

# Propaganda Aracı Olarak Fotomontaj: İrfan Demirkol<sup>1</sup> Örneği<sup>2</sup>

Gülbin Özdamar Akarçay<sup>3</sup>

## Özet

Fotoğraflar gerçekliği aktardıkları inancıyla propaganda amaçlı oldukça sık kullanılmışlardır. Özellikle fotomontajlar kolay elde ediliyor olmaları ve metne olan gereksinimi azaltmaları nedeniyle mesaj aktarmada etkili eserler olarak tercih edilmişlerdir. Türkiye’de 1970’li yılların ideolojik ve politik ortamında fotomontajı kullanarak fikirlerini aktarmayı amaçlayan fotoğrafçılardan biri olarak İrfan Demirkol örnek gösterilebilir. Türk fotoğrafı için 1970’li yıllar fotoğraf derneklerinin açıldığı, sosyal belgeci anlayışın dernekleştiği ve ideolojik taraftarlığın fotoğrafta kendini gösterdiği yıllar olmuştur. Bu dönemde Demirkol’un hazırladığı fotomontajlar, belgesel fotoğraflar, sergi afiş ve bildiriler, kitleleri bilinçlendirmiş ve kendi sol görüşünü yaymada etkili olmuşlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Propaganda, Fotomontaj, 1970’lerde Türk Fotoğrafı, İrfan Demirkol

## Photomontage as a Tool of Propaganda: Example of İrfan Demirkol

### Abstract

The photographs are quite often used in belief of transferring reality for propaganda purposes. Particularly photomontages are preferred since they are achieved easily and they are minimizing the necessity of text as they are efficient work of art that could transferring messages. İrfan Demirkol is one of the representative photographer who intended to transfer his ideas by using photomontage in the ideological and political atmosphere of Turkey in 1970’s. In the history of Turkish photography, 1970’s were the period where many photography associations were opened, understanding of social documentary photography were forming associations and were the years that ideological positioning was revealed in photography. In this period, photomontages, documentary photographs, exhibition posters and manifestos produced by Demirkol, raised consciousness among masses and were effective in spreading his own leftist ideology.

**Keywords:** Propaganda, Photomontage, Turkish Photography in 1970s, İrfan Demirkol

---

1 İrfan Demirkol, 1983 yılında Denk Ajansı’nı kurdu. İlk olarak ofset ön hazırlık tesislerini kurarak, reklam ajanslarına grafik ve teknik hizmetler sundu. Ankara’daki birçok kurumun; dergi, kitap ve benzeri yayınlarını tasarlayıp, basımlarını sağladı. 1987 yılında Kızılırmak Sineması ile sinemacılık serüveni başlayan Demirkol, tiyatrolar, söyleşiler, konserler, galalar ile tam bir kültür merkezi gibi çalışan Kızılırmak Sineması’nı 1997’de işletmeyi bıraktı. 1989’da pasajdan sinemaya dönüştürülen Beyoğlu Sineması’na ortak olan Demirkol, aynı yıl, Beyazperde isimli aylık bir sinema dergisi yayınladı. Yedi sayı çıkan dergi, sinemaseverler tarafından büyük ilgi gördü. Demirkol, 1991 yılında Kavaklıdere Sineması’nı kiralayıp çağdaş konumuna getirdi. 1996 yılında, Ankara’da son dönemlerin modern sinemalarından biri olan Büyüü Fener’i inşa eden, Demirkol 1997 yılında Tempo dergisi tarafından, Ankara’nın vazgeçilemeyen 100 kişisinden biri seçildi. Son dönemde açılan ilk açık hava sinemaları olan, Altınpark, Sheraton Hotel ve Bilkent Hotel Açık hava sinemalarını açan Demirkol, 2002’de temeli atılan ve 11 salondan oluşan Kızılay Büyüü Fener Kültür Merkezi’ni 2005 yılında açtı. Demirkol halen Denk ajansının ve Büyüü Fener Sinemalarının sahibidir.

2 “Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: EFSAD Fotoğraf Dergisi’ndeki İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi” yüksek lisans teziminin “Fotoğraf ve Propaganda” başlıklı bölümüne dayanmaktadır.

3 Araş. Gör. Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

## Giriş

**P**ropaganda bir inancı, bir fikri ya da ideolojiyi belli simgeler, semboller ile belli araçları kullanarak yaymayı amaçlar. Özellikle görüntü üzerinden biçimlenen simge ve semboller gerçekliği pekiştirmesi ve inandırıcılığı arttırması nedeniyle propaganda tarihinde oldukça sık kullanılmıştır. Simgelerle yaratılan görsel kültür gerek politik gerek sosyolojik ortamlarda, fotoğraf, sinema ve sanat eserleri aracılığıyla hem toplumun devamını sağlarken hem de toplum eleştirisi ve direnişinin göstergelerini oluşturur. Böylelikle bu araçlar, hem tarihi bir belge hem de sistemli bir propaganda aracı olabilirler.

Görsel mesajlar, kelimelerle ifade edilen mesajlara göre daha anlaşılırdır. Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan fotoğraf da görsel kültürü oluşturan ve görsel mesajı doğrudan ileten araçlardan biridir. Fotoğraf, Dauerrotype'in 1839'daki icadından itibaren gittikçe gelişen uluslar arası bir endüstri olmuş, her şeyi en yakından gören tanık olarak da gerçeğin yerine geçerek, kitle iknâsında önemli roller üstlenmiştir. Çünkü fotoğraf kanıt oluşturur. Fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır. Bir fotoğraf, belli bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilemez kanıtıdır. Duyulan ancak kuşkuyla karşılanan bir şey, onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır.

Dünyada fotoğraf çeşitli biçimlerde propaganda amaçlı kullanılırken özellikle 1980 darbesinden önceki dönemde Türkiye'de de sıklıkla propagandif fotoğraflar üretilmiştir. Türkiye'nin 1980'den önce içinde bulunduğu ekonomik, politik ve sosyal ortam, bazı siyasi kutuplaşmalara neden olmuş ve bu da dönemin sanatında kendini ciddi bir biçimde ortaya koymuştur. Özellikle Türk fotoğrafı için 1970'li yıllar fotoğraf derneklerinin açıldığı, sosyal belgeci anlayışın derneklediği ve ideolojik taraftarlığın fotoğrafta kendini gösterdiği yıllar olmuştur. Bu dönemde İrfan Demirkol, özellikle hazırladığı fotomontajları, belgesel fotoğrafları, sergi afiş ve bildirileriyle, fotoğrafı bir propaganda aracı olarak tanımlamış, kitleleri bilinçlendirmekte ve kendi sol görüşünü yaymada bir araç olarak kullanmıştır.

Bu çalışmada, Demirkol'un fotoğrafları, ajit-prop çalışmalara ağırlık vererek fotomontajlar üzerinde durması, dönemin sorunlarını içinde bulunduğu ideolojik örgütlenme çerçevesinde anlatması nedeniyle incelenmiştir. Demirkol'un fotoğrafları dönemin siyasi ve sosyal yapılanması göz önünde bulundurularak betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiş, benzer dönemdeki fotoğrafçılar ve Demirkol ile derinlemesine görüşme yapılmış, dönemin gazeteleri incelenmiştir. 1970'ler fotoğrafına hakim olan sosyal belgeci anlayışının dışında fotomontajları ile Demirkol, önemli muhalif sanatçıların yolundan giderek, Türk fotoğraf tarihinde iklere imza atmıştır. Dönemin sol dergilerinde foto muhabirliği yaptığı ve sendikaların fotoğraf birimlerinde çalıştığı da bilinen Demirkol, belgesel fotoğraftan fotomontaja geçişini kitle fotoğraflarının monoton ve sıradan bir hal almasına bağlamaktadır. Karikatüristlerin de etkisiyle fotoğrafı kurgulayıp, anlatmak istediğini yalın ve doğrudan anlatmak istemiştir. Fotoğraflarında kullandığı simge ve semboller dönem itibarıyla propaganda amacını pekiştiren, hükümeti eleştiren ve kendi sol ideolojisini öven niteliktedir. Fotoğrafı propaganda amacıyla kullanan en önemli isimlerden biri olan Demirkol, fotoğraflarıyla olduğu kadar fotoğraf sunumunda kullandığı metinlerle de dikkati çekmiştir. Bu metinler, kimi zaman sol ideolojinin bilinen şair ve yazarlarından alıntılarla oluşturulmuş kimi zamanda Demirkol'un kendi özgün fikirlerini içermiştir.

