, Diego Rivera: Bir Efsanenin Doğuşu, Kansas City, Missouri Üniversitesi, Sanat Ve Sanat Tarihi Fakültesi Doktora Tezi, Kansas City, 2011.

Obuz, Ömer, Halkevlerinin Kapatılmasının Türk Basınına Yansımaları, Reflectıons Of Closıng Down Of Communıty Home Through Turkısh Press, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 41, The Journal Of International Social Research, Issn: 1307-9581. 2015.

Okay, Cüneyd, Halkevleri İçin Methiyeler. Halkevleri Şiirleri, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014.

Oktay, Ahmet, Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları / Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma, İthaki Yayınları, S.480, İstanbul, 2008.

Ozankaya, Özer, 80. Yıldönümünde Türk Devrimi'nin Türkiye'nin Siyasal Evrimindeki Yeri, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Sayı: 2 Cilt: 59, Ankara, 2004.

Öndin, Nülifer, Cumhuriyet'in Kültür Politikası Ve Sanat 1923-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003.

Özacun, Orhan, Halkevlerini Dramı", Kebikeç, Ii/3,S.91. 1996.

Özcan, Gülay, Batılılaşma Dönemi'nde Ve Cumhuriyet'in Ilk Yıllarında Türk Resminde Propaganda, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2009.

Polat, Ali, Ekber, Hasan Ali Yücel Dönemi Ve Plastik Sanatlar, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2011.

Poyraz, Elçin, Bir "Çağdaşlaştırma" Misyonu: Ressamların Yurt Gezileri – 1938-1943, Kültür Ve Sanat, Http://Www.Altust.Org/2011/12/Bir-%E2%80%9ccagdaslastirma%E2%80%9d-Misyonu-Ressamlarin-Yurt-Gezileri-1938-1943/ , Erişim Tarihi: 18.11.2018. 2011.

Sawis, Bilişim A.Ş., Toplumcu Gerçekçilik, Http ://Www. Turkcebilgi .Com/Toplumcu_ Ger%C3%A7ek%C3 %A7ilik#Bilgi, Erişim Tarihi: 26.05.2016, Erişim Saati: 00.20. 2016.

Stites, Richard, Devrimci Hayaller, Rus Devriminde Deneysel Yaşam Ve Ütopyacı Vizyon, Çev. Sabri Gürses, S.143-144., İstanbul, 2011.

Şimşek, Aydın, Siyasal Tarih Sürecinde Sanat Ve İktidar, Ümit Yayıncılık, Ankara, 2000.

Tagizade, Leyla, Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci Ve Kavramı, Ankara Üniversitesi Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 4, Ankara, 2006.

Tanilli, Server, Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları, İstanbul, 2005.

Tansuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Yayınevi, İstanbul, 2008.

Tanyilmaz, Kurtar, Ekim Devriminde Rus Avangard Sanatçıları, Devrimci Marksizm, 26, İlkbahar, 2016.

Tasoro, Avangard İkilikler Https ://Tasarimtarihi .Wordpress. Com/Category/ Konstruktivizm /Pag E/6/, Erişim Tarihi: 22.05.2016, Erişim Saati: 00.23. 2013.

Taş, Mutluhan, Cumhuriyetten Günümüze Çağdaş Türk Resminde Sanat – Siyaset İlişkileri, T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2001.

Tdk, Türk Dil Kurumu, Www. Tdk .Gov .Tr. 2018.

Tekeli, İlhan, Şaylan, Gencay, Türkiye'de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi, Toplum Ve Bilim, Yaz-Güz, S.83, 1978.

Ulus, CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor, Ulus Gazetesi, 1941.

Uluskan, Bayindir, Seda, Atatürk'ün Sosyal Ve Kültürel Politikaları, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara., 2010.

Usta, Merve, Meksika Devrim Süreci Ve Plutarco Elías Calles, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri Ve Edebiyatları (İspanyol Dili Ve Edebiyatı) Anabilim Dalı, Ankara, 2013.

Uzunoğlu, Meryem, "Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları". İdil 2.10 (2013): 150-169, 2013.

Üstünipek, Mehmet, 1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler", Türkiye'de Sanat, 40, 40- 49, Eylül/ Ekim, 1999.

Wade, Rex A., Rus Devrimi, 1917, İletişim Yayınları 2616, Tarih Dizisi 130 Isbn-13: 978-975-05-2416-5 1. Baskı, İstanbul, 2018.

Yayla, Ali, Atatürk İlkeleri Ve İnkılâp Tarihi Ders Notları, Https://Ders.Im/Dokuman/Ataturk-Ilkeleri-Ve-Inkilap-Tarihi-Ders-Notu,Yayıncı: Çağatay Çalı, 2018.

Yermakova, A., "A. V. Lunaçarski, Estetik Üzerine Seçme Makaleler" Iskusstvo Yayınevi. Rusya, Almanca Çeviri: Dietz Verlag, 1981, "A. Lunaçarski, Proletkült'ten Sosyalist Realizme" Berlin, Aktaran: Güney, 1997, Lunaçarski'nin Kültür Ve Sanat Anlayışı Üzerine Marksist Eleştirinin Görevleri Üzerine Tezler, Kültür Sanat Edebiyat Dergisi 2. Sayı, 1975.

Görsel Kaynakça

Resim 1: Diego Rivera, *Meksika Tarihi*, 1929-1935. http://canikokik.blogspot.com/2018/09/ Erişim Tarihi: 03.01.2020.

Resim 2: José Clemente Orozco, *Cortes ve Malinche*, 1926, https://nimalintzin.wordpress.com/tag/jose-clemente-orozco/, Erişim Tarihi: 04.01.2020.

Resim 3: Lazar Markovich Lissitzky, *Kızıl Kama ile Beyazları Vur*, 1919, https://www. Daily art magazine. com/ beat -the -whites -with- the- red- wedge/, Erişim Tarihi: 05.01.2020.

Resim 4: Tatiana Yablonskaya, *Ekin,*1949, http://mujdeayan.com/HM/tr_TR/yayinlar/sosyalist-gercekcilik/, Erişim Tarihi: 05.01.2020.

THE PLACE OF VISUAL ARTS IN TELLING THE SOCIETIES ABOUT REVOLUTION: EXAMPLES OF MEXICO RUSSIA AND TURKEY

Mehmet AKSOY
Hüseyin ELMAS

ABSTRACT

Revolutions take place with the completion of the process of becoming another power while ending the administration of the existing government with violent methods by taking all the support of the society. Public support is the most important factor in the process of revolutions and after the events. The revolutionary movement, which always wants to feel the support of the people as the driving force behind it, is obliged to explain and convince why people should leave the old power and support them In this case, propaganda was a method frequently used by revolutions. Propaganda tools vary according to the technology of the period and the literacy rate of the people. The limited opportunities in the revolutions and the low literacy rate of the people constitute the common denominator. In this case, the art of painting has become indispensable as a propaganda tool of the revolution. In this study, revolutions in Mexico, Russia and Turkey were examined. As a result of the evaluations made, Mexican wall paintings attracted attention with their originality all over the world, while Russian revolution condemned the artists to the uniformed style. In Turkey's case, the artists who were trying to explain revolution to the society, failed to do so.

Keywords: Art, Visual Arts, Revolution, Propaganda