HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Grafik Anasanat Dalı

GRAFİK TASARIMDA GÖRSEL DİL ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA EVRENSELLİK ALGISI

Mert ASLAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Grafik Anasanat Dalı

GRAFİK TASARIMDA GÖRSEL DİL ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA EVRENSELLİK ALGISI

Mert ASLAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023

GRAFİK TASARIMDA GÖRSEL DİL ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA EVRENSELLİK ALGISI

Danışman: Doç. Müge Burcu ŞEN
Yazar: Mert ASLAN

ÖZ

Grafik tasarım ticari, kültürel ve akademik faaliyetlere konu olan kapsamlı bir disiplin olarak bilinmektedir. Grafik tasarım aynı zamanda günümüzde evrensel bir görsel iletişim aracı olarak kabul edilmektedir. Ancak toplumsal açıdan olumsuz ve yıkıcı görsel dilin grafik tasarım yoluyla evrenselleştirilmesi, onun kendi evrenselliğine de zarar vermektedir. Grafik tasarımın kitlesel etkisi sebebiyle özellikle siyasal iletişim, reklam ve eğitsel ürün alanlarındaki ideolojik yaklaşımlar grafik tasarımda birer evrensellik sorunu olarak görülmektedir. Tarihsel süreçte grafik tasarımın evrensel hale gelişiyle, özellikle kültür farklılığı olarak açıklanmaya çalışılmış kutuplaştırıcı tutum ve davranışların insanlar tarafından evrensel olarak kabul edilmesi arasında yakın bir sosyokültürel ilişki söz konusudur. Bu ilişkinin incelenmesi, grafik tasarımın yaygınlaşmasıyla beraber, evrenselcilik sorununun görsel dilin gelişimi üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Bu tez, grafik tasarımda evrensellik kavramını tartışmaya açmayı ve görsel dili evrenselciliğe karşı bağışıklı kılacak şekilde yeniden yorumlamayı amaçlamıştır. Tezde; (1) evrensellik algısı ve evrenselcilik kavramı, (2) görsel iletişimin evrenselliği ve grafik tasarımda evrensellik ilkelerinin neler olabileceği (3) evrenselci grafik tasarım türü ve grafik tasarımın evrenselciliğe karşı tepki gösteren eleştirel yönü ve (4) bir atölye çalışması olarak film afişi yapımı ve bir uygulama çalışması olarak kavramsal tipografik afiş tasarımları yer almaktadır.

Anahtar kelimeler: Grafik Tasarım, Görsel Dil Eleştirisi, Evrensellik Algısı, Evrenselcilik, Kavramsal Afiş Tasarımı.

THE PERCEPTION OF UNIVERSALITY IN THE CONTEXT OF VISUAL LANGUAGE CRITICISM IN GRAPHIC DESIGN

Supervisor: Assos. Prof. Müge Burcu ŞEN
Author: Mert ASLAN

ABSTRACT

Graphic design is known as a comprehensive discipline that is subject to commercial, cultural and academic activities. Graphic design is also recognized as a universal visual communication tool today. However, the universalization of information produced in a destructive way for society through visual language also damages the universality of graphic design itself. Due to the mass impact of graphic design, ideological approaches especially in the fields of political communication, advertising and educational products are seen as a problem of universality in graphic design. In the historical process, there is a close sociocultural relationship between the universalization of graphic design and the universal acceptance of polarizing attitudes and behaviors that are tried to be explained as cultural differences. Examining this relationship shows that with the spread of graphic design, the problem of universalism is shaped through the development of visual language. This thesis aims to open the concept of universality in graphic design to discussion and to reinterpret visual language in a way that makes it immune to universalism. The thesis includes; (1) the perception of universality and the concept of universalism, (2) the universality of visual communication and the principles of universality in graphic design, (3) the universalist type of graphic design and the critical aspect of graphic design reacting against universalism, and (4) film poster making as a workshop and conceptual typographic poster designs as an application study.

Anahtar kelimeler: Graphic Design, Visual Language Criticism, Perception of Universality, Universalism, Conceptual Poster Design.

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya çıkışına imkân sağlayan, tezin olgunlaşmasında bilgi ve tecrübesini eksik etmeyen Danışman hocam Sayın Doç. Müge Burcu Şen'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca Tez İzleme Komitesi'nde yer alarak değerli eleştirileriyle katkı sağlayan Sayın Prof. Özden Pektaş Turgut'a, Sayın Doç. Armağan Gökçearslan'a, Sayın Doç. Özge Mazlum'a ve Sayın Doç. Serra Erdem'e teşekkürü borç bilirim. Bu tezi yazmaya başlarken bilgilerini, fikirlerini ve zamanını paylaşan ve bana yol gösteren, keyifli sohbetiyle ve sağladığı çok kıymetli kaynaklarla bu tezin konusuna yeni bakış açıları kazandıran Sayın Dr. Nuh Yılmaz'a teşekkür etmek isterim. Tezin olgunlaşma sürecinde değerli zamanlarını tezi incelemeye ve geliştirmeye ayıran, vizyonumu genişleten Sayın Yaşar Taşkın Koç'a teşekkürü borç bilirim. Akademik yaşamıma yön veren ve bu sürecin başında bana yol gösteren değerli hocam Sayın Dr. Ersan Ocak'a teşekkürlerimi iletmek isterim. Kıymetli hocam Sayın Mine Küçük'e dostluğu ve desteği için teşekkür ederim. Eleştiri ve fikirlerinden dolayı değerli meslektaşlarım Dr. Zeynep Dağlı Curalı ve Arş. Gör. Eray Özkan'a teşekkür ederim. Desteğini ve sevgisini her zaman hissettiğim, bana koşulsuz yol gösteren çok saygıdeğer hocam ve abim Dr. Mehmet Altay Ünal'a ve bana her zaman yanımda olduğunu hissettiren ve yol gösteren ablam Doç. Dr. Arzu Ünal'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tezimi ve kendimi geliştirmemde sabırla verdiği destek ve katkı için sevgili eşim Aslı'ya çok teşekkür ederim. Ç.M. ailesine de selamlarımı iletmek isterim. Bu süreçte hayatımıza dahil olan ve yeteri kadar çalışmama izin veren çok sevgili kızımız Yaz'a anlayışından dolayı ayrıca teşekkür ederim.

Yaz'a…

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

TEŞEKKÜR ..... **iii**

İTHAF ..... **iv**

İÇİNDEKİLER DİZİNİ ..... **v**

GÖRSEL DİZİNİ ..... **viii**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM: EVRENSELLİK ALGISI **5**

1.1. Evrensellik Kavramı **6**

1.1.1. Evrenselliğin Etimolojisi 8

1.1.2. Evrensellik Kavramında Tanımlama, Sınıflandırma ve Uygulama Yaklaşımlar 9

1.2. Evrensellik Algısının Tarihsel Sürecinde Evrenselcilik Sorunları **13**

1.2.1. Doğu'da ve Batı'da Evrensellik Felsefesinin Ortaya Çıkışı 16

1.2.2. Kültürel Emperyalizm, Kültürel Terörizm ve Evrensellik Algısı 21

1.2.3. Modernizm, Postmodernizm ve Evrensellik Algısı 32

1.2.4. Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Evrensellik Algısı 39

1.2.5. Dijital Kültür, Yeni Medya Sanatı ve Evrensellik Algısı 46

1.3. Değerlendirme ve İkinci Bölüme Bakış **49**

2. BÖLÜM: GRAFİK TASARIMDA GÖRSEL DİL VE EVRENSELLİK ALGISI **52**

2.1. Görsel Dilin Kökeni ve Görsel İletişimin Evrenselleşme Süreci **52**

2.2. Evrensel Tasarım Kavramı ve Tasarımda Evrensellik Ölçütlerinin Belirlenmesi Sorunu **56**

2.3. Grafik Tasarımda Evrenselliğe Giriş: Dönemler ve Olanaklar **62**

2.3.1. Grafik Tasarımda Temel İlkeler 65

2.3.2. Grafik Tasarımda İşaret, Sembol, İkon, Piktogram ve Logo 69

2.3.3. Grafik Tasarımda İllüstrasyon 76
2.3.4. Grafik Tasarımda Tipografi 80
2.3.5. Grafik Tasarımda Fotoğraf....89
2.3.6. Grafik Tasarımda Hareket ve Ses....95
2.3.7. Grafik Tasarımda Yapay Zekâ 99
2.4. Değerlendirme ve Üçüncü Bölüme Bakış....104
3. BÖLÜM: GRAFİK TASARIMDA EVRENSELCİ GÖRSEL DİLİN ELEŞTİRİSİ VE ELEŞTİREL GRAFİK TASARIM UYGULAMALARI....106
3.1. Eleştiri Kavramı ve Tasarımda Eleştirel Yaklaşım....107
3.2. Grafik Tasarımda Evrenselci Görsel Dil Eleştirisi 108
3.2.1. İdeolojik Grafik Tasarım Uygulamalarında Evrenselci Görsel Dil ...111
3.2.2. Eğitsel Ürünlerdeki Grafik Tasarım Uygulamalarında Evrenselci Görsel Dil 122
3.2.3. Reklam Amaçlı Grafik Tasarım Uygulamalarında Evrenselci Görsel Dil 126
3.3. Eleştirel Grafik Tasarım Uygulamaları....135
3.3.1. Toplumsal Eleştiri Olarak Bireysel ve Kurumsal Grafik Tasarım Yaklaşımları 136
3.3.2. Sanat Ortamında Eleştirel Grafik Tasarım Uygulamaları....144
3.3.3. Aktivizm Hareketinde ve Protestolarda Eleştirel Grafik Tasarım Uygulamaları....150
3.4. Değerlendirme ve Dördüncü Bölüme Bakış....155
4. BÖLÜM: EVRENSEL FİLM AFİŞLERİ ATÖLYESİ VE KAVRAMSAL AFİŞ TASARIMLARI UYGULAMA ÇALIŞMASI....158
4.1. Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 159
4.1.1. Kavram, Kapsam ve Süreç 159
4.1.2. Araştırmanın Amacı 160
4.1.3. Araştırmanın Yöntemi 161

4.1.4. Atölye Verilerinin Değerlendirmesi.....162

4.2. Uygulama Çalışması: Kavramsal Afiş Tasarımları Serisi.....174

SONUÇ 181

KAYNAKLAR 184

ETİK BEYANI 202

SANATTA YETERLİK TEZİ ORİJİNALLİK RAPORU 203

PROFICIENCY IN ART THESIS ORIGINALITY REPORT 204

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....205

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. “Avrupamerkezci” kavramının görsel sembolü, anonim. 15

Görsel 2. Okul defter kapağı tasarımı, G. Daschner, 1900. 23

Görsel 3. Le Petit Journal gazetesi kapak illüstrasyonu, 1911.....23

Görsel 4. Fransız Sömürge Sergisi bilgilendirme tasarımı, Bernard Milleret, 1931. 23

Görsel 5. Paris Uluslararası Sömürge Fuarı tanıtım afişi ve sergi planı, 1931. 24

Görsel 6. Kristal Saray’da Londra Dünya Fuarı betimlemeleri, 1851. 25

Görsel 7. “Tokyo – New York”, Tsing-Fang Chen, Serigrafi, 1981.....26

Görsel 8. Tahribattan önce ve sonra Bamyan Budaları, Afganistan. 28

Görsel 9. Hologram tekniğiyle Bamyan Budaları, Afganistan, 2015. 30

Görsel 10. Suriyeli arkeolog Khaled Al Asaad. 31

Görsel 11. Nesne Dersleri İçin Tanıdık Sahneler, W. Johnsto ve Alexander Keith Johnston, 1884-1896. 35

Görsel 12. Mickey Mouse Kulübü, 1930. 41

Görsel 13. “Arabistanlı Lawrence” film afişi, 1962.....42

Görsel 14. Marvel Karakterleri Afişi, 2018.....44

Görsel 15. “Altın” film afişinin Hintçe ve İngilizce Versiyonları, 2018. 44

Görüntü 16. “Yeni Portreler” Sergisi, Richard Prince, Gagosian Gallery, 2014. ...48

Görüntü 17. Mağara duvarı resmi, Sulawesi, Endonezya, M.Ö. 45.000.....53

Görsel 18. Google Translate uygulamasında Esperanto dili. 55

Görsel 19. “Design For The Real World” kitabı, Victor Papanek, 1972.....60

Görsel 20. “Universal Design Handbook” kitabı “The Enabler” sayfası, 2010.....62

Görsel 21. Grafik Tasarım Şeması, Karel van der Waarde, 2009.....63

Görsel 22. ”Around the Circle” Wassily Kandinsky, 1940. 67

Görsel 23. “The Gathering Of The Mana” adlı eser için dokulu kabartma çalışması. 68

Görsel 24. “Quantum”, Kevin McCoy, NFT, 2014. 69

Görsel 25. Ezidilik, Musevilik, Hristiyanlık ve İslam sembolleri, Mardin. 70

Görsel 26. Hitit çömleği, M.Ö. 1700’ler. 71

Görsel 27. Tasarımcı Harvey Ross Ball, 1963. 72

Görsel 28. “Flying Copper”, Banksy, Grafiti, 2003. 72

Görsel 29. Test görseli, Amsterdam, 2015.....73

Görsel 30. UNICODE Web Sayfası, 2023.....74

Görsel 31. “Pictograms, Signs of Life, Emojis - The Society of Signs” Sergisi, 2021. 74

Görsel 32. Logoların farklı dillere uyarlanması.....75

Görsel 33. Çin Yelpazesinde Resim ve Hat Sanatı.....75

Görsel 34. Çin Yelpazesinde Coca-Cola Reklamı. 75

Görsel 35. “Suboku-ga” Sumi-e Japon sanatı. 77

Görsel 36. “One-stroke” tekniği. 77

Görsel 37. “The Arrival” kitabı, Shaun Tan, 2006.....78

Görsel 38. Pokemon Oyun Kartı Jigglypuff karakteri, Ken Sugimori, 1996.....79

Görsel 39. Pokemon Oyun Kartı uyarlaması, Murat Palta, 2022. 79

Görsel 40. “Stubborn” web sayfası.....80

Görsel 41. Hat sanatı, Mustafa Rakım Efendi. 82

Görsel 42. “Hicret”, Cemal Nadir, Karikatür, 1928. 82

Görsel 43. “Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?”, Tonguç Yaşar, Animasyon, 1969....83

Görsel 44. Türk Harf Devrimi’nden sonra hazırlanan bilgilendirme afişi, 1928. 83

Görsel 45. ”Square Word Calligraphy”, Xu Bing, 1990. 84

Görsel 46. “Codex Seraphinianus” kitabı, Luigi Serafini, 1981. 85

Görsel 47. “The Disappearing City: Hand-painted Apartment Signs and Architectural Details from İstanbul”, Cevdet Mehmet Kösemen, 2018. 86

Görsel 48. Gazete kupürü, 2013. 86

Görsel 49. “DiFontMaker” aplikasyon arayüzü, 2010. 87

Görsel 50. “Universal Type Competition”, Dina Hany (sol üst), Nikita Prokhorov (sağ üst), John Palowski (sol alt), Alan Barba (sağ alt), Shillumni, 2018. 88

Görsel 51. Fotoğraf, Louis Daguerre, Paris, 1839. 89

Görsel 52. Stereografi, Benjamin West Kilburn, 1890. 90

Görsel 53. “Three Monkeys”, Grafiti, DuDug. 90

Görsel 54. Kodak fotoğraf makinesi reklamı, 1951. 91

Görsel 55. Heinrich Hoffmann’ın fotoğrafıyla (1944) kolaj, anonim. 92

Görsel 56. Alfred Eisenstaedt’in fotoğrafı (1945) ve Gustav Klimt’in “The Kiss” resmiyle (1945) kolaj, anonim. 92