## 1. Fotomontajın Ortaya Çıkışı

İdeolojik bir dış vurum aracı olan fotomontaj olgusu 1. Dünya Savaşı ile birlikte sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Foto montaj terimi, aslında çeşitli fotoğrafları ya da fotoğrafların bazı bölümlerini baskıda bir araya getirerek oluşturulan birleşik fotoğraf görüntüsü olarak" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 612) tanımlanmaktadır. Parçaların kendi özelliklerini korumakla birlikte bir bütün oluşturduğu fotomontaj tekniğinde ya çeşitli fotoğraflar ya da bölümleri sırayla pozlanarak aynı kağıda basılır ya da üst üste konan çeşitli negatifler ile birlikte pozlanmaktadır. Berlin

Dadaist'lerinden John Heartfield fotomontaj hakkında şunları söylemektedir (Ades, 1986: 16):

"Bir fotoğraf, önemsiz renk lekесinin katılımıyla bir fotomontaj, özel bir sanat çalışması olabilir, sayet fotoğraf yalnız konunun etkisi altında gösterdiği olguyu basit bir şekilde ifade etmez ve toplumsal eğilim, olgular tarafından ifade edilirse bu zaten bir fotomontajdır."

Fotokolaj ve montaj tekniklerinin keşfi, klasik sunumların kökten bir eleştirisi ile kitle iletişimine yeni ikonik semboller yaratmak için var olan ihtiyaç arasındaki bir geçiş döneminde ortaya çıkmıştır. İlk fotomontaj çalışmasının, ikonik fotoğraf görüntülerini renklerle birleştirerek bir fotomontaj oluşturan Rus Konstrüktivist Gustav Klutis tarafından gerçekleştirildiği (Buchloh, 1989: 58) iddia edilmektedir. Ancak bazı sanat tarihçileri ise fotomontajı 1906 ile 1911 yılları arasında, Kübizm'in bir kolu ve sonra da 1912'nin Braque'nin Trompe-l'oeil kolajları ya da tipografi ve fotoğraf parçalarını kullanan Picasso resimleri olarak görmeye birlikte, Dadaist hareketin 1916'da Zurich'de kurulması ile fotoğrafa müdahale tekniklerin ortaya çıktığını belirtmektedirler. Bu nedenle onlara göre fotomontajın doğduğu alan Dadaist sanat çevresidir (Frizot, 1998: 431). Dadaist Raoul Hausmann'da Klutis'in ilk fotomontajını 1919-1920'lerde yaptığını ve ajitasyonel-politik fotomontajın Sovyetler Birliği'nde geliştirildiğine dair iddiaları yalanlayarak, 1921 sonlarında Lissitzky'nin fotomontajı Almanya'da, ilk kez kendi stüdyosunda gördüğünü belirtmiştir (Erkaslan, 2000: 93).

1923 ve 1930 yılları arasında fotomontaj ise, ticari reklâm ve politik propagandanın tüm alanlarına girerek poster, kitap kapakları, posta kartları, dergi ve kitap resimleri ile sergi broşürlerinde kullanılmıştır. Sanatçılar, fotomontaj tasarımını daha açık, cesur ve etkili hale getirmek için tipografi teknikleriyle de birleştirmişlerdir (Frizot, 1998: 432).

Fotomontaj, 1935-1945 yıllarında Rusya ve Avrupa'da bütün politik gruplar tarafından uygulanmıştır. İspanya İç savaşı sırasında Franco ve Cumhuriyetçilerin yanı sıra Mussolini denetimi altındaki İtalyanlar da yoğun bir biçimde montaj posterlerden yararlanmışlardır. Berlin'li Dadacılar tarafından da Marksist diyalektiğin dışavurumu için önemli bir araç olmuştur (Erkaslan, 2000: 77).

Fotomontaj ile birleştirilen unsurlar ya da elemanlar yan yana getirilerek yeni düşünceler üretilmekte, farklı gerçeklikler ortaya konularak alışılmışın dışında imgeler yaratılmaktadır (Erkaslan, 2000: 77) ve bu sayede imgeler sanatsal bir süreç olarak fotomontaj tekniği ile dönüştürücü bir potansiyele sahip olmuştur.

"Fotomontaj sayesinde fotografik baskı kullanımı bir sunuş aracı olarak algılanmaktadır. Fotografik kombinasyonlar, grafik sunumların yerini alabilmektedir. Bu değişim (fotoğrafın grafiğin yerini alışı) aslında fotoğrafik baskının görünen gerçeğin bir taslağı olmasının ötesinde gerçeği kendisi yerine koymaktadır. Fotoğrafın kesinliği ve belgeli niteliği ona, izleyici üzerinde grafiğin asla beceremediği bir etki yapma yeteneğini verir. Bir objenin fotoğraf yolu ile reklâm edilmesi grafik yolu ile reklâm edilmesinden daha etkilidir" (Buchloh, 1989: 59).

Fotomontajlar sayesinde ikincil bir gerçeklik oluşturulmaktadır. Merter Oral, bir makalesinde fotomontajların asla belgesel fotoğrafın sunduğu gerçekliğin yerini alamayacağı üzerinde durmuştur. Bu nedenle fotomontaj, özellikle propaganda amaçlı kullanıldığında, fotoğraflar sayesinde gerçekliği yansıtarak değil grafiğin verdiği manipülatif etkiyi daha geçkeci kılarak amacına ulaşmaktadır.

Türkiye'de ise fotomontaj çalışmaları 1970'lerde sanatın da siyasallaşması ile kendine yer bulmuştur. Sol görüşlü fotoğrafçılar sendikalar, dernekler çatısı altında örgütlenerek, fotoğrafları ideolojik mesaj aktaran bir imgeye dönüştürerek, karşı propagandanın temel unsuru haline getirmişlerdir. Bu fotoğrafçılardan en önemlisi 1970'lerde sosyalist kimliği ile tanınan İrfan Demirkol'dur. Demirkol, ideolojik kimliğini eserlerine yansıtması, fotomontajlarında kullandığı dil ve halkı bu şekilde eğiteceğine inancı ile dönemin sivrilmiş isimlerindedir.

## 2. İrfan Demirkol: Belgesel Fotoğraftan Fotomontaja Propagandacı Tavrı

İrfan Demirkol'un 1970'ler Türkiye'sindeki rolünü tartışmadan önce dönemin siyasal ve toplumsal yapısına, fotoğrafın bu yıllardaki rolüne göz atmak yararlı olacaktır. Çünkü bu dönem siyasal olarak kutuplaşmaların yaşandığı, toplumsal bölünmelerin olduğu bir dönemdir ve sivil toplum örgütlerinin kendilerini politik olarak keskin bir şekilde tanımladıkları yıllardır. Fotoğraf dernekleri ve sendikalar çatısı altında örgütlenen oluşumların, fotoğrafı propaganda amacıyla kullandığı, fotoğrafın siyasallaştığı yıllar olarak tarihe geçmiştir.

## 3. 1970'ler Türkiye'sinde Toplumsal ve Siyasal Ortam

12 Mart Muhtırası ve Demirel başkanlığındaki AP hükümetinin çekilmesi ile Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ikinci kez bir ara rejim dönemi başlamıştı. 27 Mayıs 1960 ara rejimi, yürürlüğe koyduğu anayasa, kazandırdığı yeni kurumlar ve değerler yönüyle bir devrim olarak nitelendirilirken; 12 Mart, vatandaş özgürlüklerinin ve kurum özerkliklerinin kısıtlandığı baskıcı bir döneme neden olmuştu. 31 ay süren ara rejimde muhtıra reformlarını yapacak tarafsız bir başbakan ve partiler üstü bir hükümet arayışına girilmişti (Turan, 2002: 223).

Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay ve komutanlar, Anayasa'da öngörülen devrimlerin Atatürkçü çizgide, Anayasa Profesörü Nihat Erim'in başında bulunacağı hükümet tarafından gerçekleştirileceğini düşündüler. Erim, siyasetin dışındaki teknokratlardan oluşan bir kabine kurdu. Hükümet, kamu düzeninin sağlayacağını ve uzun zamandır gecikmiş olan bazı sosyo-ekonomik reformları gerçekleştireceğini ilan etti. İnönü, generaller tarafından önerilen Anayasa profesörlerinden Nihat Erim hükümetini desteklediğini açıkladı. Ordunun gücünü de arkasına alan Erim, sağın direnişine rağmen programını kabul ettirmeyi başardı (Turan, 2002: 223).

27 Nisan'da Milli Güvenlik Kurulu 11 ilde sıkıyönetim kararı aldı, sıkıyönetim sonraki iki yıl süresince her iki ayda bir yinelenecekti. Bu dönemde sol ya da ilerici liberal eğilimleri olan kişilere karşı baskılar artmıştı. Aralarında birçok seçkin yazar ve aydınının, Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) önde gelen üyelerinin ve birçok ünlü sendikacının da bulunduğu 5000 kişi tutuklandı. İşçi Partisi ve Necmettin Erbakan'ın Milli Nizam Partisi (MNP) kapatıldı (Zürcher, 1993: 375-378).

Erim hükümeti ülke yönetiminde önemli bir etkinlik sağlayamadığından yerine Güven Partisi (GP) liderlerinden Ferit Melen getirildi. Demirel ve AP ile yakın ilişkisine karşın Melen Hükümeti'ni onaylamayan tek parti, CHP'ydi. CHP içerisinde Bülent Ecevit'in ilkel tutumu, Mayıs 1972'deki kurultayda kendini göstermiş, İnönü'yü parti genel başkanlığından istifaya zorlamıştı. Bunu takiben İnönü, Kasım 1972'de genel başkanlıktan istifa etti (Zürcher, 1993: 379).

Korutürk'ün cumhurbaşkanı seçilmesinin ardından yapılan 1973 genel seçimlerinde CHP en fazla oyu alarak koalisyon hükümeti kurma görevini üstlendi. 3 aylık bir sürenin ardından, Ocak 1974'de CHP ile MSP koalisyon hükümeti kuruldu. Avrupa ve Amerikan nüfuzuna ve büyük sermayeye olan güvensizlik bu birleşmenin ortak noktasını oluşturuyordu. Ancak bir süre sonra hükümetin Milli Selamet kanadı, mecliste, genel af yasaasının çıkarılmasına karşı oy kullanarak ortaklık anlaşmasını bozmuş oldu. Böyle bir durum karşısında hükümet görevden ayrılmadı çünkü söz verilen toplumsal ve ekonomik işlerin hiç biri yapılmamıştı. Tam bu dönemde Kıbrıs sorunu ortaya çıkmıştı. Halkın gözünde Kıbrıs sorunun ele alınışı tam bir başarıydı ancak iki askeri eylem ve Cenevre görüşmeleri bittikten sonra iki grup arasında temel anlaşmazlıklar belirmeye başladı (Kongar: 2003: 185).

CHP, baskı altında tutulan Türklerin özgürlüklerine kavuşmasına ve Güney sınırların güvenliğinin sağlanmasına yönelik bir politikayı savunurken, MSP, Kıbrıs'ın tümüyle alınmasını istiyordu. Kıbrıs Barış Harekâtı sayesinde halkın gözünde bir kahraman haline gelen Ecevit, 16 Eylül 1974'de hükümetten istifa etti. Ecevit görevden ayrıldıktan sonra ne kendisi ne de AP Başkanı Demirel

yeni bir hükümet kuramadı. Bu nedenle cumhurbaşkanı, Sadi İrmak'ı başbakan olarak atadı, İrmak Hükümeti meclisten güvenoyu alamamasına rağmen başka bir seçenek bulunmadığı için uzun süre iktidarda kaldı (Kongar: 2003: 185-186).

Uzun soluklu uğraşlardan sonra Demirel bir kutuplaşma siyaseti güderek ve Demokratik Parti'den (DP) ayrılan 9 milletvekilini alarak karma bir hükümet kurmayı başardı. AP, MSP, CGP (Cumhuriyetçi Güven Partisi), MHP ve Bağımsızlar ile oluşturulan Milliyetçi Cephe Hükümeti'nin bir araya gelmesinin en önemli nedeni CHP'nin iktidarını önmektir. Bu koalisyon 1977 seçimlerine kadar bütünlüğünü korudu. Artan şiddet ve ekonomik bunalım ortamında yapılan seçimlerden galip çıkan, %41,4 oy oranıyla CHP olmuş ancak kurulan azınlık hükümeti meclisten güvenoyu alamamıştı (Akşin ve Özdemir, 1997: 251).

CHP'nin ardından ikinci bir Milliyetçi Cephe koalisyonu kuran Demirel, "Milliyetçi partiler topluluğu, iktidarı sola teslim etmemeli" amacıyla yola çıkmıştı. Fakat büyüyen şiddet ve kargaşa ortamı, AP milletvekillerinin partiden istifaları nedeniyle koalisyon kısa süre dayanabildi ve istifa etti. Gensoru önergesi ile hükümet, ülkenin içte ve dışta güvenliğini sağlayamadığı, cephecilik anlayışı ile ulusal birliği zedeleyip Türkiye'nin gelişmesini engellediği, halk çoğunluğunu yoksulluğa sürüklediği ve Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın belirlediği çerçeveden uzaklaştırmaya çalıştığı gerekçeleri ile düşürüldü (Akşin ve Özdemir, 1997: 245).

Siyasal durumun çözümsüzlüğü ve kamuoyu baskısı, pek çok milletvekilinin partilerden ayrılarak, yeni bir iktidar alternatifi oluşturmak için Ecevit'e destek vermelerine yol açmıştı. Böylece Ecevit Hükümeti, DP, CGP ve Bağımsızlar ile CHP arasında bir koalisyon olarak kuruldu. AP'den istifa eden bağımsızların tümüne kabinde yer verdi ve böylelikle ortaklarını, iktidarın gücüne tam anlamıyla katarak, istikrarı korumaya çalıştı. Fakat hükümet, ne ortaklığı ve istikrarı ne de güven ve dengeyi sağlayamadı (Kongar: 2003: 186-187).

1979'daki ara seçimlerinde CHP'ye olan desteğin azaldığı ortaya çıktı. Halkın bu güvensizliği karşısında Ecevit istifa etti, Demirel yıllar sonra tekrar başbakan koltuğuna oturdu (Akşin ve Özdemir, 1997: 253). Demirel iktidarı, ülke bir iç savaş durumundayken devralmıştı. Meclisteki sağ partilerden destek alarak bir azınlık hükümeti kurmuştu. Hükümeti oluşturduktan sonra tarihe "24 Ocak Kararları" diye geçen ekonomik bir modeli uygulamaya koyacaktı. Bu kararlar, 1980 ve 1990'lı yıllara damgasını vuracak bir ismi ortaya çıkardı: Turgut Özal. Ancak ülkenin içinde bulunduğu şiddet ve kaos ortamı yeni bir ekonomik model ile değil tam bir siyasi istikrar ile yatıştırılabildi. Bütün bu cinayetler ve ekonomik krizlere ek olarak Türk Silahlı Kuvvetleri'nin en hassas olduğu konularda bazı simgesel kıskırtmalar da vardı. Örneğin bir üniversitede İstiklal Marşı çalınırken bir grup öğrenci ayağa kalkmamış, bir sendikada Enternasyonal Marşı söylenmiş, bir partinin Konya mitinginde laikliğe ters düşen pankart ve sloganlar kullanılmıştı. Bu olaylar basında ve televizyonda yer almış ve kamuoyuna ayrıntısıyla aktarılmıştı (Kongar: 2003:187).

CHP'nin Gerede Mitingi (1975), 1977 seçimlerinden önce Çiğli Havaalanı ve Taksim Mitingi olaylarında görüldüğü gibi Ecevit'e ve CHP'ye yönelik saldırı girişimleri yapılıyordu. 1977'de DİSK'in İstanbul Taksim Meydanı'nda düzenlediği 1 Mayıs Mitingi'nde kalabalığın üzerine açılan faile meçhul kurşunlar, insanları provake ederek, 34 kişinin ölümüne yüzlerce kişinin yaralanmasına neden olmuştu (Akşin ve Özdemir, 1997: 252-253).