Görsel 57. Instagram paylaşımı, Mor Ostrovski, 2013. 93

Görsel 58. Kolodyon fotoğraf süreci, Shane Balkowitsch, 2019. 93

Görsel 59. Kolaj çalışmaları, Uğur Gallen, 2020. 94

Görsel 60. Wolfgang Köhler'in şekilleri adlandırma deneyinde kullandığı görsel, 1929. 96

Görsel 61. Uluslararası Ses Abecesi, 2019. 97

Görsel 62. "SYN-phon", Candaş Şişman, Enstelasyon, 2013. 98

Görsel 63. "Death, Love & Robots" serisinden "Şahit" bölümü, 2019. 99

Görsel 64. NVIDIA şirketinin "GauGan" yapay zekâ görselleştirme aracı, 2009. 100

Görsel 65. "Makine Hatıraları: Uzay" sergisi, Refik Anadol, 2021. 101

Görsel 66. "DALL-E 2" yapay zekâ uygulamasıyla üretilen afişler, Mert Aslan, 2022. 102

Görsel 67. "DALL-E 2: Outpainting" yapay zekâ uygulamasıyla üretilen görsel, August Kamp, 2022. 102

Görsel 68. "Uluslararası Evrensel Bilim Kurgu ve Fantastik Film Festivali" yapay zekâ afiş tasarımı, 2022. 103

Görsel 69. Emperyal Federasyon İngiliz İmparatorluğu dünya haritası, 1886. ...112

Görsel 70. "Serio-comic War Map", Karikatür, 1877. 112

Görsel 71. "Büyük Avrupa Savaşı'nın illüstrasyonu. No:16", Ryōzō Tanaka, 1914. 113

Görsel 72. Rus İmparatorluğu'nun büyük arması, 1882. 114

Görsel 73. Britanya Osmanlı koloni bayrağı, 1918.....114

Görsel 74. Britanya Osmanlı koloni bayrağının yeni dijital yorumu, 2014.....114

Görsel 75. Birleşik Krallık askeri işe alım ilanı, 1920. 115

Görsel 76. Clarks marka bot reklam afişi, 1950. 115

Görsel 77. "The Desert Fox" filmi, 1951. 116

Görsel 78. "The Desert Fox" kutu oyunu. 116

Görsel 79. "Tintin: The Crab with the Golden Claws" Çizgiroman Kareleri, 1941. 117

Görsel 80. Propaganda afişi, Afganistan, 1984.....117

Görsel 81. Barrack Obama illüstrasyonu, Charis Tsevis, 2008.....119

Görsel 82. "Fake/Faux Fonts", Page Studio Graphics, 2018. 120

Görsel 83. Kadınlara özel olarak tasarlanmış otopark yerleri, Almanya, 2016. ..121

Görsel 84. Kadınlara özel olarak tasarlanmış otopark yerleri, Çin, 2018. 121

Görsel 85. "The Principal Varieties of Mankind" kitabı, 1850. 123

Görsel 86. "Yaşlara göre kafa ölçümleri" kitap sayfası,1981.....123

Görsel 87. "The History of the Feminine Costume of the World" kitabı, Paul Louis de Giafferi, 1922. 123

Görsel 88. “Gues Who?” masa oyunu, 1979.....124

Görsel 89. Tweet, Jenn Sims, 2018. 125

Görsel 90. “Sonbahar” çocuk kitabı, Doğan Egmont Yayınları, 2017. 126

Görsel 91. Vinolia Soap, 1895. 128

Görsel 92. Cook’s Soap, 1905. 128

Görsel 93. Fairy Soap, 1910. 128

Görsel 94. Perdrix Soap, 1910. 128

Görsel 95. PUB Savon, 1910. 128

Görsel 96. Gazete kupürleri, 1910-1940. 129

Görsel 97. Enquirer gazetesi kapak sayfası, 2021.....129

Görsel 98. Dove marka reklam görselleri, 2017. 130

Görsel 99. Avrupa, Uzakdoğu ve Asya’dan kozmetik markalarına ait reklam görselleri. 130

Görsel 100. H&M markasının kurumsal çevrimiçi mağazası, 2018.....130

Görsel 101. Intel Core 2 Duo reklam afişi, 2007. 131

Görsel 102. Burger King iş ilanı, 2009. 131

Görsel 103. Hallmark adlı yayın kanalına ait filmlerin afişleri. 132

Görsel 104. MLB logosu önünde Kim Ng'nin fotoğrafı, 2021. 132

Görsel 105. Fotoğraf, Götz Datko, Mısır, 2008. 133

Görsel 106. 2020 İzmir depreminde itfaiye eri tarafından kurtarılan Elif Perinçek ve e-ticaret sitesindeki kullanım şekli. 134

Görsel 107. Covid-19 dönemi Türkiye tanıtım filmi, 2021. 134

Görsel 108. Brooks köle gemisinin planı, 1788. 138

Görsel 109. "Ben bir insan ve bir kardeş değil miyim?" yazılı sembol. 139

Görsel 110. Slave Voyages web sayfası. 139

Görsel 111. Afiş, Violet Ray, 1969. 140

Görsel 112. Johnson's reklam afişi, 1969. 140

Görsel 113. Design Issues kapak görseli, 2006. 141

Görsel 114. Kongre afişi, Ziyacan Bayar, 2015. 141

Görsel 115. "Kick It Out" kampanyası, 2013-2022. 142

Görsel 116. "Black Lives Matter" (Siyahların Yaşamı Değerlidir), 2020. 143

Görsel 117. Projeksiyonlu Enstelasyon ya da İzdüşüm Gönderimi, Kolektif, 2020. 143

Görsel 118. Barbara Kruger, Enstelasyon, 1991. 145

Görsel 119. Mladen Stilinovic, bez üzerine boya, 1992. 145

Görsel 120. İllüstrasyon, anonim.....145

Görsel 121. İllüstrasyon, David Horsey, 2015.....146

Görsel 122. İllüstrasyon, Gregg Deal, 2019. 146

Görsel 123. “La Crise L'impose", Adrià Fruitós, 2017. 147

Görsel 124. “Bullshit Jobs”, Adrià Fruitós, 2022.....147

Görsel 125. “Exlposive Ideas” serg tanıtım afişi ve “Unable” afiş tasarımı, Yossi Lemel, 1995. 147

Görsel 126. Afiş Tasarımı, Jose Luis Lopez Macías, 2016.....148

Görsel 127. Afiş Tasarımı, Naufan Noordyant, 2019. 148

Görsel 128. “Afişe Çıkmak” (sol üst), 2016; “Poster on Politics” (sağ üst), 2018; “Posters For Change” (sol alt), 2013 ve “Making the Movement” (sağ alt), 2022. 149

Görsel 129. Doron Yablonka, 2020.....150

Görsel 130. “Yüzyüze”, Tevfik Fikret Uçar, 2020. 150

Görsel 131. Washington DC Kadınlar Yürüyüşü, Chris Wiliams Zoeica, Fotoğraf, 2017.....151

Görsel 132. Fotoğraf, Chad Estes, New York, 1999. 151

Görsel 133. 20 Dolarlık Banknot, 2019. 151

Görsel 134. “The Negro Travelers’ Green Book” örnekleri, 1936-1967. 152

Görsel 135. Fotoğraf, Zarah Sultana, 2016.....153

Görsel 136. Aktivistlerin Protesto Görseli, The British Museum, 2022.....154

Görsel 137. Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, 2023. 164

Görsel 138. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Hatice Betül Şirin, 2023. 165

Görsel 139. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Atilla Bıyık, 2023. 165

Görsel 140. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Aysu Akın, 2023. 166

Görsel 141. Fotoğraf ve İllüstrasyon Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Enes Turan, Yağmur Eralp ve Niyazi Alperen Dönmez, 2023. 166

Görsel 142. Yayın Platformu Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Öykü Zengül, Mehmet Emin Çeliker, Turhan Mert Kaluç ve Beyzanur Bölükbaşı, 2023. 167

Görsel 143. Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, 2023. 169

Görsel 144. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Halide Palabıyık ve Güler Yücel, 2023. 170

Görsel 145. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Turhan Mert Kaluç, 2023. 170

Görsel 146. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Ebru Erdoğan, 2023. 170

Görsel 147. Bayrak Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Öykü Zengül, Mehmet Emin Çeliker, Turhan Mert Kaluç ve Beyzanur Bölükbaşı, 2023. 171

Görsel 148. Fotoğraf ve İllüstrasyon Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Seyfi Demirel ve Beyzanur Bölükbaşı, 2023. 172

Görsel 149. Kavramsal Afişler, Mert Aslan, 2023. 175

Görsel 150. “Evnrensellik”, Mert Aslan, 2023. 176

Görsel 151. “Evnrensel Düşünce”, Mert Aslan, 2023. 177

Görsel 152. “Evnrenselcilik”, Mert Aslan, 2023. 178

Görsel 153. “Evnrenselciler”, Mert Aslan, 2023. 179

Görsel 154. “Anti-evnrenselciler”, Mert Aslan, 2023. 180

GİRİŞ

“Evrensel” ve “evrensellik” terimleri özellikle son yüz elli yıldır bilimde, felsefede ve sanatta olduğu kadar gündelik dilde de yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Felsefe profesörü Doğan Özlem’in “Evrensellik Mitosu” kitabındaki savı, adcı gelenek doğrultusunda kullanılagelen “evrensel” ve “evrensellik” terimlerinin bir gerçekliği işaret etmediği üzerinedir. Adcı gelenek veya adcılık (İngilizcede “nominalism”), kavramların, sözcüklerin, tanımların, tasarımların, hatta konuşulan dillerin gerçek ya da nesnel hiçbir varlığının veya anlamının bulunmadığını öne süren felsefe anlayışıdır. Özlem’e (2015) göre insanı, tarihi ve toplumu konu edinen felsefe alanlarında ve bilimsel etkinliklerde “evrensellik” bu alanları kavramakta geçersiz ve hatta yanlışlara sürükleyici, bu alanların bilgisine ulaşmayı engelleyen bir işlev taşımaktadır. Bu açıdan söylemsel bir gerçeklik olarak evrenselliğin görsel dilde var olduğunu söyleyebilmek aslında “nasıl gördüğümüz, nasıl görebildiğimiz, neyi görmemize izin verildiği veya neyin gösterildiği” (Foster, 1988) durumunun üzerimizdeki dramatik etkisine bağlıdır.

Görsel dilde evrensellik kavramının nasıl kurulduğu, geniş bir kullanım yelpazesinde karşımıza çıkan başlıca grafik tasarım unsurlarında incelenebilir haldedir. Geçmişe ve bugüne bakıldığında hem ‘evrensellikleri yaratma’ hem de ‘evrensellikleri yıkma’ noktasında grafik tasarımın etkili bir araç olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla grafik tasarım ürünlerinde estetik sorunların mevcut olmaması, evrenselci bir görsel dil içermedikleri anlamına gelmemektedir.

Eleştirinin hedefinde olan grafik tasarımdaki evrenselcilik sorununa karşısında evrensel tasarım konseptinin geliştirilmesiyle çözüm üretilebilir. Evrensel tasarım insanların karmaşık sorunlarına çözüm üretmeyi öncelikli hale getiren tasarım metodolojilerini kapsamaktadır. Grafik tasarımda da evrensellik ilkesi mevcuttur ve grafik tasarım evrensel tasarımla zaman zaman ilişki kuran bir alandır. Grafik tasarımın toplumdaki evrensellik algısını nasıl etkilediği ise ancak görsel kültürün hangi koşullarda geliştiği incelenerek anlaşılabilir. Göstergebilimsel bir okuma, görsel dilin kullanımının yaygınlaşmasını ve tarihsel süreçte onun kültür üzerindeki etkisinin anlaşılmasını sağlar niteliktedir. Batı kökenli göstergebilim birbirinden

habersiz iki öncüsü İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve ABD'li felsefeci ve matematikçi Charles Sanders Pierce'dır. Pierce göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayarak hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili tasarladığı kurama semiyotik (İngilizcede "semiotic") adını vermiştir. Saussure, görsel göstergelerin araştırıldığı bir bilim dalı olarak semiyoloji (İngilizcede "semiology") başlığını getirmiştir ve dilsel göstergeleri dilbilimin alanında değerlendirmiştir. Fransız felsefeci Roland Barthes (1979) göstergeyi "en genel anlamıyla bir ifadenin ya da oluşun dışavurumsal dizgelerini kapsayan üst yapının adı" olarak tanımlamıştır. Fransız antropolog Claude Levi Strauss antropolojiye göstergebilimsel açıdan bakarken, kavramı Doğu Avrupa'yla tanıştıran Rusyalı Yuri Lotman'dır. Göstergebilimi mimari, kullanım nesneleri ve reklam gibi alanlara taşıyan ise İtalyan düşünür Umberto Eco olmuştur.

Grafik tasarımda evrenselcilik kavramı, evrenselleşmiş bir görsel dilin nasıl yaşandığını tartışmayı zorunlu kılmaktadır. Göstergelerin bulunduğu iletişim ve kültür alanlarında eleştiri üretmek genellikle Batılı yazarların yaptığı bir iş olagelmiştir. Örneğin, iki Alman toplumbilimci olan Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında kültürün kitlesel nitelikte üretilmesini ve tüketilmesini elverişli kılan "kültür endüstrisinin" asıl amacı insanların bilinçlerinin belli bir doğrultuda biçimlendirilmesi olduğunu belirtmiştir (1944). Bu yazarlar kültürü siyasi bağlamında konumlandırırlar. Siyaset, görsel iletişimi tasarımını da en başından beri etkilemekte olan bir alandır. Tasarım Politikaları adlı kitabında[1] Ruben Pater "Yaratıcı profesyoneller olarak, günümüzün ağ toplumunda işimizin siyasi anlamı ve etkisinin gerçekten farkında mıyız?" (2016) sorusunu yöneltmektedir. John Berger'in (1988) "Her imaj bir görme biçimini bünyesinde barındırır" ve Emre Şan'ın (2020) "İmajlar sorgulanmadıkları için gerçekliğin kendisinden daha gerçek hale gelirler" önermeleri, grafik tasarımın toplumsal sorumluluklarının zannedildiğinden daha fazla olduğunu hatırlatır niteliktedir. Bu bağlamda grafik tasarım, yalnızca ticari ihtiyaçlara yönelik yaratıcı çözümler için başvurulan evrensel bir alan olarak değil, aynı zamanda siyasi bir biçimlendirmede stratejik bir araç olarak görülmektedir. Özellikle reklam, kurumsal kimlik, siyasal

[1] http://thepoliticsofdesign.com/about-the-book

iletişim, bilgilendirme grafiği, arayüz tasarımı ve dijital oyun alanlarında üretilen bilginin hem yerel hem de küresel sonuçlar doğurması, çağdaş grafik tasarımın evrensel etkisinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Grafik tasarımda estetik başarı grafik tasarım tarihinin tanıtımının merkezinde yer almış ve teknolojik gelişmelerle harmanlanmış bir sınıflandırma yöntemiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak toplumsal etkisi bakımından grafik tasarım ürünlerinin eleştirilmesinin bir gereksinim olup olmadığı ya da eleştiriye kapalı evrensel bir görsel dilin mümkün olup olmadığı konusu halen çözümlenmemiştir. Bunun yanında, ayrı bir grafik tasarım tarihi tartışması 30 yılı aşkın süredir devam etmektedir. ABD'li tasarım tarihi profesörü Victor Margolin (1994), Grafik Tasarım Tarihinin Anlatım Sorunları adlı makalede farklı bireylerin tasarım ürünlerini nasıl değerlendirdikleri sorusunun gerekliliğini kabul etmekle birlikte, kalitenin birincil endişesi olmadığını belirtmiştir. Daha öncesinde, tasarım kuramcısı Steven Heller (1984) şu bulguyu sağlamıştır:

> "Tasarım tarihinin neyle ilgili olduğu sorusu hiçbir zaman kapsamlı bir şekilde ele alınmamış veya tartışılmamıştır, bu da alanda ciddi karışıklığa yol açmıştır ve tasarım tarihinden ayrı bir konu olarak grafik tasarımın baştan kurulması hareketi kaçınılmaz olmuştur".

Buna göre grafik tasarımın tarihteki bilinirliği, çağdaş grafik tasarım için aynı zamanda bir evrensellik sorunudur ve bu sorunun kültürel farklılıklarla açıklanmaya çalışılması geçerli olmayan, yıpranmış bir tez haline gelmiştir. Ayrıca insanlar, görsel iletişimin sadece profesyonel bir alan değil, "herkes tarafından paylaşılan aktif bir kültürel alan" (Toppins, 2021) olduğunun artık daha da farkındadır. Evrenselcilik, belli bir evrenselliğin ve bu evrenselliği yaratan, zamandan bağımsız olarak kendiliğinden evrensel kabul edilmiş nesnelerin veya olguların var olduğu düşüncesinin savunmasını üstlenen bir söylemdir. Grafik tasarımın da evrenselciliğin yöntemlerinden biri haline geldiğinin farkına varabilmek için bir görsel dil eleştirisine ihtiyaç vardır. Bu tür bir eleştiriyi ikiye ayırmakta fayda vardır. Çünkü amaç bakımından iki farklı yaklaşım görülmektedir: Birinci yaklaşım, evrenselciliğin

grafik tasarımdaki yansımalarını sunmakta, ikincisi ise grafik tasarımın evrenselcilik karşısındaki duruşunu göstermektedir.

Tezin üçüncü bölümünde, grafik tasarım uygulamalarını görsel alt katmanlarından daha fazlası olarak görme ekolünde, Raymond Williams'ın (1977) medya için önerdiği gibi "maddi bir toplumsal uygulama; bir beceriler, alışkanlıklar, teknikler, araçlar, kodlar ve gelenekler dizisi" olarak incelenmiştir. Bu anlamda, sayısız ortamda ve bağlamda bilginin üretimini, aktarımını, algılanmasını ve kabulünü mümkün kılan grafik tasarımın olanakları ve yarattığı etkiler görsel dil eleştirisi bağlamında tartışmaya açılmıştır. Grafik tasarımın etkin bir rol oynadığı reklam, siyasal iletişim ve eğitsel ürün tasarımı gibi alanlar için eleştirel bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Özellikle siyasal mekanizmaların hizmetindeki görsel ürünler – ülke bayraklarından kartografik çizimlere, propaganda görsellerinden eğitim kitaplarına – hem grafik tasarım hem de evrensellik açısından irdelenmiştir.

Tezin son bölümündeki Evrenselci Film Afişleri atölye çalışmasıyla söylemsel bir gerçeklik olarak evrensellik algısının görsel iletişim yoluyla şekillendirilmeye çalışılmasının ne işe ve kimin işine yaradığını tartışma konusu olarak görülebilmesi amaçlanmıştır. Atölye uygulaması, grafik tasarımın evrensellik politikaları içerisinde devasa bir role sahip olduğuna ve aynı zamanda onun evrenselci anlayışa karşı ortaya koyabildiği tekil ve çoğul tepkilere dikkat çekmektedir. Bu nitel araştırma uygulamasıyla elde edilen veriler ışığında bir kavramsal afiş serisi tasarlanmıştır. Bu seride "evrensellik", "evrensel düşünce", "evrenselcilik", "evrenselciler" ve "anti-evrenselciler" terimlerinin tanımlarının ve farklarının grafik tasarım ürününe dönüşerek açıklığa kavuşturulması ve eleştirel mesajlar iletilmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu tez, biçimsellik üzerinden grafik tasarımın evrensel olduğunu savunmakla ilgili değildir; tam tersi, grafik tasarım ve evrensellik algısı arasındaki toplumda yıkıcı etkiler yaratan etkileşimleri sorgulamayı önermektedir.

1. BÖLÜM: EVRENSELLİK ALGISI

Evrensellik; ilk çağlardan modern zamanlara kadar izleri olan, felsefe, sanat ve siyasetin ortaya çıkışında görülen ve aynı zamanda oldukça geniş bir entelektüel-akademik çevrede benimsenmiş bir kavramdır. Evrensellik algısı üzerine araştırma yapmak felsefenin doğuşunu, Doğu'nun ve Batı'nın modern bilimini, Rönesans'ı, özgür kent anlayışını, demokrasi, kapitalizm, faşizm, aşk, nefret, iyilik, kötülük, güzellik ve çirkinlik kavramlarının icat edilmesini sorgulamak demektir. Öncelikle kültürel olguların kabul edilmiş evrenselliği irdelenerek özellikle Avrupamerkezci bakış açısının evrenselleşme sürecinde estetik ve felsefe aygıtlarının hangi amaçlarla kullanıldığını gündeme getirmek gerekir. Avrupamerkezcilik (İngilicede "Eurocentrism") terimi; "dünyayı Anglo-Amerikan değerleri ve deneyimleri açısından yorumlama eğilimi" (Mirriam-Webster) olarak tanımlanmaktadır.

İnsan doğasının evrensellerine olan aydınlanma ihtiyacı, adına post-truth denilen çağda tüm itibarını yitirmiştir. Post-truth, Türkçe karşılığıyla "hakikat sonrası" kavramı; kamuoyunu belirlemede nesnel hakikatleri görmezden gelerek, duygulara hitap ederek ve somut olgularla desteklenmeyen bir mesajı tekrar tekrar öne sürerek siyaset yapma alışkanlığını ifade eden genç bir kavramdır. Bu kavram aynı zamanda tarih, felsefe, psikoloji, bilim ve sanatla da ilişkilendirilebilmektedir. Irkçılık, köktencilik ve egzotizm arayışının bir sonucu olarak Batı'nın icat ettiği Aydınlanma düşüncesinin erdemleri[2], ondokuzuncu yüzyıl düşünürlerinin ellerinde toplumsal ahlak anlayışından mahrum hale gelmiştir. Tarihçiler, toplumbilimciler ve eleştirmenler evrensellik, aydınlanma ve kültür gibi kavramların yirminci yüzyılda önyargıdan zulme ve soykırıma kadar değişen feci sonuçları olduğunu iddia etmektedirler. Doğal hak ve özgürlüklerinden kopartılarak "aydınlatılmaya", "uygarlaştırılmaya" ve "evrenselleştirilmeye" çalışılan yerel kültürler; ayrımcılık, radikalleşme ve terör aracılığıyla sömürülmüş ve yapılan bu sömürü de soyutlanmak istenmiştir. Böylece evrensellik algısı, kültürle doğrudan alakalı olarak, çelişkili ve önyargılı olarak biçimlenmiştir ve aynı yönde devam etmektedir. Bugün bir şeylerin evrensel olduğu algısını yaratan, bir takım evrensellik kabullerinin olgunlaşmasını

[2] Erdem kavramı felsefeye Sokrates tarafından kazandırılmıştır.

ve yaygınlaşmasını sağlayan etkiler, belirgin veya üstü kapalı halde aynı kültürel çevrede yer almaktadır.

Evrensellik kavramı çatısı altındaki türler ve kullanım farklılıkları nelerdir? İletişim, tarih, hukuk, felsefe, sanat ve bilim alanlarında nasıl bir evrensellik anlayışı gelişmiştir? Günümüzde evrensellik kavramı hangi bağlamlarla ve amaçlarla kullanılmaktadır? Evrensellik kavramının ortaya koyduğu çözümler ve yarattığı sorunlar nelerdir? Bu bölümde, bu soruların; tarihi ve kültürel perspektifte cevapları aranmıştır. Evrensellik algısı, evrenselci söylemleri karşımıza çıkaran, çok önceden yaratılmış bir Doğu-Batı ayrımı tartışması içerisinde; kültürel sömürü bağlamında, modernizm ve postmodernizm dönemlerinde, kitle kültürü, popüler kültür, dijital kültür ve yeni medya gibi iletişimsel olgular özelinde ele alınmıştır.

1.1. Evrensellik Kavramı

Evrensellik, farklı bağlamlarda kullanılabilen bir evrensel oluş durumunu ifade ederken bir takım evrensel olguların şekillenmesine de işaret etmektedir. Örneğin tabiatın ve tabiat yasalarının[3] evrensel olduğu düşüncesinin kanıtlarıyla birlikte tekrar savunulmasına ihtiyaç duyulmaz. Fakat tabiat haricinde insanlar için bir şeylerin ne zaman ve neden evrensel olarak algılanmaya başlandığı konusu tartışmalı bir konudur. Biyolojik ve doğal varlıklar olmasına karşın insanlar hem korkunç suçları işleyebilme hem de herkesin kalıtımsal özelliklerini ötekileştirme yeteneğine sahip olmakla birlikte diğer tüm canlılardan farklıdır. Biyoloji; ırk, sınıf, cinsiyet vb. tarafından şekillendirilmiş olmasına rağmen, bunlar insanı daha az biyolojik yapmamaktadır. Biyolojik özelliklerin kendisi, çevre ve kültür tarafından isimlendirilmektedir ve bu isimlendirmeler aslında insanlar arasındaki farklılıkları vurgulamaktadır. Yirminci yüzyıl Fransız düşünürü Gilles Deleuze'e göre doğanın

[3] Temeli Plato'ya dayanan, Aristo ve Stoacılardan sonra Katolik felsefeci Thomas Aquinas'ın (1225-1274) "doğal hukuk" olarak geliştirdiği ve Kraliçe I. Elizabeth'in mentör ve yargıçlarından Sir Alberico Gentili ile "uluslararası hukuk" niteliğine evrilen bir yasalar sistemidir. Doğa Yasalarına dayanan Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi (1776), çiğnenmez yaşam, özgürlük ve mutluluğu arama haklarını içerir. Benzer şekilde Fransız İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirgesi (1789) ise insanların doğal, vazgeçilmez ve kutsal haklarından bahsetmektedir.

bir diyalektiği[4] yoktur; diyalektik insanda, bilinçte ve tarihtedir. Sosyologlar, evrenselcilik konsepti olarak okunan evrensellik arayışlarının büyük çaplı kutuplaşmalara sebep oluşunu not almaktadır.

Evrensellik kavramı evrensel tabiat yasalarından ayrı olarak kültürel farklılıkları kendi yüzeyinde eriten ve "aynılık" fikrinin tüm yüzeye yayılmasını sağlayan, çoğunlukla kültürü ilgilendiren alanlarda kullanılan yardımcı bir kavramdır. Bulgar tarihçi Tzvetan Todorov (1993), bir kültürün "diğerlerinden üstün, evrenselin benzersiz bir tecessümü (vücut bulması)" olarak ilan edilebileceğini reddetmekle beraber kültürlerin "karşılaştırılabilir ve bir yerde övgüyle karşılanırken başka bir yerde suçlanabilir" olduğunu öne sürmektedir. Buna göre, evrensellikle ilgili sorulara ancak toplum tarihi ve felsefe cevap verebilir. Türk filozof Doğan Özlem'in (2015) vurguladığı ayrılık ve çatışmaya sebebiyet veren faktörler hem düşünsel hem de nesnel anlamda evrenselliğin tanımını ve evrensel olanın tarifini oldukça açıklığa kavuşturmaktadır.

> "Evrensellik fikri, düşünce tarihinin hemen her döneminde çok cazip bir fikir olmuştur. Öyle ki, büyük çoğunluğun felsefe ve bilimde evrensele ulaşma çabası kadar ahlakta, hukukta ve siyasette evrenseli toplum yaşamına sokma, evrensel kurallara göre düzenlenmiş bir toplumsal yaşam oluşturma girişiminden vazgeçilmediği görülür. Ne var ki, bilgi alanında evrenseli arama serüveni kadar toplumsal yaşama, hukuka ve siyasete de evrenseli sokma çabaları, herkes için istisnasız geçerli olanı bulma aşkına ve tüm insanlığın yararı düşünülerek sürdürülmüş olsalar bile, beklenenin tersine, düşünce ve eylemde farklılaşmanın, hizipleşmenin, gruplaşmanın, kamplaşmanın ve çatışmanın en etkili güdümleyicileri olmuşlardır".

Evrenselliğin tarih boyunca nasıl algılandığı konusunda rehberlik etmesi açısından ilk olarak bu kelimenin ortaya çıkışıyla birlikte bir kavram olarak hangi koşullarda

[4] Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre diyalektik, 'akıl yürütme üzerinden doğrulara ulaşmak' demektir. Aynı zamanda herhangi bir görüş ya da gerçeklik karşısında doğruları ele alarak, mantıksal bir yöntem üzerinden sonuca varmak şeklinde ifade edilebilecek bir felsefe biçimidir.

olgunlaştığına ve bir yaklaşım biçimi olarak günümüzdeki kullanım alanlarına bakılabilir.

1.1.1. Evrenselliğin Etimolojisi

"Evrensellik" kelimesinin Türk Dil Kurumu'ndaki tanımı "*Sıfat* - Bütün insanlığı ilgilendiren, kozmik, üniversal" şeklindedir. "Evrensellik" kelimesi, "fiziki olarak içerisinde bulunduğumuz uzay" ve aynı zamanda "ilişkileri barındıran ortam" anlamlarına gelen "evren" kökü ile "sel" ve "lik" eklerinin birleşiminden oluşmaktadır. "Evren" kelimesinin İngilizcesi olarak bilinen "universe" kelimesinin kökeni Proto-Indo-Avrupalılar'a dayanmaktadır. Avrasya'da milattan önce 5500 ve 4500 yılları arasında yaşamış bu insanların kullandığı "oi-no" ve "wer" sözcüklerinin Latince'ye "unus" ve "versus" olarak geçişinden sonra "universum" şeklinde birleşmiştir. Proto-Hint-Avrupa kökenli "oi-no" sözcüğü "tek" ve "eşsiz" anlamlarında kullanılmış ve İngilizcedeki "one" ve "unique" kelimelerinin temelini oluşturmuştur. Aynı döneme ait olan "wer" sözcüğü "dönüş" ve "çevirmek" anlamlarında kullanılmış ve İngilizcedeki "adverse" ve "version" kelimelerinin temelini oluşturmuştur. Daha sonra 14. yüzyılda Fransızcada "biraraya gelmiş", "bütün" ve "tüm" anlamlarına gelen "universalis" şeklinde bir kullanım yaratılmış ve 1580'lerde "universal" olarak Modern İngilizcedeki yerini almıştır. Modern İngilizce; Yeni İngilizce olarak da bilinen ve dilin 15. yüzyıldan günümüze kadar uzanan dönemini tanımlamaktadır. William Shakespeare'in eserleri ve Kral James'in Onaylı Kitab-ı Mukaddes (İncil) temel örneklerdendir. İngilizcede "evren" anlamına gelen "universe" kökünden "universal", yani "evrensel"; "universally" yani "evrensel olarak"; "universalism" yani "evrenselcilik"; "universalize" yani "evrenselleştirmek"; "universals" yani "tümeller" ve "universtiy" yani "üniversite" kelimeleri türetilmiştir. Tümeller, Batı'nın dinsel öğretileri temellendirmeye çalıştığı dönem olan Orta Çağ'a ait bir felsefe tartışmasının konusudur. Orta Çağ'ın karanlık bir çağ olduğu değerlendirmesine bağlı olarak Orta Çağ felsefesinin (milattan sonra 200 - 1600) yok sayılmasına karşın tümeller çatışmasının Hristiyan dogmatizmi açısından tehlike yaratmış ve bilimin önünü açmıştır. "University" yani "üniversite" sözcüğünün kökeni ise "öğretmenler ve akademikler cemiyeti" anlamına gelen "universitas magistrorum et scholarium" lafıdır.