1970'lerin başında büyüme gösteren ekonomi, petrol krizleri, dövizle bağımlı ekonomi, KİT'lerin devlete olan yükü ile krizin eşliğine sürükleniyordu. 1973-1974 petrol bunalımı uluslararası piyasada petrol fiyatlarını dört misli artırmıştı. 1970'lerin sonundaki ikinci petrol fiyatı artışı, Türkiye'nin döviz gelirlerinin üçte ikisini, petrol faturasını ödemekte kullanılmasına neden oldu. Avrupa'daki durgunluk nedeniyle Türk ürünleri Batı pazarlarında yer alamıyordu. Merkez Bankası'nın döviz rezervlerini harcayarak ve Almanya'daki Türk işçilerinin döviz transferlerini kullanarak ekonomik büyümeyi kısa bir süre için sürdürmesi mümkün olmuştu. Ancak döviz transferleri 1974'ten sonra azalmıştı. Sanayi ve elektrik üretimi için petrol gittikçe azalmaya başlamıştı ve 1979'da günde 5

saate varan elektrik kesintileri oluyordu. Artan enerji fiyatı ve birbiri ardına gelen hükümetlerin sorumsuz mali politikaları enflasyonu körükledi. 1970'lerin ilk döneminde enflasyon yılda yüzde 20 civarındayken, 1979'a gelindiğinde yüzde 90'a fırlamıştı (Zürcher, 1993: 386-389).

1970-1980 döneminde görev almış hükümetlerin programlarında bulunan vaatlerin çoğunluğu uygulamaya konulamamıştı. İşsizlik sigortaları, tarım iş yasası, sosyal güvenliğin yayılması, değişik sosyal güvenlik kurumlarının sağladıkları haklar arasında bir uyum ve eşitliğin sağlanması, adil bir gelir dağılımı, toplu iş sözleşmesi yapmaya yetkili sendikaların belirlenmesi, memurların sendikal haklara kavuşturulması gibi konularda köklü değişiklikler yapılamamıştı (Talas, 1992: 213). 1975 sonrasında ise büyük işverenler dahi artık reel ücret artışını karşılayacak durumda değillerdi. Ancak sendikaların baskısı dinmiyordu. 1970'lerin sonunda grevlerin artışı ile çalışma hayatındaki kargaşa büyümeye başlamıştı.

Kimi sendikalar Türkiye İşçi Partisi (TİP)'ni, kimileri CHP'yi ve bazıları da AP'yi destekliyorlardı. 1967'de Türkiye İşçi Partisi'yle bağlı olan kişilerin önderliğinde bazı sendikalar, Türk-İş'in Demirel'in hükümetiyle olan işbirliğine karşı çıktıkları için konfederasyonla olan ilişkilerini kestiler. Esas kopuş, Türk-İş'in İstanbul'da Paşabağçe Şişe ve Cam fabrikasındaki bir grevi reddetmesi üzerine oldu ve bu gelişmelerle sendika hareketi, Türk-İş ve DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) olarak ikiye bölündü. Bu iki örgüt, siyasi faaliyetlerin yanı sıra yüksek ücret taleplerini artırarak işçileri kendi safına çekmek için yarıştılar (Zürcher, 1993: 386-389).

1970'lerdeki ekonomik ortamın temel niteliği enflasyon ve kaynak yetersizliği, siyasal ortamın temel niteliği ise cinayetlerin gölgesi altında, kararsızlık ve bulanıklıktı (Kongar, 1993: 62). Siyasal şiddetin yükselişi önlemeyen bir hal almıştı. Solda aşırı uçtan bazı gençlik grupları, sağda ülkücüler ile İslami grup, sokaklara ve üniversite kampuslarına hakim olmak için savaşıyorlardı (Zürcher, 1993: 383). Siyasal şiddet kurbanlarının sayısı bu çatışmalar nedeniyle hızla artmaktaydı. Türkiye'de siyasi aşırılığı bu denli olağanüstü bir şiddete dönüştüren şey, iki kutup arasındaki kan davasının belirleyici rol oynadığı geleneksel bir kültüre dayanmasıydı. Geleneksel çatışmalara kendi taşdıkları gerçek anlamın dışında, bir de siyasi anlamlar yüklenmekteydi. Bunun en acı örneği Aralık 1978'de yaşanan Kahramanmaraş olaylarında görüldü. Solu destekleyen Alevilere karşı girişilen eylemlerin sonucunda yüzlerce kişi katledildi. Askeri müdahalelere karşı olmasına rağmen Ecevit, olayları yatıştırmak için 13 ilde sıkıyönetim ilan etmişti.

Bütün bu karmaşa ve kriz döneminde toplumsal çözümler ve kutuplaşmalarla Türkiye bir yönden diğerine savrulmakta, siyasi parçalanmalar, katliamlar yaşanmakta ve ekonomik sıkıntılar, enflasyon, işçi/memurun taleplerinin karşılanamaması gibi sebeplerle 1980 darbesine giden yol açılmaktaydı. Bu dönemin sanatı da aynı siyasi ve toplumsal tabakada olduğu gibi kutuplara ayrılmıştı. Özellikle fotoğrafta sosyalist fotoğraf, sümüklü çocuk fotoğrafı, çiçek böcek fotoğrafı gibi tanımlamalarla kırılmalar yaşanmaktaydı. 70'li yıllar her ne kadar çatışmanın yılları gibi görünse de fotoğraf alanında farklı isimleri ve alanları ortaya çıkarmış olması nedeniyle önemini korumaktadır.

#### 4. 1970'lerde Fotoğraf Siyasallaşıyor

Her ne kadar 1970'li yıllarda dernekleşmelere ve örgütlenmelere kısıtlamalar getirilirse de, fotoğraf alanında bireysel tavrı, yerini örgütlü gruplara bırakmıştır. Kitle hareketler ve dönemin siyasi yapısı fotoğrafı da etkilemiş, "kitle fotoğrafı", "sosyalist fotoğraf", "burjuva fotoğrafı", "sümüklü çocuk fotoğrafı" tanımlamaları kullanılmaya başlanmıştır. 1970'lerde fotoğraf ile ilgili dernekler kurulmuş, bu sayede "amatör fotoğraf severlerin sayısı da artmıştır" (Ertan, 2005) Dernekleşmenin bu yıllardaki Türk fotoğrafına ikinci yansıması ise fotoğrafta tarz farklılıklarının oluşmasıdır. Nasıl ki toplumda sınıfsal ayrılıklar belirginleştiyse fotoğrafta da iki farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki, fotoğrafı bir sanat olarak gören ve biçimin içerikten önemli olduğunu savunan görüş, ikincisi de fotoğrafı işçi sınıfının ve ülkenin kurtuluşu için bir araç olarak tanımlayan görüştür. AFSAD üyesi Özcan Yurdalan dönemin fotoğraf dergisinde yayımladığı

yazısında, fotoğrafa yaklaşımının, kişinin ait olduğu toplumsal konuma göre değiştiğini belirtmektedir:

“Sınıflar arası savaşım, ekonomik, politik, ideolojik ve kültürel alanlarda sürdürülür. Savaşımın güçlülüğü, bu alanların birbiriyle iç içeliği, diyalektik anlamda bütünlüğü halinde söz konusudur. Bu bütünlüğü sağlayacak güç de, işçi sınıfının politik örgütüdür. Mücadelede bu alanların kendine özgü payı, görevi, etkinliği vardır. Bunların her birinin hep birlikte görevleri, işçi sınıfı partisi tarafından belirlenir ve dağıtılır. Fotoğraf sanatının bu mücadeledeki yerine bakarsak, fotoğraf sanatı, sınıflar arası savaşımın kültür sanat cephesinde bir güç, bir etkinlik olarak yer alır” (Yurdalan, 1978: 48).

Fotoğraf sanatçısı Şahin Kaygun ise dönemin AFSAD grubu üyeleri gibi toplumcu belgeci anlayıştaki fotoğrafçıları “toplumdan uzak toplumcular” diye eleştirerek, “sözde toplumcu olan bu kişiler son günlerde gitgide artan bir gürültü ile birbirlerini bile dinlemeden yalnızca konuşur olmuşlardır. En büyük kendileridir. En doğruyu kendileri yapmaktadır ve sanki kendilerinden başka hiç kimse bu konularla ilgilenmemektedir” (Kaygun,1978: 47-48) yorumunu yapmıştır. Temel felsefeden yoksun herkesin toplumcu olduğunu ifade eden Kaygun, bu yaklaşıma karşı çıkan herkese anti-devrimci, anti-toplumcu ve burjuva sanatçısı dendiğini vurgulamıştır. Kaygunu destekleyen yazısıyla Hasan Kurbanoğlu, “toplumcular” tarafından çekilen fotoğrafların gerçeği yansıtmadığını vurgulamış, teknik açıdan yetersiz olduklarını belirterek şu yorumu yapmıştır:

“Burnunda sümükler akan, yüzüne sinekler konmuş çocukları fotoğraflamak Anadolu’nun geri kalmışlığını belirlemez. Çünkü Anadolu’da tertemiz, nur topu gibi çocuklar da vardır. bu da gelişmişliğini belirlemez. Mesaj yanlıştır. Ama devrimci nitelik taşıdığı öne sürülen her sergi böylesi fotoğraflarla doludur. Demek ki, Türk fotoğrafı henüz anlatımcı yapıya ulaşamamıştır. Bu anlayıştaki fotoğraf sanatçılarının önce kendilerini eğitmeleri gerekir. Fotoğrafta eğitim sorunu burada başlıyor. Önce bu sorun elbirliğiyle ilerici bir doğruluda çözümlenmelidir” (Kurbanoğlu , 1977: 4).

Bu iki grup arasındaki anlaşmazlıklara karşı Onat Kutlar, ülkenin içinde bulunduğu politik sürecin önemli boyutlara geldiğini ve sanatçıların da politik tercihlerini yapmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir. Hem biçim hem de içerik olarak fotoğrafın yeterli olması gerektiğini vurgulayan Kutlar, iki grubun da kimi eksikliklerini şöyle yorumlamıştır:

“Eğer insan bir silahı kullanıyorsa, o silahı iyi kullanmasını öğrenmelidir... Eğer içimizdeki bazı fotoğrafçılar çok iyi fotoğraf çektiklerini iddia ediyorsa ve o silahı iyi kullanamıyorsa o zaman sadece silah kullanmaktan başka ayrıcalıkları olamaz. Ya da fotoğrafların konularından ötürü de bir ayrıcalıkları olmaz. En devrimci, en çarpıcı konuyu da kötü bir biçimle, kötü bir teknikle sunuyorsa o da büyük bir yanlışlık olur” (Kutlar, 1978: 51).

Bu dönemde sosyalist fotoğraf kavramı da ortaya atılmış, hatta tanımlanmıştır. Bu tanım sosyalist gerçekçilik üzerinden yapılmıştır. Bu kavramı tanımlayanlardan biri de İrfan Demirkol’dur. 20 Ağustos 1977 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde yayınlanan fotoğraf konulu söyleşide Ara Güler’in “Türkiye’deki fotoğraf çabaları son yıllar içinde politik elbiseler giyerek devrinin dinamizminden istifade eden görüşlerle sunulmaya çalışılmaktadır” açıklamasının ardından Demirkol, Vatan Gazetesindeki yazısında “sosyalist fotoğrafı” vurgulayarak, Güler’e tepkisini ortaya koymuştur. Demirkol, burjuva sanatçısı tarafından çekilen fotoğrafta burjuva sanat anlayışının belirgin olduğunu, sosyalist sanatçı tarafından çekilen fotoğrafın da sosyalist gerçekçilik anlayışıyla çekildiğini belirterek şunları söylemiştir:

“Ara Güler’in dediği gibi, fotoğraf sanatı politik elbiseler giyerek, fırsatçılık yapmıyor. Burjuvazinin egemenliğinde süregelen fotoğraf sanatı, sosyalist hareketin gelişmesiyle, onların dikkatini çekiyor. Olanaklar ölçüsünde tüm ezilen sınıf ve tabakaların mücadelesinde bir silah gibi kullanılıyor. Sosyalist gerçekçi fotoğraf geliyor. Bu tarihin kaçınılmaz şartlardan biridir. Bugüne kadar fotoğraf

sanatı, banka takvimlerinde, reklâmlarda, fotoromanlarda, burjuva salonlarında süs olarak kaldı. Burjuvaziye hizmet etti. Bu böyle sürüp gidemezdi, siyasi mücadelenin paralelinde o siyasetin doğrultusunda sanatı da geliştirdi ve karşımıza sosyalist gerçekçi fotoğraf sanatı olarak çıktı. Bundan habersiz olmak ya da yok göstermek burjuvaziye uşaklık etmekten kaynaklanan ve o sanatı öldürmek isteyen tutkulardır” (Demirkol, 1977: 4).

Sosyalist gerçekçi ve toplumsal belgeci anlayışa paralel olarak 1970’lerin ortalarında başlayan Türk fotoğrafında yeni eğilimler, fotoğrafın teknik ve içeriğine farklı bakış açıları getirmiştir. Bu denemeleri ilk olarak gerçekleştiren Kamil Şükûn’dur. Şükûn ve Rebiî Yetiş’in 1973’de Sinematek Salonu’nda “nü fotoğraf” tan oluşan sergileri, “fotoğraf yalnızca toplumsal olayları belgeleme-kte kullanılmalı” gerekçesiyle bazı grupların tepkisiyle karşılaşmıştır. Aynı dönemde, Şükûn’un işkenceyi protesto etmek amacıyla gerçek objeleri de kullanarak düzenlediği fotoğrafları ile Ara Güler’in belgesel fotoğrafları, “Ara Güler Kamil Şükûn’a Merhaba Diyor” adlı sergide buluşmuştur (Özences, 1999: 29).

Deney yoluyla problemlerin çözümünü sağlayıp bir dil zenginliğine ulaşmaya çalışan bir grup ise deneysel fotoğrafa yönelmiş ve bunun öncüsü Ahmet Öner Gezgin olmuştur. Gezgin, anı fotoğraflamak yerine kendi kişisel gerçekliğini yaratmaya çalışmıştır (Özences, 1999: 39). Deneysel fotoğrafın amacını fotoğrafın tüm estetik ve teknik olanaklarını kullanarak sanatsal mesajı ulaştırmak olarak tanımlayan Gezgin, ana unsurlarını “teknik/yapım, estetik/öz/biçim, betimleme/içerik ve pragmatik/bildirişim” olarak açıklamıştır (Gezgin, 1985: 379). Şahin Kaygun ise hazırladığı foto-grafik çalışmalar ile fotoğrafa soyut bir anlam yüklemiştir.

1970’li yılları diğer dönemlerden ayıran en önemli özellik, fotoğrafın bağımsız bir meslek dalı olarak, basından sonra, reklâm sektörüne de hizmet götüren tanıtım fotoğrafçılığı alanının ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda FOTOS, tanıtım fotoğrafçıları arasındaki dayanışmayı sağlamak amacıyla kurulmuştur. Bu yıllarda, Türk fotoğrafında önemli sergiler arasında yer alan “Kuşaklar” sergileri gerçekleştirilmiştir. Birincisine 26, ikincisine 34, üçüncüsüne ise 51 fotoğrafçının katıldığı “Kuşaklar” sergisi, gelenekleşerek 80’lerde de devam etmiştir.

Sanatsal gelişmelerin yanında, 1970’lerde yaşanan ekonomik bunalım fotoğrafı da etkilemiştir. Filmler, banyo malzemeleri ve teknik ekipmanların yurt dışından sağlanması ya da pahalı olması nedeniyle ortaya çıkan teknik yetersizlikler fotoğrafın sanatsal ve toplumsal gelişimini yavaşlatmıştır.