1.1.2. Evrensellik Kavramında Tanımlama, Sınıflandırma ve Uygulama Yaklaşımlar

'Evrensel'; herkes tarafından uygun görülen veya içerisinde barındırdığı her bir canlı veya nesne için öngörülebilir bir yapıyı adlandırmakta kullanılan genel bir soyut kavramdır. Etik felsefesine göre evrenselcilik, her bireyin iyilik, mutluluk ve refahı amaçlayarak yaşaması gerektiğini savunan bir ahlaki öğreti olarak ortaya çıkmıştır. Özlem'in (2016) Güzel ile İyi'nin Birlikteliği ve Ayrılığı Üzerine adlı kitap bölümündeki bulgular bu konuda tarihsel bir giriş sağlayabilir.

> "Batı felsefesinde birer değer olarak Güzel ve İyi'nin birlikteliği, istisnalar dışında, Grek mitolojisinde rastladığımız, dağınık, fakat esas itibarıyla felsefi nitelikte olan belirlemelerden bu yana, sıklıkla rastlanan bir birlikteliktir. Bu iki değerin birlikteliğine Doğru (Hakikat) değeri de sıklıkla eşlik eder. Öyle ki, Platon'da karşılaştığımız İyi-Güzel-Doğru üçlü birlikteliği, Batı metafiziğini karakterize eden, temel öneme sahip bir birliktelik oluşturmuştur"

Bu çerçevede düşünülmesi gereken; evrensel olan, herkes için "iyi" olan mıdır? Ya da evrensel olan "güzel" ile "çirkin" adlandırmalarıyla kurulan zıtlık mıdır? Çağdaş felsefe, estetiğin, duyguların ve normların toplumsal kabulünde coğrafyaya bağlı olarak değişiklik gösterdiğini kabul etmektedir ancak tarihsel süreçte çeşitli yorumlar mevcuttur. Örneğin Yunan mitolojisinde iyi olmanın iki yolu vardır: (1) Tanrıların lütfunu kazanmak için iyi olmak. (2) Kendin için iyi olmak. Bunlar, bireyin iç ve dış dünyası için "iyi" olmanın ayrı yollarıdır ve o dönemin insanları için evrensel bir yasa işlevi görmüştür. Felsefe tarihinin ilk dönemlerinden beri "etiğin evrenselliği" konusu tartışılırken 1805'ten bu yana Batı teolojisinde evrensellik kavramı "evrensel kurtuluş ilkesi" olarak okunmaktadır.

Evrensellik bir terim ve kavram olarak ilk kullanılma amacını aşmış ve sayısız içerik ve bağlamda yer almaya başlamıştır. Evrensellik isteği ve çabaları, yerel ve küresel sorunların sorumlusu olan evrenselciliği doğurmuştur. Örnek olarak dini evrenselcilik; "hiçbir ulus, halk ya da ırkın Tanrı'nın koruması altında ayrıcalığa sahip olmadığını ve bütün insanların iyiliksever Tanrı tarafından kurtarılacağını savunan

akımdır" (Cevizci, 1999). Evrensellik kavramı, ideal kullanım amacını aşmış ve evrenselcilik sorunu olarak sayısız bağlamda insan yaşamını kapsamaya başlamıştır.

Günümüzde ise evrensel olan birçok şeyin teknolojiyle birlikte gelişen iletişimsel olgular dahilinde evrenselleşmiş olduğu düşünülmektedir. Buna örnek olarak; yirmibirinci yüzyılda sosyal medya uygulamalarında kullanılan "gülümseyen surat" işaretinin modern bir evrensel değer olduğu ileri sürülebilir. Oysaki bu sembolün ilk kullanımı milattan önce 1700'lere dayanmaktadır. Dolayısıyla evrensellik teşkil edenin sınıflandırılması yalnızca bilgi ve kavrayış üzerinden değil aynı zamanda siyasal ve kültürel olarak ele alınmalıdır. Bu sebeple "hukukta evrensellik", "siyasette evrensellik", "bilimde evrensellik" ve "tarihte evrensellik" ve "sanatta evrensellik" şeklinde bir evrensellik sınıflandırması yapmak mantıklı olmayacaktır. Ancak kültürün evrensel olup olmadığı tartışması diğer konuları etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Örneğin, teknoloji kültürel evrenselliğin ya da kültür evrenselciliğinin nasıl okunacağı konusunda mutlak bir unsurdur çünkü insanın anlama taşıyan en küçük üretimi teknikle mümkündür. 1964'te Byurakan Konferansında taslağı sunulan Sovyet gökbilimci Nikolai Kardashev'in Kardashev skalasına göre medeniyetlerin seviyesi üretilen ve harcanan enerji miktarına göre hipotetik olarak ölçülebilir.

Kültürün ne olduğunu, kültürel çeşitliliğin anlamını ve kültür farklılıklarında çatışmaya yol açan sebepleri kısa ve hızlı bir anlatımla aktarmak mümkün değildir. Karslı'nın da (2018) ifade ettiği gibi; "Kültür meselesinin muğlak ama canlı bir sorun olarak filozofları özellikle son iki yüzyılda meşgul etmesinin nedeni, tarihsel ve toplumsal gelişmelerin bu süreçteki artan hızı ve çokluğu ile açıklanabilir." Bu gelişmeleri evrensellik algısı bağlamında değerlendirmek içinse temel insani bilimleri kapsayan sosyolojiden faydalanmak, ya da en azından sosyolojinin ne işe yaradığını bilmek gerekir. Sosyoloji de diğer çalışma alanlarında olduğu gibi, kendi içerisinde özelleştiği ve derinleştiği kategorilere sahiptir. Örneğin kültür sosyolojisi, kültürün geçmişini ve bugününü inceler. Genellikle bir toplum tarafından kullanılan sembolik kodlar birikiminin araştırılması olarak anlaşılan kültür sosyolojisi, toplumda tezahür ettiği şekliyle kültürle ilgilenmektedir. Kültürün unsurları arasında (1)

semboller (aynı kültürü paylaşan insanlar tarafından tanınan belirli bir anlam taşıyan herhangi bir şey); (2) dil (insanların birbirleriyle iletişim kurmasına izin veren semboller sistemi); (3) değerler (sosyal yaşam için geniş bir kılavuz görevi gören kültürel olarak tanımlanmış standartlar; (4) inançlar (insanların doğru olduğunu düşündükleri belirli ifadeler); ve (5) normlar (bir toplumun davranışlarına rehberlik ettiği kurallar ve beklentiler) bulunmaktadır. Bu kültür unsurları zaman içinde ve farklı coğrafyalarda çeşitli bağlamlarda görülebilmekle birlikte, kültürel bir evrensel, dünya çapındaki tüm insan kültürlerinde ortak olan bir unsur, model, özellik veya kurumdur. Birlikte ele alındığında, tüm yapı ABD'li antropoloji profesörü Donald Brown'ın (1991) yazdığı İnsan Evrenselleri[5] kitabındaki şekliyle kültürel evrenseller arasında soyut konuşma, mecazi konuşma, metaforlar, zıt anlamlılar, eşanlamlılar ve zaman birimleri yer almaktadır. Brown, kültürel göreceliğin baskın varsayımlarını reddederek, davranışsal özelliklerin her yerde insanlar için ortak olduğunu iddia etmektedir. Rölativistler, diğer bir deyişle görececiler, felsefede bilginin ve değerlerin birbiriyle bağıntılı olduğunu ancak birbirine göre ölçülebileceğini, mutlak bir varlık sayılamayacağını ileri süren ve felsefe tarihinde sürekli gündemde kalmış olan bir yönelimin mensuplarıdır. Görececilere göre hiçbir evrensel, objektif hakikat yoktur; her bakış açısı kendi gerçekliğine sahiptir. Antropolojik görececilikte araştırmacılar yerel bağlamlarında inanç ve davranışları anlamaya çalışıp kendi kültürel ön yargılarını askıya alırken, bundan tamamen ayrı olan normatif görececilik ise görüşlerin ahlakını veya doğruluğunu değerlendirmeye çalışmaktadır.

Siyasetbilimci Fırat Mollaer bir dersinde kültür için "Ortaya çıktıktan sonra az şeyi dışarıda bırakan bir terimin gevşekliğine sahip olmaya başladı" (Mollaer, 2020) ifadesini kullanmıştır. Bu ifade Brown'un *ortaklık* vurgusunu destekler gibi görünse de kültürün bu geniş tanımını eleştirir niteliktedir. Kültürü böylesine kapsayıcı ve çeşitliliğe karşı bir duruşa sahip olarak göstermek pragmatist bir yaklaşımdır.

Kültürle doğrudan alakalı olan evrensellik kavramının da çelişkili hale gelmesi bu kavramın sınıflandırılmasını imkânsız hale getirmektedir. Bununla birlikte, tarihin her

[5] Orijinal adı "Human Universals" olan kitapta Brown, antropoloji için ortaya çıkan sorunları 'evrensel insanlar' etnografisiyle çözülmesini önermektedir.

döneminde çeşitli evrensellik arayışları ortaya çıkmıştır. Örneğin, Fransız sanat eleştirmeni Charles Baudelaire (1821-1867), tüm halklar için ortak değerler olan estetiği merkeze almıştır. Baudelaire, tarihin ve toplumun tek yönlü bir süreç olarak algılanmasına karşı çıkmaktadır (Baudelaire, 2004). Sanatta öznelliğin aynı anda nesnel ve evrensel bir güzellik kavramına katkıda bulunması en çok tartışılan konulardan biri haline gelmiştir. Modernist bakış açısının, "güzellik olgusunu temel olarak almayıp, onu dışarıda bırakarak yerine bireyi, özneyi, aklı aldığı" (Baudelaire, 2004) bilinmektedir. Baudelaire, sanatta da tek bir evrensel güzellik kavramına vurgu yapmıştır. Teorisine göre, sanatı insan etkinliklerini yöneten determinist bir faktör gibi görmemek gerekir. O, güzellik unsurunu insan eylemlerinin bir ışıması olarak görmüştür. Evrensellik kavramına karşın, "birliğin çelişkisi olan ikilik" kavramını vurgulamıştır.

> "Evrensel ilke tek olsa da, doğa mutlak ya da eksiksiz hiçbir şey sunmaz; ben (akıl) tekil varlıklardan başka bir şey görmem. Aynı türden her hayvan bir yanıyla hemcinsinden farklıdır, bir ağacın verebileceği binlerce meyve içinde birbirinin esi iki tane bulmak olanaksızdır. ... Ve birliğin çelişkisi olan ikilik aynı zamanda onun sonucudur".

Baudelaire, teorik şartlanmalardan esinlenerek toplumu anlamaya girişmektense, toplumsal etkileşimlerden yola çıkarak kuram üretmeyi tercih etmiştir. Politika ve ekonomi gibi büyük ve soyut konularla ilgilenmemiş ve bunlar arasındaki ilişkiyi ele almak yerine evrensel ve kültürel oluşum süreçleriyle ilgilenmiştir. Onun bu yaklaşımı; günlük etkileşimleri içindeki bireyin toplumsal süreçlere katkısı üzerine alternatif bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, birbirlerinden farklı bağlamlardaki evrenselci söylemler ve davranışlar evrenselliğin nasıl algılanacağına şekil verme çabasındaki unsurlar olarak yerleşik hale gelmiştir.

Çoğunluğu Batılı olan yazarların araştırmalarında ortak bir eleştiri konusu olarak evrenselcilik terimi dikkat çekmektedir. Evrenselcilik Cevizci'ye (1999) göre genel olarak, geçerliliğin ve doğruluğun ölçütü olarak tüm insanların onayı dışında hiçbir otorite kabul etmeyen görüştür. Evrenselliğin ve evrensel olanın algılanma şekilleri zaman ve mekân içerisinde gösterdiği değişiklikler, bu konuda keskin yargılara ve

katı davranış biçimlerine bir harita çizerek evrenselcilik olgusunu kemikleştirmiştir. Dolayısıyla evrenselcilik ve evrenselci olmak, her alanda bir sorun teşkil etmektedir.

1.2. Evrensellik Algısının Tarihsel Sürecinde Evrenselcilik Sorunları

Evrenselcilik kavramında, iyi evrenselcilik ve kötü evrenselcilik şeklindeki bir ayrımdan söz edilmekle birlikte, evrensellik algısını yönetmek üzerine kurulu olduğu ve toplum için genellikle sorun yaratmış olduğu söylenebilir. Evrensellik algısına ilişkin tarihsel sürecin tamamlayıcı parçaları olan evrenselci söylemlerin neler olduğunu ve bu söylemlerin hangi bağlamlarda hayata geçirildiğini incelemek gerekir. Evrenselcilik hem felsefi hem de teolojik bir konsepttir. Bazı evrenselcilere göre bazı düşünceler evrensel olarak, coğrafya ve kültürden bağımsız, zemin tanımaz bir uygulama alanına sahiptirler. Evrenselcilik fikri, sosyopolitik tarihte hem dostları hem de düşmanları bir araya getiren güçlü bir fikir olmuştur. Evrim ve Etik adlı kitapta İngiliz antropolog Arthur Keith (1947) evrenselciliği şöyle açıklar:

> "Evrenselcilik hiçbir yerde halk tarafından hoş karşılanmıyor ve teşvik edilmiyor; hükümetler her yerde evrenselciliği isteksiz ve dirençli tebaalara dayatıyor. Evrenselcilik idealinde insan doğasına aykırı bir şey var. Güç ve korku, bu tür bir evrenselciliğin arkasındaki itici güçtür. Bunun yayılmasında sevgi ve kardeşliğin hiçbir rolü olmamıştır".

Evrenselcilikle ilgili anlatılacak tek bir geçmiş ve bağlam olmamakla birlikte, evrenselciliğin neyle ilgili olup olmadığını örneklendirmek gerekir. Evrenselcilik fikrinin kabulü, endüstriyel yayılımlar sonucunda çeşitli nesne ve kavramların herkes tarafından kullanılmaya başlamasına dayanmaktadır. Toplumsal birliktelik bağlamında evrenselcilik, "sosyal politikanın modları, işlevleri ve hedefleri üzerindeki ilkeleri veya mantıkları, uygulamaları, normatif varsayımları ve idealleri ifade eder" (Anttonen & Sipilä, 2014). Todorov'a (1993) göre ise kendi kültürümüzün yerel değerlerini hiçbir mazeret göstermeden evrensel değerler olarak tanımladığımızda etnosantrist (etnik-merkezci) olmaktayız. Todorov, etnosantrizmi, kişinin sosyal niteliklerinin esas meşru nitelikler olduğuna ve bunların her yerde geçerli olması gerektiğine dair özeleştiriden yoksun bir inanç olarak görmektedir.