Türkiye’nin 1980’den önce içinde bulunduğu ekonomik, politik ve sosyal ortam bazı siyasi kutuplaşmalara neden olmuş ve bu da dönemin sanatında kendini ciddi bir biçimde ortaya koymuştur. Özellikle Türk fotoğrafı için 1970’li yıllar fotoğraf derneklerinin açıldığı, sosyal belgeci anlayışın dernekleştiği ve ideolojik taraftarlığın fotoğrafta kendini gösterdiği yıllar olmuştur. Bu dönemde İrfan Demirkol özellikle hazırladığı fotomontajları, belgesel fotoğrafları, sergi afiş ve bildirileriyle, fotoğrafı ve fotoğraf sunumunu propaganda aracı olarak görerek, kitleleri bilindirmekte ve kendi sol görüşünü yaymakta bir araç olarak kullanmıştır.

## 5. Dönemin Sivri İsmi: İrfan Demirkol

İrfan Demirkol 1954’de Bartın’da doğmuş, ilk ve orta öğrenimi bu ilde tamamlamıştır. Liseyi bitirdikten sonra Tercüman, Hürriyet ve Türk Haberler Ajansı’nda muhabir olarak çalışmış, Bartın Bürosu Haberler Servisi Şefliğini yürütmüştür. Şişli Basın Yayın Yüksek Okulu’ndan mezun olmuştur. İlk sergisini 5- 12 Ağustos 1974 yılında Amasra Postahanesi önünde, açık havada açan Demirkol’un (Milliyet Sanat Dergisi , 1974) ilk dönem fotoğrafları belgesel niteliğindedir.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



İrfan Demirkol, Amasra Sokak Sergisi Açılış Fotoğrafları, 1974

“Sanat bir üst yapı kurumu olduğundan, sanatçının halka inışıyle kurtulur” (Demirkol, 1974) amacıyla yola çıktığı sergide Demirkol, “Köylümüz, zevkten yoksun değildir. Gereğinde o da her şeyden zevk duyar. Ancak, yaşamla olan savaşı, zevklerden uzaklaşmasına neden olur” (Demirkol, 1974) yorumunu yapmıştır. Bu sunumun devamı niteliğindeki diğer sergisini de İstanbul Beyoğlu Sanat Galerisi’nde açmıştır. Ancak dönemin eleştirmenlerinden Yeni Ortam Gazetesi yazarı Burçak Evren, sergi ile ilgili bazı eleştirilerde bulunmuş, konular arasındaki dengesizlikten ve teknik bazı eksikliklerden bahsetmiştir (Evren, 1974):

“İrfan Demirkol, sayıca çok görünsün anlayışının getirdiği yanılgıyla, retrospektif bir dizinlemeye yönelmiş. Bir yandan ağaçlar, çiçekler gibi bu işe yeni başlayan her amatörün başvurduğu klişe konular, öbür yanda da fotoğraf sanatını kavramanın getirdiği ilk belirtiler var. Demirkol’un denemelerinde gözükten bu dengesizliğin yanı sıra kadraj ve çok zayıf teknik egemenliği de kendini rahatsız edici bir şekilde ortaya çıkarıyor.”

Bu eleştirilere karşın Demirkol, bir sanatçının toplumsal sorunları ele alması gerektiğini ifade ederek, “fotoğrafları çekerken bireyleri tek tek ele aldım. Onların sorunlarını yüz anlatımları ile gözler önüne serdim. Fotoğraflarda öncelikle konulara, anlatımlara değer verdim. Fakat benim için anlatım teknikten daha önemlidir” (Türk Basın Birliği Dergisi , 1974: 10) savunmasını yapmıştır. Sosyalist fotoğraf tanımıyla dikkatleri çeken Demirkol, fotoğrafın toplumsal bir amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur.

Şubat 1975 yılında Hürriyet Meydanı’nda yapılan bir mitingi belgeleyen Demirkol, “Viraşehir’den Hürriyet Meydanı’na” adlı üçüncü sergisinin basın bildirisinde, toplumsal duyarlılık olarak tanımladığı tavrının sosyalist ideolojiye yönelişinin yazılı bir örneğini oluşturmuştur:

“Hemen baştan belirtmeliyim ki, bu fotoğraflara sanat yönünden hiç iddialı değilim. Son zamanlarda baskılarını arttıran faşist yönetimin bir parçasını gözler önüne sermek istedim. Demokrasi ile yönetilen bir ülke oluşumuza karşın tüm özgürlük, bağımsızlık, hak arayış kapıları kapatılmıştır. Kitap sergilerini basıp kitapları parçalayanlara seyirci kalan polislin “Türk köylüsünün katliamını” protesto eden işçi-öğrenci kesimini coplaması, silah çekmesi, panzerlerle üzerine yürümesi yurdumuzdaki faşist yönetimin en açık örnekleridir. İşte ben bunları belgelemeye çalıştım bir tek olayla. Olayın sıcaklığı geçmeden görülsün istedim. Bu sergide polislin attığı bomba ile yere yıkılan, ezilen gençlerin polislin eline geçerek tüm insancıl duygulardan ötede inafsızca coplmasını göreceksiniz” (Demirkol, 1975).



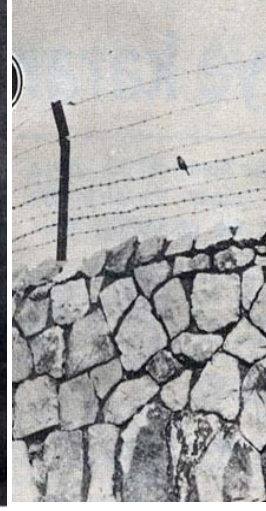
Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



İrfan Demirkol, Kızılcahamam Cezaevi, 1977.

Fotoğrafların oluşum sürecini teknik ve içerik açıdan değerlendiren Demirkol, önceki çalışmalarındaki grafik etkiyi tüm ayrıntılardan soyutlanmış siyah ve beyazın dramatik etkisi ile birleştirmesinde doğal ışık kullanımının önemli olduğunu ifade etmiştir. Ona göre cezaevi koşullarında aradığı doğal ışık pencereden sızmakta, tel örgülerin, demir parmaklıkların ardından bakmaktadır. Siyah ve beyazın sert ve dramatik etkisi grafik bir tat vermektedir. Bu tarza olan tutkusu nedeniyle Demirkol, çalışmalarında grafik anlatımı ön plana çıkarmaktadır (Kartoğlu, 1977)

Belgesel çalışmalarının ardından İrfan Demirkol ajit-prop çalışmalara ağırlık vererek fotomontajlar üzerinde durmuş, dönemin sorunlarını, içinde bulunduğu ideolojik örgütlenme çerçevesinde anlatmıştır. Ona göre sermaye çevrelerinin temsilcileri siyasal iktidarlar, yaşam boyunca sanata karşı gelmişler ve sanatı baskı altında tutmuşlardır. "Halkın sömürülmemesi, baskı altında tutulmaması için yığıtçe çalışan yurtseverler, öğrenciler, işçiler, öğretmenler yani halktan kişiler dövülmüş, bıçaklanmış, kurşunlanmıştır" (Demirkol, 1975). Demirkol, bu ortamda açtığı sergiler ile sanat ve kültür düşmanlığını, halkın devrimci uğraşını, kitlelerin haykırışını gözler önüne getirdiğini, bu fotoğrafların ise sanata yeni bir anlayış kazandırdığını savunmuştur. Ona göre fotomontaj çalışmaları, "fotoğraf karikatür ilişkisinden faydalanarak yapıldığı" bir deneydir (Demirkol, 1975).