Başka bir bakış açısıyla etnosantrizm, “kişinin kendi yaşam tarzının diğerlerine tercih edilmesi gerektiği görüşüdür” (Herskovits, 1972). Bu değerlendirmelere göre, etnik merkezci uygarlıklar “kendi kıstasları, kendi referans noktalarıyla insanı, medeniyetleri tasnif etme eğiliminde” (Ortaylı, 2007) olmalarından dolayı bir tür evrenselcilik uygulamaktadırlar.

Evrenselcilik, bazılarına göreyse siyasi seçeneklerden biridir. Zerilli’ye (1998) göre “Tanıdık ikili çift olarak sunulan evrenselcilik ve tikelcilik arasındaki seçim, yalnızca küresel ve yerel siyasi gerçeklere işaret edilerek karara bağlanmış görünüyor”. Tikelciler, bir toplumsal gruba, dinsel, mesleksel ve ideolojik açıdan aynı görüşü sürdüren bir güruha kendini adayıp başka bir gruba ait kültürü, geleneği ve inanışı reddedenlerdir. Çoğunlukçuluk kavramı ise İngilizcedeki “pluralism” kelimesinden gelmekte ve “birçok mutlak ilke, güç, enerji veya madde kabul eden teori veya sistemleri tanımlamaktadır” (Karaçlı, 2015). Genellikle toplumun, siyasal yaşamın, devletin ve demokrasinin yapılanmasına ve işleyişine ilişkin bir görüştür. Bazılarına göreyse evrenselcilik her zaman ideolojik bir dünya görüşü değildir. ABD’li sosyolog Immanuel Wallerstein (2019) evrenselcilikle ilgili görüşleri şu şekildedir:

> “Uygun bir şekilde kavramsallaştırıldığında, evrenselcilik; ne Avrupamerkezcilik ne de bunun zıttıdır; herhangi bir tarafa ait değildir. Tikelciler, rölativistler ve çoğunlukçular, evrenselciliği farklı boyutlarıyla eleştirmektedir. Tikel (particular) ve tikelcilik (particularism), evrensel ve evrenselcilik terimlerinin karşıtıdır. Bir nesneyi veya bir insan topluluğunu başka hiçbir şeye benzemeyen, bütünüyle kendine özgü kılan bir özellik tikel bir özelliktir. Buna karşın, bütün nesnelerde ya da bütün insan topluluklarında ortak olarak var olan bir özellik, evrensel bir özelliktir”.

Wallerstein’ın sözünü ettiği Avrupamerkezcilik, Avrupa kültürünü merkez alıp onu dünyanın geri kalanından üstün kabul eden bir kavram ve dünya görüşüdür. Avrupamerkezcilik, hayatın her alanında Avrupa medeniyetinin üstünlüğünü vurgulayan bir düşünce tarzı olarak tanımlanmaktadır (Şimşek, 2007). Her şeyin Batı merkezli olduğu fikri oluşturulmuş ve yayılmıştır. Fakat bunu yaparken söz konusu Batılı bir metanın ya da bir kavramın sadece Batı için değil tüm dünya için

Batı'ya ait olduğu, yani evrensel bir Batı olduğu önerisinin üzerine yoğunlaşmıştır. Bu vurgu veya dayatma, aslında evrensel olmayan ama evrensel gibi gösterilen nesne ya da kavramların içselleştirilmesine ortam hazırlamıştır. Buna göre Avrupamerkezcilik ve Batımerkezcilik (Görsel 1'de dünya haritasının modifikasyonu ile tasvir edilmiş) bugün bizim bildiğimiz evrenselciliğin yapıtaşlarıdır.

Görsel 1. "Avrupamerkezci" kavramının görsel sembolü, anonim.

Avrupamerkezcilik, 19. yüzyılda toplumları ekonomik, politik ve sosyal olmak üzere 3 yönden inceleyerek ortaya çıkmış, ancak o zamanlar sadece 5 ülkeyi kapsamıştır: Rusya, Fransa, Almanya, İtalya ve Birleşik Krallık. Diğer ülkeler onlarla karşılaştırılmış ve böylece Avrupa merkezli bir dünya görüşü oluşturulmuştur. Diğer ülkeleri inceleyen iki alan Şarkiyatçılık (İngilizce'de "Orientalism") ve Kültürel Antropoloji olmuştur. İlk olarak 1978'de yayınlanan Şarkiyatçılık adlı kitapta Edward Said, dünyanın doğusu olarak adlandırılan bölgeye ilişkin yapılan çalışmaları yapısöküm[6] yöntemiyle ele alarak, ahlaki açıdan barındırdığı niyetler ve politik olarak nerede konumlandırıldıklarına dair eleştirmiştir. Said'in kitabı Avrupamerkezcilik tartışmasına önemli ve kapsamlı bir katkıda bulunmuştur. Avrupamerkezciliğe benzer şekilde daha sonra ortaya atılan Atlantikçilik (Atlanticism) kavramı ise Batı'nın tümüyle ortak hareket ile karar alma arzusunu ifade eden evrenselci kavramlardan bir diğeridir.

[6] Yapısöküm, Fransızcadaki "deconstruction" kelimesinden Türkçeye girmiş olup, ilk kez Fransız düşünür ve edebiyat eleştirmeni Jacques Derrida tarafından kullanılan bir terimdir.

Evrenselci çabaların toplum üzerinde nelere etki ettiğinin ve sebep olduğu sorunların bir soykütüğü araştırması gerekli görünmektedir. Agamben (2009), soykütüğünün, ya da arkeolojinin "herhangi bir olgunun belirsiz ve metalaşmış haline kadar geri giderek, kavramın kendi tarihine, kökenine ilişkin bir yolculuk" gerektirdiğini söylemiştir. Fransız filozof Michel Foucault'ya göre ise arkeoloji süreksizlikleri teşhis eden bir hafıza ve ifade metodolojisidir: "Her sınır rastgele bir bölümlemedir" (Smart, 2002) Tarih araştırması konusunda Foucault bir köken arayışını, özsel olanı ve metafiziği reddetmekte, olayların bugünkü halini yaratan süreksizlikleri ve sapmaları ele almaktadır. Dolayısıyla Foucault, tarih yazımı değil tarihsel analiz yapmaktadır. Bir tarihsel analiz gerektirmesi bakımından evrensellik de bir algılama biçimi olarak en verimli şekilde ancak bir soykütüğü araştırması yoluyla aktarılabilir. Tarih cetvelinde geçmişten bugüne doğru ilerlendiğinde evrensellik algısının çeşitli boyutlarının ortaya çıkması, evrenselliği algılama biçimlerinin coğrafyaya, zamana ve kültüre bağlı olarak değişkenliğini göstermektedir. Evrensellik fikrinin Doğu ve Batı toplumlarında bir felsefe konusu haline gelişi; bu felsefenin ayrıştırıcı bir silaha dönüştürülmesinde emperyalizmin ve kültürel sömürgeciliğin rolü; modernizmin, post-modernizmin, kitle kültürünün, popüler kültürün ve yeni medyanın evrensellik algısına etkileri, aynı zamanda dünya tarihini yüzeysel olarak özetleyecek nitelikte bir araştırma sunmaktadır. Sömürgecilik projesi, nesiller boyu insanları somut olmayan kültürlerinin asla yeterince iyi olmadığına ikna ederken, kültürü gerçek sahiplerinin erişemeyeceği yerlerde rehin tutmuştur. Bu süreçteki evrenselci söylemlerin ve olayların örneklendirilmesi ve bu örnekler üzerinden ilerletilen tartışmalar, evrensellik algısının belirli evrenselci bakış açılarıyla şekillendirilmesini konu edinmiştir.

1.2.1. Doğu'da ve Batı'da Evrensellik Felsefesinin Ortaya Çıkışı

Doğu ve Batı medeniyetinin ayrı ayrı tanımlarının yapılamaması, evrensellik felsefesinin ne olduğunu saptamayı zorlaştırmaktadır. Doğu - Batı ayrımını şekillendiren yerleşik ve köklü düşüncelerden birisi binlerce yıl önceye dayanan Helen - Barbar ayrımına dayanmaktadır. Bu ayrım da kimin felsefesinin evrensel olduğu tartışmasının gelişerek daha sonra hangi tarafın daha üstün olduğu konusundaki çatışmaya dönüşmüştür. Oysaki Doğu ve Batı birer tahayyülden

ibarettir. “Yunanlılar, Batı ile aslında çok uzun süren münaferet ve yabancılık içinde yaşamışlardır” (Ortaylı, 2007). Batı medeniyetinin Yunan kökenlerine dayandığı yanılgısı Doğu ile Batı’nın ayrı olduğu düşüncesini yaratan ilk sebeplerdendir. Ancak Antik Yunan’daki mükemmeliyetçilik düşüncesi Avrupa’daki sanata, felsefeye, hukuka ve kurulan şehirlerin biçimine kadar yansımıştır. Bugün Roma gibi büyük şehirlerin tarihinde, sanatında ve mimarisinde bu etkiyi görmek mümkündür. Bu mükemmeliyetçilik isteği Avrupalıları estetik açısından orantılı ve çekici olanın, toplumsal yaşam açısından ise kapsayıcı ve evrensel olanın arayışına sürüklemiştir.

> “Helenistik dönemde gelişen Stoacılıktan beri insanın yerel aidiyet ve sadakatinin bütün insanların paylaştıkları daha kapsayıcı ve evrensel bir aidiyet/sadakat sistemiyle nasıl bağdaştırılabileceği; diğer bir deyişle, insanların aralarındaki kültürel farklılıklara rağmen evrensel bir topluluğun eşit üyeleri olarak bir arada nasıl yaşayabilecekleri siyasal felsefenin cevap aradığı temel bir soru olmuştur” (İrem, 2005).

Wallerstein’ın saptamasından (2019) yola çıkarak, Batı ideolojisinin evrenselleşmesi gerektiği inancının, kültürel ayrışmaya ve farklılaşmaya yol açan en temel sebepler olduğu söylenebilir. Evrenselci bir tutumla kendi dünya görüşünü tüm dünyada kullanılabilir hale getirmeyi amaçlayan Batı’nın dünyanın geri kalanından üstün görülme sebebin “Yunan-Roma mirası, Hıristiyanlık ve Avrupa’yı belli bir dönem üstün kılan endüstri devrimi” (Çırakman, 2001) olduğu görüşü de kısmen kabul edilebilir. Ancak evrensellik, çok kutuplu bir dünyada toplumsal olarak ulaşılması imkânsız görünen bir idealdir. ABD’li Samuel Huntington (2002) evrenselleşememiş olan dünya tarihini şu şekilde özetlemiştir:

> “Aşağı yukarı milattan 1500 yıl sonra, modern çağın başlamasıyla birlikte, küresel politika iki boyut kazandı. Dörtyüz yıldan fazla bir süredir Batı’nın ulus devletleri - İngiltere, Fransa, İspanya, Avusturya, Prusya, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri ve diğerleri - Batı medeniyeti içinde çok kutuplu uluslararası bir sistem oluşturdular ve birbirleriyle ilişkiye girdiler, yarıştılar savaştılar. Aynı zamanda bu Batılı uluslar her türlü medeniyeti etkilediler, genişlediler, fethettiler, sömürgeleştirdiler”.

Çok kutupluluk asıl sorunun kendisi gibi görünmese de yarattığı ideolojik ve kültürel farklar herkesin kendine has evrensellik algısıyla evrenselci bir tutum benimsemesinin yolunu açmıştır. Todorov (2010), evrenselcilik sorununun Batı'nın icat ettiği Aydınlanma değerlerine dayandığını iddia ederken aynı zamanda gerekçe olarak kültürel farklılıkların savunulmasını kabul etmektedir. Ancak Klasik Düşünce ve Hıristiyanlıktaki kökenlerinden beri Batı kültürü evrensellik fikrine karşı her zaman güçlü bir eğilim göstermiştir. Klasik Düşünce, ya da Klasik Felsefe; Antik Yunan filozofları, özellikle de Aristoteles tarafından geliştirilen ve Orta Çağ düşünürleri tarafından devam ettirilen entelektüel yapı ile bir dizi inanç, varsayım ve deneyim analizi olarak tanımlanabilir. 2500 yıllık bir dönemi kapsayan Klasik Felsefe, birçok değişikliğe uğramıştır; ancak dünya hakkındaki bazı temel fikirler dikkate değer ölçüde sabit kalmıştır.

Batı'nın evrensellik algısı uzun zamandır insan türünün birliği fikrinde, tüm insanların ortak bir kökene sahip olduğu ve Tanrı önünde eşit olduğu inancında ifade edilmiştir. Avrupa Aydınlanması sırasında, bu Hristiyan kavramları ortak bir insan doğası ve evrensel insan hakları kavramlarını üretmek için laikleştirilmiştir. Başka bir deyişle, evrenselleştirme ilkesi Batı kültürünün en güçlü yönlerinden biri olmuştur ve Batı'nın öz güvencesi ve gelişiminin merkezinde yer almıştır. Huntington'ın (2002) ifadesiyle, "Batı'nın evrenselcilik taslaması, gittikçe artan ölçüde diğer medeniyetlere, özellikle Çin ve İslam'la, çok ciddi çatışmalara neden olmaktadır". Aynı zamanda Doğu, Uzakdoğu ve İslam kültürleri de bir evrenselliği hedefleyerek sosyopolitik kimliklerini bu hedef etrafında şekillendirmişlerdir. Özlem (2015) bu bağlamda oluşan negatif sonuçları şu şekilde ifade etmektedir:

> "Evrensel olduklarını iddia eden İslamiyet ve Hristiyanlık gibi dinler arasındaki bin beş yüz yıllık, liberalizm ve sosyalizm gibi ideolojiler arasındaki iki yüz yıllık çatışma, çeşitli evrenselcilikler arasındaki çatışmanın en bilinen örnekleridir. Onların her biri, tam da kendi evrensellerinin geçerliliğine duydukları inanç doğrultusunda totaliter, çatışmacı, globalist ve dışlamacı olmuşlardır".