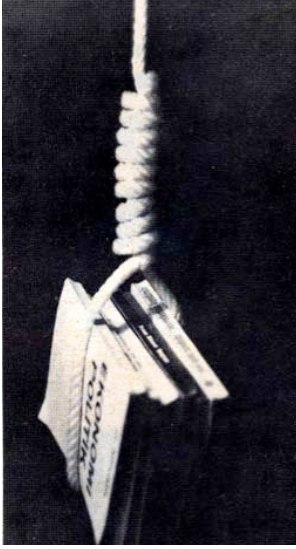
## 7. Amaç veYöntem

Çalışmada 1970'ler Türkiye'sindeki siyasi ve toplumsal ortamın fotoğrafa etkisi açıklanmış, dönemin sivriyen ismi İrfan Demirkol'un ajit-prop nitelikli fotomontajları irdelenmiştir. Çalışmanın amacı dönemin fotoğraf anlayışının ortaya konularak, Almanya ve Rusya'da ortaya çıkan fotomontaj tekniğinin yıllar sonra dönemin Türkiye'sinin siyasal yapısına uygun olarak sol ideoloji çerçevesinde nasıl üretildiği, propaganda amaçlı nasıl kullanıldığının saptanmasıdır. Bu saptama için Demirkol'un fotomontajları okunurken betimsel analiz yöntemi kullanılmış, Demirkol ile yapılandırılmış görüşme yapılmış, literatür taraması da gerçekleştirilmiştir. Fotoğraf analizi için ise Gillian Rose'un "Görsel Metodolojiler" kitabında yer alan karma sorular seçilmiştir. Bu bağlamda Rose bir fotoğrafı okumak için üç basamaktan oluşan sorular geliştirmiştir. Bu soruların temel

başlıkları; Üretim, fotoğraf ve izleyenler'dir. Araştırmada fotoğrafın üretim süreci ve fotoğrafın kendi anlamı üzerine durulduğundan izleyenler bölümü dahil edilmemiştir. Bu sorular amaca uygun bir biçimde seçilmiş, fotoğraf analizinde cevaplanarak betimlenmiştir.

## 8. Bulgular

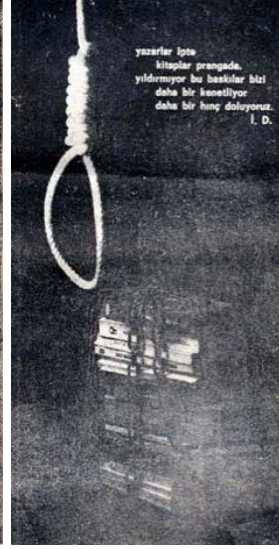
Fotoğraf 8



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Demirkol'un ürettiği ve 1970'lerde en çok ses getiren bu üç fotoğrafı 18 Mart 1976'da, "Korkmak Yok Yılmak Asla" adlı sergide yer almış, birbirinin devamı gibi sergilenmiştir. Bu fotoğraflarında Demirkol, Berlin Dadaistleri ya da Rus Kontrüktivistleri gibi çok sayıda negatifleri üst üste basarak bir anlatı oluşturmamış, ancak yazılar kullanarak vermek istediği mesajı pekiştirmiş, propaganda aracını güçlendirmiş, fotomontajı amacına uygun yazılar ve doğrudan mesajı iletebilecek objeler kullanarak tasarlamıştır. Onu bu iki gruptan ayıran temel öge de budur.

Fotoğraflarda kitaplar, zincirler ve idam ipi kullanılmıştır. Zincirler baskı altında tutulan sol entelektüelleri, idam ipi; sanat ve kültür düşmanlığını, gülleler ise iktidarın hantallığını anlatmaktadır (Demirkol, 1975). İletilmek istenen mesaj doğrudan, hiçbir yan anlatıma başvurmada ancak bazı objelerin çağrışımlarından faydalanılarak aktarılmak istenmiştir.

"Ekonomi Politik" kitabını idam ederek kapitalizmi yargılamak ve yok etmek istemektedir. Çünkü 1970'ler ekonomik istikrarsızlığın gündün güne arttığı, enflasyonun yüzde doksanlara fırladığı, yoksulluğun çoğaldığı, işçi ve memurun haklarını alamadığı yıllardır. Kitaplar ekonomiyi anlatan kitaplardır. Kendisini sosyalist olarak tanımlayan Demirkol için bu fotoğrafta kapitalizm eleştirisi yer almaktadır. İlk kitap "Ekonomi Politik" adını taşımakta, idam edildiğinde ise ekonomi politikliği yok etmek amacını taşımaktadır. Kitapların idam edilmesi, kullanılan idam ipinden anlaşılmalıdır. Bu ipin bağlantısı farklı kültürlerde bile ortak anlamı çağrıştıracaktır. İdam edilen birini görmesek bile, onun idam ipi olduğunu popüler kültür bize öğretmiştir (Adnan Menderes'in dergi kapağındaki idam edildikten sonra ölmüş fotoğrafı gibi). Bu nedenle bu ip hep ölümü, öldürmeyi ifade etmektedir. Fotoğrafçı, bu çağrışımı yapmak için normal bir ip değil de, idam ipi kullanmıştır.

Diğer kitapların ne olduğu görülmemekte ancak kitapların içeriğinin de ilk kitaba yakın nitelikte olduğu tahmin edilmektedir. Fotoğraf propaganda amacına uygun bir biçimde kontrastır.

Kontrast fotoğraflar siyah ve beyazın hakim olduğu ara tonların neredeyse hiç bulunmadığı fotoğraflardır. Siyah beyaz fotoğrafta kontrastlık, mesaj iletmek amacını taşıyan fotoğrafçı için oldukça kullanışlıdır. Özellikle doğrudan iletilecek mesajı olan, propaganda amacıyla üretilmiş fotoğraflarda bu özellikten sıklıkla faydalanılmaktadır. Demirkol'un sadece fotomontajları değil, belgesel nitelikli fotoğraflarında da bu özellik göze çarpmaktadır. Yukarıdaki üç fotoğrafta yüksek kontrast, siyah ve beyaz hakimdir. İzleyicinin dikkati yazılara, iplere ya da zincirlere çekilmeye çalışılmakta ve fotoğrafçının kurguladığı anlamın izleyiciye doğrudan geçmesi amaçlanmaktadır.

İkinci fotoğrafta ise 141. ve 142. maddeler, prangaya benzetilmektedir. Bu maddeler, temelde bir toplumsal sınıfın diğerleri üzerinde tahakküm kurmaya teşebbüs suçuyla devletin iktisadi ve toplumsal düzenini devirmeye yönelik örgütleri kurma, yönetme ve bu örgütlere katılma ile bu amaçla propaganda yapmayı suç saymıştır. 141'inci madde özellikle "düşünce etrafında örgütlenme" hususuna odaklanmıştır. Demirkol bu maddelerin ağırlığını ve insanları hapsedtiğini vurgulamak için zincirli toprak kullanmıştır. Çünkü bu dönemde insanlar ona göre sebepsiz yere tutuklanmakta, idam edilmektedir. Düşüncenin suç olması onun için kabul edilemezdir. Herkes düşüncelerini söylemekte özgür olmalıdır. Anayasanın bu maddeleri ile insanların özgürlükleri elinden alınmakta ve hapsedilmektedirler. Fotomontajda yazı üstünkörü el yazısıyla yazılmıştır. Rakamlar "Hayır" kelimesinden daha küçük yazılmış, beyaz üzerine yazılan yazıların etrafı zincirle çevrelenmiştir. Zincir sıradan bir zincir değil, güllenin ucundaki zincirdir. Tek zincir, hapsi, baskıyı, özgürlüğün engellenmesini vurgularken, ucundaki gülle bu yasaların hantallaştığını, anayasanın değişmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle anlamlıdır. Fotoğrafta, fotoğrafçı da yazısıyla bulunmaktadır. El yazısı onun varlığını doğrulamaktadır.