Özellikle Batı'da dinin siyasete müdahil olması sonrasında ideoloji kavramı, kendi söyleminin herkesçe kabul görmesi gerektiğine inananlara özgü bir kavram haline gelmiştir. Böylece, evrenselcilik kavramı da belirginleşmiş ve hayata geçirilmeye başlanmıştır. Siyaset Bilimi profesörü Aslı Çırakman (2001), Avrupa'yı "sanki birtakım toplama (Yunan, Roma, Hristiyanlık) ve çıkarma (Arap, Rus, Osmanlı) işlemlerinin sonucunda elde ettiğimiz sonuç" olarak tanımlamaktadır. Bu durumda 'Evrenselciler', kendi değerlerini üstün değerler olarak tanıtarak kendi evrenselini herkes için evrensel hale getirme çabasında olanlardır. Bu çabanın büyük ölçüde Batı Avrupa'ya ait olduğu bilinmektedir. Evrenselci düşünce, 'Avrupamerkezcilik' kavramı içerisinde kendi sınırlarını ve işlevini görünür hale getirmiştir. Çırakman'a (2001) göre "Avrupamerkezciliğin tarihi, ona eşlik eden ve yol gösteren bir düşünce akımı olan 18. yüzyıl rasyonalizminden (akılcılığından) bağımsız anlaşılamaz". Buna karşın Avrupa'nın siyasi anlamdaki "Avrupa Birliği Projelerinin" çok eskiden beri dışlayıcı olduğunu vurgulayan Ortaylı (2007), Avrupa ve Biz adlı kitaptaki bir bölüm Avrupamerkezci bakışın yansımalarını özetler niteliktedir:

> "Würzburg Sarayı'nın tavanında ünlü İtalyan ressam Tiepolo'nun alegorik bir tavan resmi var. 17. asra ait bu resimde dört kıtayı resmetmiştir. Avrupa bütün şaşaası, bütün renkliliği, bütün üstünlüğüyle kubbenin tam ortasında yer alıyor; yani, dünya Avrupa merkezlidir ve ışık Avrupa'dan yayılır. Yine 18. yüzyılın ünlü filozofu Voltaire, tarihi dört safhaya ayırmaktadır ve dört safhanın birincisi Yunan; ikincisi Roma –bunlar yüksek safhalardır– üçüncüsü Rönesans'tır… Dördüncü safha ise, Rönesans'tan sonra gelir ve Voltaire, *XIV. Louis Asrı'*nda [*Le Siècle de Louis XIV*] ele alıp açıklıyor: "Ülkede artık ilimler, sanatlar, hukuk o dereceye ulaşmıştır ki beşeriyet bundan sonra Fransa'dan kâm alacaktır, onun ışıklarından esinlenecektir" der. Tarih felsefesi deyimini kullandığı bu eserde teleolojik (gaî) yorumla, tarih çizgisi yani beşeriyetin tarihî macerası âdeta XIV. Louis Fransa'sında kilitleniyor. Bu *ethnocentrisme* (milliyet merkezli bakış) aslında bir *Eurocentrisme*'in (Avrupa merkezli bakısın) ve dünya görüşünün eseridir. Voltaire tipi "tarih felsefesi" Avrupacı ve ulusalcı bencillik, 19. yüzyılda Hegelci tarih felsefesi ile doruğa ulaşır".

Ortaylı'nın sözünü ettiği "ışığın Avrupa'dan yayılması" düşüncesi özellikle Aydınlanma Çağı olarak tanıtılan on sekizinci yüzyılda aydınlanma felsefesinin doğuşuyla benimsenmeye başlanmıştır. Avrupa'nın Doğu İmajı adlı kitabın yazarı Rana Kabbani'nin bulgusuna göre çok güçlü iktidarlar bilgi toplama amacıyla dünyanın çeşitli yerlerine gezginler göndermiştir ve bu gezginler "kendisinin içinde eğitilmiş olduğu düşünce ile örtüşen sistemleri ve çıkarları temsil eder" (Kabbani, 1993). Kabbani, tarihte keskin dönemeçlerin yaşandığı durumların farklı olarak aktarıldığı örnekleri saptamıştır. Örneğin 1492 ve 1504 yılları arasında üç milyon Güney Amerikalının öldürülmüş olmasıyla uzlaşılması gerektiğini dile getirmiştir. Amerika kıtasının keşfinde Güney Amerika yerlilerinin "dinsiz, vahşi ve ahlaksız" olarak gösterilmesiyle bu katliam dönemin Katolik yönetimi tarafından doğal karşılanmıştır. Bu tür perdeleme mekanizmalarının değerlendirilmesi Wallerstein'ın (2019) bugünkü evrenselcilik politikasının eleştirisine evrilmiştir:

> "Batı'nın tonu çoğu zaman kabadayıca ve kibirlidir ama politikalar daima evrensel değerleri yansıtıyormuş gibi sunulur. Evrenselciliğe yapılan bu çağrının başlıca üç çeşidi vardır. Birincisi pan-Avrupa dünyası liderlerinin güttüğü politikaların insan haklarını korumaya ve demokrasiyi ileri götürmeye yönelik olduğu iddiasıdır. İkincisi medeniyetler çatışması jargonunda Batı medeniyetinin "öteki" medeniyetten üstün olduğu, çünkü bu evrensel değerler ve hakikatler üzerinde temellenen tek medeniyetin Batı medeniyeti olduğu varsayılır. Üçüncüsü, piyasanın bilimsel doğrularının ortaya konulması, yani hükümetlerin neoliberal iktisadın yasalarını kabul etmek ve uygulamaktan başka alternatifin olmadığı anlayışının ileri sürülmesidir".

Sedjari'ye (2012) göre ise "İnsan haklarının evrenselleştirilmesinin önünde hala iki engel vardır: birincisi, tarihselcilik ve ikincisi, kültürcülük". Doğu - Batı ayrımı evrensellik algısı açısından değerlendirildiğinde evrenselcilik sorununun odak noktalarından biri olarak "kültür sorunu" belirmektedir. Özellikle Fransız devriminin sağladığı düşünsel hareketlenme ve endüstri devriminin getirdiği maddi güç ile donanmış olan Avrupa, yeryüzünün neredeyse tamamını doğrudan ya da dolaylı olarak denetimi altına almıştır. Bu durum, tarihte ilk kez kültürün ve uygarlığın küreselleşmesi olgusunu yaratmıştır. Hall (2020), kürselleşmeyi şöyle özelter:

> “Küreselleşme ile ekonomik üretimin, piyasaların, finansal sistemlerin, bilgi akışlarının ve teknolojilerin dünya çapında kapsamlı bir şekilde bütünleşmesini, sermayenin, malların, medya mesajlarının ve imajlarının ve insanların dünya çapında hareket etmesini ve bunun sonucunda gerçek ve sembolik yerleşik sınırların bozulmasını kastediyoruz”.

Avrupa, kendi dışında kalan İslam, Çin, Hint, Afrika, Amerika kültürlerine zorla nüfuz etmeye başlamıştır. Bu amaçla kullandığı yöntem önce sömürgecilik, 19. yüzyıl sonlarından başlayarak emperyalizm, 20. yüzyıl sonlarından başlayarak da küreselleşme olmak üzere sürecin değişik aşamalarında farklı tabirler kazanmıştır. Tarihsel sürecin sonucu olarak evrensellik algısı bağlamında Batı için belirgin bir Doğu kültürü, Doğu içinse belirgin bir Batı kültürü oluşmuştur.

1.2.2. Kültürel Emperyalizm, Kültürel Terörizm ve Evrensellik Algısı

Kültür, en genel tanımı ile yaşanılan çevreye bağlı olarak kurulan ortak bilinç seviyesidir. Bir kültürün, başka bir kültürden üstün olduğu inancını yaratan, yüzeysel bir tarih algısıdır. Ancak bu hatalı ve eksik bir algıdır; çünkü üstünlüğü kuran “kültür” değil “uygarlık” olgusudur. Kültürel unsurlar medeni olma durumuna etki etmekle beraber, teknoloji, ekonomi ve siyasi güç gibi unsurlar büyük ölçüde bir uygarlığı kurmaktadır. Arnold Toynbee (1999), Tarih Bilinci adlı kitapta, uygarlıkların gelişme ve başarısında, ırk ya da coğrafi koşulların rol oynamadığı görüşünü savunmaktadır. Orijinal adı “A Study of History” olan iki ciltlik eserdeki bölümler (1) Evrensel Devletler, (2) Evrensel Kiliseler, (3) Kahramanlık Çağları, (4) Uzayda Medeniyetler Arası İlişkiler, (5) Zamanda Medeniyetler Arası İkişkiler, (6) Tarihte Hukuk ve Özgürlük ve (7) Batı Medeniyetinin Beklentileri şeklindedir. Farklı kültürlerin birbirine karşı üstünlüğü söz konusu olmasa da uygarlıkların çatışmasından kaynaklı olarak bir kültürel zıtlık ve ayrışma ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla kültürel değerlerin birkaçının kabulü ve diğer birkaçının reddedilmesi, toplumsal anlaşmazlıkların ve çatışmaların asıl nedeni haline gelmiştir. Bu tür bir evrenselcilik anlayışını “Pan-Avrupa Evrenselciliği” olarak adlandıran Wallerstein (2019) evrenselciliği kültür açısından değerlendirmiştir:

> “Kendisinin başka hiçbir kültüre benzemeyen özellikler taşıdığını ileri süren ve bunu olumlu bulan bir kültür, tikelci bir iddiada bulunmuş olacaktır. Buna karşın, kendi niteliklerinin her yerde geçerli olduğunu ve insanlığın ortak özelliklerini temsil ettiğini öne süren bir kültür, kendini merkeze koyan evrenselci bir iddiada bulunmuş olacaktır”.

Emperyalizmin doruk noktasına ulaştığı 18. yüzyılda Amerika ve Fransa’da devrimler gerçekleşirken aynı zamanda milyonlarca insan Afrika’dan Batı yarımküreye taşınmış ve köleleştirilmiştir. Emperyalizmin genellikle sanat alanında etkin olduğu gibi yaygın bir düşünce mevcuttur; bu pek yanlış sayılmaz fakat etki alanı sanat üretimi ve dağıtımıyla sınırlı değildir. Yayılımcılık olarak da bilinen emperyalizm, bir ülkenin diğeri üzerinde uyguladığı askeri, siyasi, ekonomik veya kültürel egemenliktir. Kültür sömürgeciliği ya da kültürel emperyalizm de kültür dünyasında var olan sömürgeci değerleri koruyan ve bunları evrenselleştirmeye çalışan bir düşünce sistemidir. Maigret (2011) bu evrenselleştirmeleri şöyle eleştirir:

> “Fransa’da 1881 yasasıyla onaylanan düşünce özgürlüğü ve basın özgürlüğü, postayı, elektrik perisini ve telgrafı gerçek bir evrensel uygarlık yaratılmasının araçları gibi gören ütopyalarla birlikte var olur. Demokrasi açısından medyanın gelişimi, onu bir tehdit, bir manipülasyon ve tiksinti nesnesi gibi, kısacası halkın temsile ve simgesele kötü denetlenmiş erişimi olarak görenler için korkutucu bir boyuta ulaşır”.

Görsel 2’deki ve Görsel 3’teki propaganda görselleri Fransa’nın günlük yaşamının bir parçası haline gelmiş ve Asya, Afrika ve Hindistan’ın sömürge halklarına sözde ilerleme, medeniyet ve ticaret sağlama atılımlarının ilan edilişinde ve temsilinde kullanılmıştır. Kültürel emperyalizm bağlamında kullanılan iletişim tasarımı ürünlerine ve propaganda görselleri üçüncü bölümde irdelenmiştir.

Görsel 2. Okul defter kapağı tasarımı, G. Daschner, 1900.

Görsel 3. Le Petit Journal gazetesi kapak illüstrasyonu, 1911.

Görsel 4. Fransız Sömürge Sergisi bilgilendirme tasarımı, Bernard Milleret, 1931.

Emperyalist dürtüyle hareket ettirilen sanatın, kültür dünyasında evrenselci etkileşimlere sahneler yarattığını da vurgulamak gerekir. Yeni Emperyalizm[7] döneminde, "Koloni Sergileri" adı verilen sömürge sergileri çeşitli sömürge imparatorluklarının Afrika'nın paylaşımı konusundaki rekabetini gözler önüne sermiştir. 1867 Paris Dünya Fuarı'nda ilk defa ana sergi salonu dışında ülkelerin bağımsız pavyonları sergilenmiştir. Fransa'nın evsahipliği yapmak istemesindeki ana nedenlerden biri, bu dönemde politikacı ve şehir planlamacı Baron Haussmann

[7] Yeni Emperyalizm; 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında Batı Avrupalı güçler, ABD, Rusya ve Japonya tarafından sömürgeci genişleme dönemini ifade etmektedir. Bu zaman diliminde denizaşırı toprak edinimlerinde uluslararası rekabet doruk noktasına ulaşmıştır. Yeni Emperyalizmin arkasındaki en büyük motivasyonlardan biri hümanizm ve Afrika'daki ve diğer gelişmemiş ülkelerdeki "alt" sınıfları "medenileştirme" fikridir. Birçok Hıristiyan misyoner için "medeniyetsiz" insanların ruhlarını kurtarmaya yönelik olduğu söylenen ve Birleşik Krallık halkının ahlaki açıdan üstün olduğu fikrine dayanan dini bir sebep gösterilmiştir.

tarafından yeniden düzenlenen Paris şehrini tüm dünyaya göstermektir. Örneğin 1931'de gerçekleşen, 6 ay süren ve 33 milyon bilet satılan Paris Uluslararası Sömürge Fuarı (Görsel 5), Fransa'nın 'dünyayı aydınlatan' bir imparatorluk ve aynı zamanda bir cumhuriyet olduğu inancını yaymak amacıyla 1906'da kurulan Sömürge Sergileri Ulusal Komitesi kararıyla organize edilmiştir. Sömürgeci yatırımların Fransız destekçileri bu sergileri 'sömürgeciliğin asil hedeflerine' ulaştığına dair dünyaya kanıt sunmak için bir fırsat olarak görmüşlerdir. İşgal ettikleri ülkeleri kullanarak Sömürge Sergileri'ni kendi topraklarında düzenleyen diğer ülkeler arasında Belçika, Portekiz, Almanya, Hollanda, Danimarka, İtalya, Amerika ve Japonya bulunmaktadır. Neticede bu organizasyonlar 'çok kültürlü' bir dünyanın tarih ve toplumlararası etkileşim açısından önemli bir göstergesidir.

Görsel 5. Paris Uluslararası Sömürge Fuarı tanıtım afişi ve sergi planı, 1931.

Dönemin "evrensel sergileri" sayılan 19. yüzyıl dünya fuarlarında Batılı ev sahipleri tarafından belirlenmiş dünya düzeninin kendisi temsil edilmiştir. Bu temsillerde, toplumlararası siyasal ve kültürel eğilimler ulusal pavyonların mimari diliyle yansıtılmıştır. Pavyonların mimari üslubu bir yandan Avrupalıların kafasındaki Doğu imajını, diğer yandan da Doğu'nun buna karşı sunduğu kendi imajını yansıtmaktadır. Örneğin, sonradan bağımsızlık kazanan Yunanistan'ın pavyonu, Türkiye pavyonunun yanına yerleştirilmiştir. Bu tür hesaplanmış görsel tutumlara diğer bir örnek (Görsel 6) ise 1851'de Kristal Saray'da gerçekleştirilen Londra Dünya Fuarında Türk pavyonunun İngiliz Pavyonu karşısına yerleştirilmesidir.

Görsel 6. Kristal Saray'da Londra Dünya Fuarı betimlemeleri, 1851.

Alman düşünür Walter Benjamin'in "Dünya fuarları adına mal denilen fetişin hac yerleridir" (2004) sözü, kültürün dünyasallaştırıldığı ve Batı dışı toplumların ötekileştirildiği bir organizasyonun altını çizmektedir. Bu kültürlerarası diyalogda Doğu dünyasının, "eşit olmasa bile bilinçli ve etkin bir taraf" (Çelik, 2005) olduğu ortadadır. Sanat öğeleri üzerinden gerçekleştirilen bu Batı'nın Doğu'yu 'kabul edişi' ve sergileyişi, kültürel üstünlüğü sürdürmek isteyenlerin evrenselcilik politikasından başka bir şey değildir. Irkçılığa ve köleciliğe ek olarak kültürel sömürüde, "sömürgecilik ile batılı olmayan nesnelerin seyirlik nesnelere dönüşmesinde" (Değirmenci, 2022) evrensel bir sanat etkileşimi değeri olabilir mi? Sanat tarihi bu karşıtlıklar ve alışverişler üzerinde durmaktadır. En başta, sanat tarihi nedir? Cevap, soruyu kimin sorduğuna bağlıdır. Sanatçılar, sanat eleştirmenleri, müzeciler, koleksiyonerler, tüccarlar ve akademisyenlerin hepsi sanat tarihinin amaçları, yöntemleri ve tarihiyle ilgili çeşitli iddialara sahiptir. Farklı – ve çoğu zaman rekabet halindeki – kurumlara bağlı olan ve onlar tarafından sürdürülen sanat tarihi, çok yönlü bir çalışma alanı olmaya devam etmektedir.

Sanat tarihi çalışmaları, modernizm ve sonrasındaki sanatsal atılımların yoğun bir şekilde evrensellik kavramı etrafında toplandığını göstermektedir. Carrier'e (2008) göre "Çin, Avrupa, Hindistan ve İslam'daki gelişmeleri tek hikâyede anlatan, evrensel tek kültürlü sanat tarihi olamaz". Carrier (2008), sanata farklı noktalardan bakışın sorunsal durumunu kendi kökeni ve kendi yazarlığı üzerinden örneklendirmektedir.

> "Geleneğime ait filozoflar, argümanlarının evrensel olarak geçerli olduğuna inanırlar, ancak çoğu sanat tarihçisi bu düşünce tarzına direnir. "Kültürümüz"

> veya "bizim sanatımız" derken ve Avrupa dışından gelen egzotik sanatı zıtlaştırırken, ataları Avrupa'dan göç etmiş bir Amerikalı olarak yazıyorum. Ve 'Avrupa sanatı' ya da 'Batı sanatı'ndan bahsettiğimde, Amerika'da yapılan sanatı da dahil ediyorum, çünkü görsel geleneğimiz esasen Avrupalı. "Kültürümüz" ve "egzotik", referansı yazarın pozisyonuyla bağlantılı olan "burada" ve "şimdi" gibi endeksli terimlerdir".

Buna göre, ayrımı ilk yapan kültür farkı değil, bakan gözün konumu olduğu ileri sürülebilir. Görsel 7'deki Tayvanlı sanatçı Tsing-Fang Chen'e ait eser, Doğu-Batı yakınlaşmasının neo-ikonografik bir örneğidir. Chen, "neo-ikonografi" kavramını "kültürün beş unsuru" olarak yorumlamaktadır. Chen, Doğu kültürünü temsil etmek için toprak ve rüzgârı ve Batı kültürünü temsil etmek için su, metal ve ateşi ele alır (Jeppson, 1978). "Kültürün beş unsuru" Batı ve Doğu'nun bir birleşimini temsil etmektedir.

Görsel 7. "Tokyo – New York", Tsing-Fang Chen, Serigrafi, 1981.

Zaman ve mekânın birleştiği, Pasifiğe uzanan gökyüzü ve Batı teknolojisinin ürünleri olan gökdelenleriyle o tarihin en büyük şehri New York siluetini izleyen Tokyo'nun buluşması, evrensel medeniyet çağı anlayışının ve küresel birleşimlerin ilginç bir göstergesidir. Örneğin, Chen'in doğduğu Tayvan sadece 5.000 yıllık Doğu uygarlığı mirasına sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda Avrupa ve Amerikan kültürünü de

özümsemektedir. Bu yaratıcı birleştirme süreci, dünya çapında olabileceklerin habercisidir. Chen'in sözünü ettiği deneyim ve çevre, Tayvan'ı dünya çapında bir yeniden doğuşun beşiği yapmakta, tıpkı Rönesans sırasında Floransa'nın Avrupa için olduğu gibi bir evrenselleştirme politikasına fon olmaktadır. Van Gogh etkisi altındaki Chen'in "beş boyutlu dünya kültürü" söylemi, onun evrenselliğe post-modernist bakışını özetlemektedir.

Leaman'ın (2010) "doğal bir nesne menşei hakkında herhangi bir fikrimiz olmasa dahi estetik olarak değerlendirilebilir" görüşü, "estetik olarak bakmak" ile "menşei olarak bakmak" arasındaki farkı vurgulamıştır. Bunun yanında, Lupton ve Xia'nın (2021), formun temelde anlam taşıdığı ve bunun da dil temelli bir yorum gerektirmediği kanaati, görsel dil bağlamında semiyoloji, görsel kültür ve küreselleşme tartışmalarına işaret etmektedir. Bütün bu kanaatler ve bakış açıları, evrenselleşme çabasındaki bir bakan gözün henüz kendisinin ne olduğunu bilmeyen bir imgeyi dönüştürerek ona "evrensel" sıfatını vermeye çalışırken aynı zamanda onu evrensellik açısından sorunlu bulmaya başladığını da göstermektedir.

1970'lerden sonra hızla gelişen çok kültürcülüğün özünde "ırki, kültürel ve dini dışlayıcılığı kurumsallaştıran adaletsiz rejimler" (İrem, 2005) bulunmaktadır. Diğer taraftan, kamu politikası profesörü ve aynı zamanda İngiltere'deki Etkin Köken ve Vatandaşlık Araştırmaları Merkezi'nin[8] kurucu yöneticisi Pakistan kökenli Tariq Modood (2007), çok kültürlülüğün bir ayrıştırma politikası olmadığını, tam tersine, bir çeşitlilik ve çoğulculuk politikası olduğunu savunmaktadır. Çok kültürlülük kavramının ortaya çıkışı, kültürel emperyalizmin sona ermesi mi demektir? Bu sayede baskıcı ve evrensel bir kültürün oluştuğu iddiası geçersiz mi kalır?

Tarih yazımı içerisinde kültürel emperyalizm büyük oranda Batı'nın kullandığı bir yöntem olarak aktarılmaktadır. Bu açıdan kültürel emperyalizm Batı evrenselciliğinin bir silahı olarak görülebilir ve özellikleri bakımından çok-kültürlülüğün düşmanı olabilir. Bu tür bir evrenselciliğin beslediği düşmanlardan biri de terördür. Buna kültür

[8] https://www.bristol.ac.uk/ethnicity/

terörü veya kültürel terörizm de denebilir. Kültürel terörizm örnekleri, tanımı bakımından Doğu-Batı ayrımı yapmaksızın dünyanın çeşitli yerlerinde ve farklı kültürler arasındaki etkileşimlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin Afganistan'daki faal aşırıcı örgüt Taliban'ın 2 Mart 2001'de 1500 yıllık Bamyan Budalarını yıkması (Görsel 8), kültür terörü için verilebilecek güncel örnekler arasındadır. Aşırıcılık ya da radikalizm, belirli bir yaşam biçimi ve dünya görüşünü savunanların, bu kümenin dışında kalanlara verdiği zararı ifade eden bir kavramdır. Kültürel terörizme dair örneklerin genellikle "sosyo-politik yabancılaşma, derinleşen dinî kimlikler ile bazı devletlerin dış politikalarına duyulan nefret ve öfke" (Kurum & Avcı, 2014) gibi faktörlerden beslenen radikalizmden kaynaklandığı görülmektedir.

Görsel 8. Tahribattan önce ve sonra Bamyan Budaları, Afganistan.

Afganistan'daki kültürel mirasın yıkılması, bazı kültür nesnelerinin radikal gruplar tarafından ideolojik temsiller olarak algılandığının bir göstergesidir. Bu tür temsillerin yok edilmesi durumu, Batı literatüründe "ikonoklazma" yani ikonların yıkımı olarak geçmektedir. Bu terim, Batı resim sanatının en önemli bölümünü oluşturan "ikonografi" kavramının da kökü olan ve Yunancada "imge" anlamına gelen "eikon" kelimesi ile "yıkmak" anlamına gelen "klastes" kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. İmge; "gerçeğin ya fiziksel olarak (bir resim ya da fotoğrafta olduğu gibi), ya da imgesel olarak (yazın ya da müzikte olduğu gibi) görsel temsili" (Mutlu, 2012) olarak tanımlanmaktadır. Batı, imge yıkımı kavramının başına "İslami" kelimesini ekleyip "İslami ikonoklazma" adı altında "ayrı bir imge yıkımı" söylemini savunarak

Batı dışı kesime ve Doğu kültürüne yeniden bir yakıştırmada bulunmaktadır. İslam'da Resim Yasağı Söylemi: İslami İkonoklazma Tezi'nin Soykütüğü adlı kitabının yazarı Nuh Yılmaz (2017), bu söylemi eleştiriye açmıştır.

> "İslami İkonoklazma Tezi'nin temel kabulüne göre, İslam kültüründe belli görsel figürlerin bulunmayışı, sanatsal değeri olsun ya da olmasın her türlü görsel imgenin yok edilmesi ve özellikle belli imgelere karşı var olduğu savunulan nefretin tümü "İslam"ın tasvire karşı genel tutumundan kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle, İslami İkonoklazma Tezi, bu İslam dininde ikonoklazma olduğu inancını sorgulamadan kabul etmekte ve bu ikonoklazmanın kaynağı olarak da bizzat İslam'ı göstermektedir".

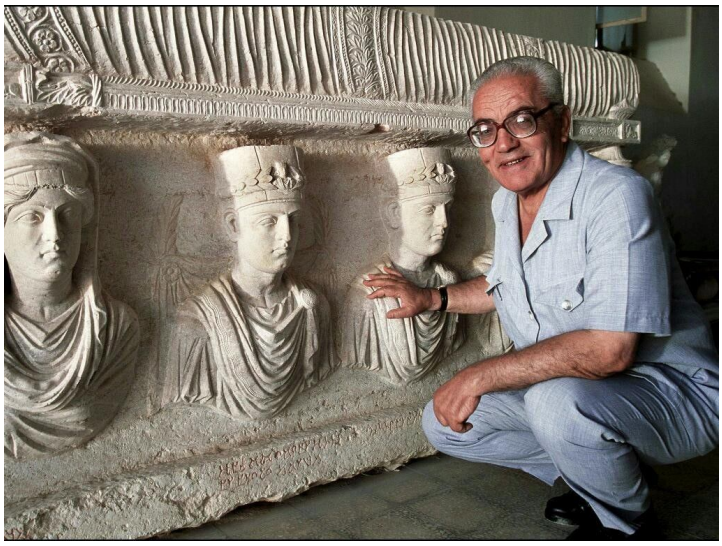
Doğu-Batı tartışmalarında görsel kültür çalışmaları kapsamında başlıca sorunlardan biri, "İslam sanatının mütemadiyen estetikle, hele sanatla hiç ilişkisi olmayan terimlerle izah edilmesi" (Leaman, 2010) çabasıdır. Batı'nın bu izahı üstlenerek özellikle görsel nesneler aracılığıyla kendi çıkarlarına uygun bir algılama şekli yaratması, görsel kültürün evrenselliğine zarar vermektedir. Diğer taraftan yine aynı Batı, kültürel nesnelerin korunmasına yönelik olarak, aynı zamanda kendi başarılarını ön plana çıkarabileceği uluslararası oluşumları ve destek programlarını geliştirmiştir. Bamyan Budaları'na özel olarak 2015 yılında Afgan hükümeti ve UNESCO[9] işbirliğinde teknolojik bir yeniden canlandırma (Görsel 9) gerçekleştirilmiştir.

[9] UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü) 1945 yılında aralarında Türkiye'nin de olduğu 37 ülkenin temsilcilerinin Paris'te katıldığı bir konferansta kurulmuştur.

Görsel 9. Hologram tekniğiyle Bamyan Budaları, Afganistan, 2015.

Bu projeyle Bamyan Budaları'nın görüntüsü hologram olarak yeniden oluşturulmuştur. Yok edilen tarihi eserlerin yeniden canlandırılması kültürel mirasın evrenselliğine verilen değerin altını çizmektedir. Bu proje aynı zamanda kültürel terörizme karşı istikrarlı bir duruşu da temsil etmiştir. Bu olay çerçevesinde yeniden düşünülecek olursa Benjamin'in "Sanatın gelişimsel eğilimlerini tanımlayan tezler siyasi mücadeleye katkı sağlayabilir" (2015) sözü, yaratıcı endüstriler ve teknolojiler ile ideolojiler arasındaki bağın geçerliliğini desteklemektedir.

Kültürel emperyalizmin tarihsel süreçte sebep olduğu kültürel terörizme örnek olabilecek başka bir olay da Suriye'de bulunan Palmyra kentinin IŞİD terör örgütü tarafından tahrip edilmesidir. Kültürel terörizmin kurbanı olan Suriyeli arkeolog Khaled Al Asaad (Görsel 10), IŞİD'in Palmyra'da bulunan müzedeki tarihi eserleri ele geçirmeden önce onları gizli bir bölgeye taşımış, örgütün bütün işkencelerine rağmen eserlerin yerini söylememiş ve bu yüzden 2015'te aynı yerde başı kesilerek öldürülmüştür. Ayrıca bir çok kültürel mirasın yok edilmesine, UNESCO'nun koruması altında görünmeleri engel olamamıştır.



Görsel 10. Suriyeli arkeolog Khaled Al Asaad.

Bütün bu öznel, baskıcı ve saldırgan durumlar, devletlerin Rönesans ve Aydınlanmanın insancıl değerleri çevresinde evrensel bir kültür sentezi yaratmak yerine, kendisinin sömüren, diğerlerinin sömürülen olduğu küresel bir efendi-köle düzeni kurmaya yöneldiklerini göstermektedir. Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları adlı makalede Kırılmaz ve Ayparçası (2016) aydınlanma felsefesini şu şekilde açıklamıştır:

> "Aydınlanma ile bilginin kaynağı yalnızca akla dayandırılmış olup, kesin ve evrensel bilgilere ancak akıl aracılığıyla ulaşılabileceğini savunan akılcılık yaklaşımı Rönesans hareketi içinde önemli bir alana sahiptir. Aydınlanma felsefesini, kendisinin hemen öncesinde yer alan felsefeden ayıran, yalnızca birkaç kişinin alanı olan bir şeyi, yani akla uygun olarak yürütülen bir yaşamı herkese uygulama iddiasıdır".

Öte yandan kültür yerel bağlamlarda ortaya çıkan ve küresel bağlamlarda etkileşim yaşayan bir olgu olarak evrensellik felsefesinin sadece bir açısıdır. Kültür, tek başına evrensellik algısına tümüyle etki edemez ya da evrenselliğin tamamen yok sayılmasında tek bir itici kuvvet olamaz. Kültürün evrensel olduğunu savunmaktan ziyade kendi kültürünü koruyabilmekle, özellikle kökenleri olan ve geçmişten gelen kültürel mirasın korunmasıyla ve geleceğe aktarılmasıyla doğru orantılıdır. Çağlar'a (2017) göre, "Metinsel materyalin yasal ve bürokratik doğası tartışmalarının temelini

oluşturur ve araştırılacak konu seçimlerini şekillendirerek arkeoloji tarihine ilişkin taraflı ve sınırlı bir anlatı yaratır". Sonuçta tarih, medeniyeti anlatmaya çalışan en temel unsurdur ve Friedman'ın da (2010) vurguladığı gibi, "Tüm emperyal medeniyetler – bütün medeniyetler emperyaldir – geçmişin ve şimdinin yeniden yazılması durumuyla karşı karşıyadır". Nitekim Mustafa Kemal Atatürk'ün medeniyete bakışı 1923 yılında şöyledir: "Memleketler muhteliftir; fakat medeniyet birdir ve bir milletin gelişmesi için de bu yegâne medeniyete iştirak etmesi lazımdır" (Atatürk'ün S.D. III, s. 67-68). Bunlar ışığında, evrensellik felsefesinin doğayı, kültürü, geçmişi, geleceği, iletişimi ve bunlara bağlı olarak insanı ilgilendiren her şeyi kapsadığı söylenebilir.