Demirkol bazı fotomontajlarında şiire de yer vermiştir. Özellikle kitapların zincirlendiği ve havada sallanan idam ipinin olduğu fotomontajda, "Yazarlar ipte, kitaplar prangada, yıldırıyor bu baskılar bizi. Daha bir kenetleniyor daha bir hınç doluyoruz" dizelerini kullanmıştır. Diğerlerinde görsel olarak anlatılmaya çalışılan mesajlar, bu fotoğrafta şiir ile kendine yer bulmuştur. Bu şiir bir önceki fotoğrafta olduğu gibi el yazısı ile değil, bir kartpostal gibi daktilo yazısı ile yazılmış, iki fotoğrafta kullanılan objeler birleştirilmiş ve ortak bir anlam kurulmaya çalışılmıştır. Fotoğrafçı kurguladığı bu anlamı aktarmak için izleyicinin anlamlandırmasını beklememekte, mesajı doğrudan şiirle anlatmaktadır. Zincirli gülle, bu sefer kitapların üzerinde durmakta, şiirde bahsettiği gibi kitapların yasaklı olması ve baskı altında ezilen entelektüellerin hapsedilmesinin vahametini sunmakta, ancak fotoğrafta görünmeyen bir vurguyu aktarmaktadır. Bu nokta ise baskıların onları yıldırması, onları daha da kenetlemesidir. Demirkol, bu baskılara karşı her ne kadar kızgın olsa da bir taraftan da umutludur. Çünkü bu baskılar birliği, beraberliği arttırmakta, onları hınçla doldurmaktadır. Ona göre bu hınç karşı duruş için gereklidir. Demirkol fotomontajlarında metinleri oldukça sık kullanmıştır. Bu metinler kimi zaman sol ideolojinin bilinen şair ve yazarlarından alıntılarla oluşturulmuş kimi zamanda İrfan Demirkol'un kendi metinlerini içermiştir. Örneğin "Özgürlüğe Özlem" adını verdiği ve Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı cezaevi fotoğrafları sergisinde Ahmet Arif, Ho Şi Minh, Nazım Hikmet, Babür Pınar, İsmail Şentürk gibi şairlerin dizelerine yer vermiştir. Özellikle sergi öncesinde sunduğu basın bildirileri propaganda amacını ve iktidar eleştirisini sert bir biçimde ortaya koymaktadır. İlk dönem sergilerine isim vermese de son dönem sergilerinde sol jargona ait söylemler görülmektedir: "Korkmak Yok Yılmak Asla", "Özgürlüğe Özlem", "Kavganın Sabahında" gibi.

İrfan Demirkol'un gerçekleştirdiği sergilerde, iktidara ve kapitalizme karşı yürüttüğü mücadele gerek belgesel fotoğraflarında seçtiği konular ile, gerekse fotomontajlarında kurguları ile kendini göstermiştir. Berlin Dadaistleri ve Rus Konstrüktivistleri gibi o da, sanatta karşı propagandanın simgesi haline gelmiştir. Sosyalist dünya görüşünü ve kendi kimliğini fotoğraflarına yansıtarak fotoğrafı siyasallaştırmıştır.

## Sonuç

Dönemin sol dergilerinde fotomuhabirliği yaptığı ve sendikaların fotoğraf birimlerinde çalıştığı bilinen Demirkol, belgesel fotoğraftan fotomontaja geçişini kitle fotoğraflarının monoton ve sıradan bir hal almasına bağlamaktadır (Demirkol, 2005). Karikatüristlerinde etkisiyle fotoğrafı kurgulayıp, anlatmak istediğini yalın ve doğrudan anlatmak istemiştir. Yaptığı son dönem çalışmalarını foto-karikatür olarak tanımlasa da aslında Demirkol'un ürettiği çalışmalar fotomontaj özelliği göstermektedir. Heartfiled'in de dediği gibi olgularla bir toplumsal sorunun anlatımı fotomontaj kavramının içine girmektedir. Fotomontajı kullanarak ürettiği fotoğrafları sol ideolojinin propagandasını yapan, mesaj içerikli fotoğraflardır. Fotoğraflarda kullandığı metaller, topraklar, zincirler onun görsel anlatımında doğrudan anlatımı benimsediği sonucunu doğurmaktadır. Fotoğraflarla birlikte metin kullanımı Demirkol'un mesajını doğrudan izleyici aktarmasını sağlamış ve izleyicinin daha kısa sürede ve onun istediği gibi algılamasına sebep olmuştur. Propagandif amaçla üretilen eserlerde bu anlam kaygısı doğaldır ve olmalıdır. Kolay anlaşılır olmak ve herkesin üreticinin anlatmak istediğini anlamasını sağlamak oldukça önemlidir. Berlin Dadaistlerinin fotomontajı, "fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun devrimci yeniden yapılanmasını metaforik olarak canlandırma" amacıyla kullanmaları, Rus kontrüktivistlerinin ajitasyona dayalı politik fotomontajlarında kullandıkları doğrudan anlatımlar, Demirkol'un fotoğraflarında sıklıkla rastlanmaktadır. Bu iki gurubun kullandığı yöntemleri değil de, kendine göre bir anlatım dili oluşturarak mesaj iletimini güçlendiren öğeleri tercih eden Demirkol, 1970'li yılların kutuplaşan politik ortamında sol ideolojinin jargonunu ve sanatsal ifadesini de çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır.

## Kaynakça

- Ades, Dawn (1986). Photomontage. London: Thames and Hudson.
- Buchloh, B. H. D. (1989). The Contest Of Meaning, "Faktura and Faktography. New York: Massachusetts Institute of Technology.
- Clark, Toby (2004). Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. Çev., Esin Hoşsucu. (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çakaloz, Osman Zeki (1982). Eleştiriler. İstanbul: Urart Sanat Galerisi Yayınları.
- Demirkol, İrfan (1977). "Sosyalist Fotoğraf". Vatan Gazetesi. 11 Ekim 1977.
- Demirkol, İrfan (1974). Fotoğraf Alt Yazıları, İrfan Demirkol Fotoğraf Arşivi.
- Demirkol, İrfan (2 Şubat 1975). "Viranşehir'den Hürriyet Meydanı'na Sergisi Basın Bildirisi", İrfan Demirkol Fotoğraf Arşivi.
- Demirkol, İrfan (20 Temmuz 1975). "Amasra Açık Hava Fotoğraf Sergisi Basın Bildirisi". İrfan Demirkol Fotoğraf Arşivi.
- Erkaslan, Önder (2000). Fotoğraf ve İdeoloji. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertan, Güler (2005). "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere Ayırarak Fotoğrafçılar, Fotoğraflar, Akımlar, Olaylar ve Gelişmeler" <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/guler3.html>. 24.12.2005.
- Evren, Burçak (1974). "Sergi Eleştirisi", Yeni Ortam Gazetesi. 17 Kasım 1974.

Frizot, Michel (1998). "Metamorphoses of the Image, Photo-Graphcs and Alienation of Meaning". A New History Of Photography. New York: Konemann.

Gezgin, Ahmet (1985). "Deneysel Fotografiye Kuramsal Bir Yaklaşım", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Oral, Merter (2011). Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojournalizme Katkıları. İstanbul: ESPAS Yayınları.

Oral, Merter (2011). Belgesel Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği. İstanbul: ESPAS Yayınları.

Özdemir, Beyhan (1996). Fotoğraf Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kartoğlu, Ümit (1977). "İrfan Demirkol İle Söyleşi", Özgürlüğe Özlem Sergi Broşürü.

Kaygun, Şahin (1978). "Fotoğrafın Toplumsal İşlevi". AFSAD Dergisi. Nisan 1978.

Kongar, Emre (1993). Demokrasi ve Kültür, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Kongar, Emre (2003). 21. Yüzyılda Türkiye, Ankara: Remzi Kitabevi.

Kurbanoğlu, Hasan (1977). "Sorumluluk". Vatan Gazetesi. 25 Ekim 1977.

Kutlar, Onat (1978). "Tartışma". AFSAD Dergisi. Nisan 1978.

Özendes, Engin (1999). Türkiye'de Fotoğraf. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Sanouillet, Michel (1994). "Dadacılığın Kökenleri: Zürich ve New York". Çev: T. Ilgaz. Sanat Dünyamız. Yapı Kredi Yayınları.

Talas, Cahit. (1992). Türkiye'nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Turan, Şerafettin. (2002). Çağdaşlık Yolunda Türkiye, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Zürcher, Erik Jan. (1993). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, İstanbul: İletişim Yayınları.

Milliyet Sanat Dergisi, Ekim 1974, Sayı: 100.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). İstanbul: YEM Yayınları.

"Üyemiz İrfan Demirkol'un Fotoğraf Sergisi". (1974). Türk Basın Birliği Dergisi. Ekim 1974.

"Özgürlüğe Özlem Fotoğraf Sergisi İlgili TopluYor". (1979). Dünya Gazetesi. 17 Şubat 1979.

İrfan Demirkol ile 10 Temmuz 2005 tarihinde yapılan röportaj.