1.2.3. Modernizm, Postmodernizm ve Evrensellik Algısı

Evrenselleşme kavramı çoğu zaman modernleşme olarak okunur. Modernizm, ulus devletlerin netleşmesini takiben çok uluslu şirketlerin de ortaya çıktığı, faydacılığı ön planda tutan bir dönemin kavramıdır. Modernizmin üretiminde Avrupa'nın icadı olan 'ötekinin' sömürgeleştirilmesine karşı sömürgecilik sonrası düşünürlerin çalışmalarının anlaşılması evrensellik algısı açısından gereklidir. Çünkü modernizmin, hemen öncesinden süregelen kültürel sömürgecilik ile ilgisi çoğu zaman göz ardı edilmekte ve modernizmdeki aydınlanma fikri ön plana çıkarılmaktadır. Gültekin (2007), modernizmin tanımlanmasının sorunlu bir yönüne dikkat çekmiştir:

> "Modernizmin akla, bilime ve ilerlemeye dönük yüzü şimdiye kadar kurumsallaşarak gelmiş ve tüm sosyal süreçlerin kendi mantığı tarafından yorumlanmasına kadar genişleyerek bir 'meta anlatı' biçiminde ortaya çıkmıştır. Fakat günümüzde oldukça genişleyen ve çeşitlenen sosyal süreçler, modernizmin tek boyutlu açıklama yaklaşımı tarafından yorumlanamayacak kadar genişlemiştir. Bu durum, adeta skolastik dönemlerin sonunda dinin şüphe altına girmesinde olduğu gibi, aklın şüphe altına girmesi biçiminde derin bir krizin belirtisi olarak algılanmıştır".

Kültürel çalışmaların öncülerinden sayılan Couze Venn (2001) modernite dönemini değerlendirirken üç noktanın üstünde durmaktadır: (1) Moderniteden başka hiçbir dönem dünyanın hemen her köşesinde bu derece yaygın ve etkili olmamıştır. (2) Modernite, tümü laik olan anlatılar temelinde meşruiyet kazanmış, tek tarihsel dönemdir. (3) Modernitenin dönemselliği rasyonel kapitalizmin, Avrupa sömürgeciliğinin ve modernitenin eşzamanlı olarak doğumuyla belirlenir. Couze Oksidentalizm, Modernite ve Subjektiflik adlı kitabında post-modernizmin sömürgecilik sonrası sorunlar ile beslendiğini savunarak Avrupa'nın 'modern Batı' olarak yapılanmasını vurgulamıştır. Couze'un 2005 tarihli Sömürgecilik Sonrası Mücadele adlı kitabı da neoliberalizmin küresel yoksulluk çerçevesinde geliştiği fikrini sürdürmüştür. İngiliz toplumbilimci Anthony Giddens'ın ifadesi (1998) bu durumu şu şekilde özetleyebilir:

> "Genelde modernliğin 'fırsat yönü' en etkin biçimde toplumbiliminin klasik kurucuları tarafından vurgulanmıştır. Marx ve Durkheim modern çağı sorunlu bir dönem olarak gördüler. Weber ise sosyolojinin bu üç kurucusu arasında en kötümser olanıydı. Modern dünyayı, maddi ilerlemenin, yalnızca bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edildiği paradoksal bir ortam olarak görüyordu".

Endüstriyel ilerlemeyle birlikte dünyanın tükenen enerji kaynakları göz önünde bulundurulduğunda kentleşmenin artması, teknolojiyle şekillenen şehirler ve bu şehirlerde bir araya gelen çeşitli insan toplulukları yoğun bir metropol kavramının ortaya çıkarmıştır. Toplumsal psikoloji üzerine özgün çalışmalarıyla tanınan şehir sosyoloğu Richard Sennett (2012) şuna vurgu yapar: "Şehir farklı cinsten insanlardan oluşur. Birbirine benzeyen insanlar şehir var edemez". Bu anlamda şehirler, evrensel bir ortak yaşam algısının mekânsal süreçteki bir başlangıcı olarak düşünülebilir. Toplumun modern şehirlerle olan uyumu, evrenselliğe bakışını biçimlendirmesi ve evrenselliğin modernlik olarak tanımlanmasını tetiklemiş olabilir. Türk sosyolog Serdar Taşçı (2001) değişmekte olan dünyanın tanımlanma şekline duyulan aşırı ilgiye karşı eleştirel bir açıklama getirmiştir:

> “Adlandırmak, kavramlar yakıştırmaya çalışmak önemli değildir. İster sanayi sonrası toplumu, ister enformasyon toplumu, ister postmodern toplum densin veya küreselleşen dünya densin, kesin olan nokta, kapitalist ekonomi pratiğinin dünya ölçekli hale geldiği, dünyasallaştığı ve bu anlamda evrenselleştiği ve/ya da evrensel bir iktisadi yapılanma biçimi olarak algılanmaya başlandığıdır”.

Taşçı’nın sözünü ettiği iktisadi yapılanma tüm dünyada bir ulaşım ve iletişim devrimiyle mümkün olmuştur. İngiliz sosyolog John Thompson (2019) “Medya ve Modernite” kitabında onsekizinci yüzyıl sonu ve ondokuzuncu yüzyıl başında iletişimin küreselleşmesine ortam hazırlayan üç büyük gelişmeden söz etmektedir:

> “(1) Avrupa imparatorluk iktidarlarının sualtı kablo sistemlerini geliştirmesi; (2) Uluslararası haber ajanslarının kurulması ve dünyayı özel çalışma bölgelerine ayırması; (3) elektromanyetik tayf tahsisiyle ilgili uluslararası örgütlerin oluşturulması”.

Britanya demiryolları hem fiziksel hem de kültürel olarak ulaşımı, ticaret ve seyahat için yeni fırsatlar sunacak şekilde dönüştürmüştür. Modernleşme döneminde evrensel bir zaman hesabına uyum sağlanması en büyük küresel atılımlardan biri sayılır. Çünkü zamanda bu birliktelik, özellikle endüstriyel ve ekonomik genişlemeyi beslemiştir. Ondokuzuncu yüzyılın başlarında uluslararası demiryollarının inşasıyla birlikte yerel saatlerin yerine küresel bir zaman hesaplama standardı belirleme ihtiyacı doğmuştur. Greenwich meridyenine göre ayarlanan saati temel alan demiryolu zaman tabloları, önce Britanya’da daha sonra tüm dünyada standart zaman olarak GMT’yi (Greenwich Mean Time) benimsemeye teşvik etmiştir. Greenwich meridyeni” veya “baş meridyen”; boylamı 0 derece olarak tanımlanan başlangıç meridyenidir. Baş meridyen ve onun karşıt meridyeni olan 180. Meridyen dünyayı tümüyle saran hayali bir çember oluştururlar ve bu çemberin doğusunda kalan bölge Doğu Yarımküre, batısında kalan bölge Batı Yarımküre olarak adlandırılmaktadır. Britanya Adalarının standart zaman dilimi tüm dünyada evrensel olarak kabul edilmiştir.

Görsel 11. Nesne Dersleri İçin Tanıdık Sahneler, W. Johnsto ve Alexander Keith Johnston, 1884-1896.

Görsel 11'de yer alan "Nesne Dersleri İçin Tanıdık Sahneler", çeşitli dükkanlar, demiryolları ve ana caddeler gibi kamusal alanlar hakkında fikir veren gerçekçi temsiller içeren, büyük renkli poster baskılardan oluşan bir koleksiyondur. Bu koleksiyon, okullardaki çizim dersleri için referans olarak kullanılması amacıyla üretilmiştir. Örnekte yer alan hayali bir İngiliz şehrinde Viktoryan döneminin sonlarında bulunabilecek bir tren garı, bakkal, manav, kasap dükkânı, çay salonu, restoran, şekerci, otel ve insanlar tasvir edilmiştir. Bu temsili çalışmalar, yerel öğelerin oluşturduğu belirgin bir görsel algının ürünleridir. "Canlanma ve Kültürel Değişim: 1945'ten Buyana İngiliz Grafik Tasarımı" başlıklı yazıda Heward'ın modernizm ve evrenselciliğe dair şu gözlemi dikkat çeker: "Art nouveau dirilişçilerinin değerleri, şaşırtıcı olmayan bir şekilde dehşetlerini dile getiren modernistlerin benimsediği indirgemecilik, kolektivizm ve evrenselcilikten çok farklıydı" (1999). Batı'ya ait bir evrenselliği yakalama ve sürdürme arzusu, görsel öneriler olarak ifade kazanmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın "Avrupa'nın en uzun yüzyılı" (Boztemur, 2001) olduğunu söylemek de durumu özetlemiştir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın başında Doğu ve İslam kültüründen etkilenen Goethe "Doğu ve Batı artık birbirinden ayrılamaz" (2009) diyorken yüzyılın sonunda olgunlaşan Avrupamerkezci algıya göre Batı'yla ve Doğu'nun "birbirinden tamamıyla farklı toplumsal, siyasal yapıları ve gelişme yolları olan iki ayrı öz" (Çırakman, 2001) olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan genel yargı şu yöndedir: "Doğu toplumunun içerisinde 'birlik ve beraberlik' ve 'azim ve çalışma' gibi değerler Batı tarafından tahrip edilmek istendi" (2018). Özcan ve Eğribel (2017) Bunu Türk toplum ve tarihi içinde de izlemiştir.

> “Orta Asya’da İslamiyetle ilişkisi, Yakın Doğu’daki serüvenleri ve Anadolu’nun Türkleşmesi, Doğu-Batı çatışması çerçevesinde ortaya çıkan olaylardır. Türk insanı, Türk toplumu dünya içindeki ayrıcalıklı yerini ve bağımsız kimliğini dünya tarihine yön veren bu temel olay içinde kazanmıştır”.

ABD’li antropolog Jonathan Friedman, Batın’ın yükselişinin ve buna bağlı olarak Doğu’nun küçülmesinin bir kültürel bozulma olarak görülmemesi gerektiğini ve Avrupamerkezciliğin yalnızca Batı’nın problemi olmadığını ifade etmiştir (Featherstone, 2010). Friedman, Avrupamerkezciliğe karşı argüman geliştirme mantığının tüm hegemonik düzenlere göre çözümlenip genellenmesi gerektiğini savunmaktadır. Sorun modernleşmenin kurumsal değil, zihinsel olmasıdır. Çünkü modernleşme ve aydınlanma “batılılaşma” olarak görüldüğünden, Avrupamerkezci ve pragmatist bir aydınlanma algısı oluşturulmaktadır. Fransız sosyolog Alain Touraine (1995) Modernliğin Eleştirisi adlı kitabındaki “aydınlanma” tarifi oldukça iyimserdir:

> “Aydınlanma ruhu, bireyin eğitimini, onu hem ailesinin hem de bizzat kendi tutkularının dayattığı, dar, akılcı olmayan görüşten kurtarıp, akılcı bilgiye ve aklın eylemini örgütleyen bir topluma katılmaya açılmasını sağlayan bir disiplindir”.

Aydınlanmanın bu tarifi, aydınlananlar ve aydınlanamayanlar arasındaki farkı yaratma fikrini tetiklemekte ve bu farkın doğal olduğu inancını yineleme ihtiyacını doğurmaktadır. Bu noktada Doğu’nun “aydınlanmamış” olmasına dair yapıcı olmayan Batılı bir vurgu söz konusudur. Bu da evrensellik fikrinin çarpıtılmasının sebeplerinden biri gibi görünmektedir. Karslı’ya (2018) göre;

> “Aydınlanmacı aklın insanın mutluluğunu sağlamak amacıyla yola çıkıp, modern dünyada hem işlevi oldukça sınırlı bir araca hem de totaliter bir kimliğe bürünmesinin sebebi, Aydınlanma’nın ilerleyen surecinde aklın pragmatik bir güç olarak değerlendirilmesiyle açıklanabilir”

Bununla birlikte Tarih Hırsızlığı kitabının yazarı İngiliz antropolog Jack Goody (2012), Avrupamerkezcilik konusunda şüpheci davranarak, bu kavramın tam tersi olan postkolonyalizmin ve postmodernizmin de etnosantrik olgularla hareket etmek gibi bir tuzağa düştüğü konusunda uyarmaktadır.

Modernleşme, özcülük ve indirgemecilik olarak iki ana faktöre bağlanabilir. Özcülük, bilgi faaliyetinin gerçek amacının nesnelerin doğalarının veya özlerinin bilinmesi olduğunu kabul eden ve gerçekliği belirli özlere indirgeyerek açıklama temeline dayalı yaklaşımların genel adıdır. İndirgemecilik de karmaşık olayların, ilişkilerin veya düzenliliklerin daha basit faktör, ilişki veya düzenliliklerle açıklanabileceği görüşüdür. Modernizm, akıl, ruh, madde, sınıf, cinsiyet gibi sadece belirli faktörleri merkeze alıp sosyal olguların yalnızca bu faktörlere dayanarak açıklamasına imkân tanımaktadır. Bu yüzden indirgemeci, özcü ve temelci bir yapıya sahip olan modernizmin, insanların evrensellik algısında köklü ve kalıcı değişikliklere yol açtığı söylenebilir. Kültleşmiş "Algı Dünyası" kitabının yazarı Maurice Merleau-Ponty (2000) modernite için şunları söylemiştir:

> "Modernitede, ne çatlakları ne de boşlukları dışlayan bir dünya temsiline, kendinden emin olmayan ya da en azından artık evrensel bir onay alabileceğini umarsızca varsaymayan bir eylem biçimine sahibiz. Gerçekten de modern dünyada (ve bu tür bir ifadenin gerektirdiği belirsizlik derecesi için zaten bir kez ve herkes için özür diledim), sanatta, bilgide veya eylemde olsun, klasik dünya görüşünün dogmatizminden ve kendinden eminliğinden yoksun olduğumuzu kabul etmeliyiz".

Postmodern dönemle birlikte evrenselliğe dair sorgulamalar artarak devam etmiştir. Yirminci yüzyılda yeni fark edilmiş sorunlardan biri de geleneğe ait olarak kabul görmüş olguların modern unsurlar taşıdığını, diğer tarafta da sadece "modernist" olarak kabul edilenin arkasında bir gelenek olduğunu görünür hale getirmektir. Avangard ve sonrası sanat pratikleri, sanatçıların toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda kendi rollerini sorgulamalarını teşvik etmiştir. 1960'lı yıllardan sonra izlenen Neo-Avangard sanat, "Tarihsel Avangard" olarak tanımlanan Romantizm, Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm gibi sanat hareketlerinin yerleşmiş sanat

kalıplarına karşı geliştirdikleri eleştirel tutumu ilerletmiştir (Bürger, 2013). Modernizmin gündeme getirdiği konular, postmodernizmdeki öznellik düşüncesinin ve siyasetinin anlaşılması açısından da önemlidir. 1960'larda ortaya çıkan postmodernizme göre, bir görüntü veya nesnede içsel anlam aramak beyhudedir çünkü insanlar yorumlama sürecine kendi kültürel önyargılarını ve kişisel deneyimlerini katacaktır. Freedman (2003) postmodernizmin, modernizmin muğlak ve akıldışı özelliklerini kırdığını iddia eder.

> “Postmodern filozoflar ikna edici bir şekilde, modernizmin tartışmanın sınırlarını sınırlayarak özeleştiriyi yasakladığını ileri sürerler; rasyonellik, nesnellik ve otorite iddiasında bulunarak; evrenselliği teşvik ederek; ve ilerleme varsayımlarında bulunarak. Bu açıdan modernizm, postmodernizmin çağdaş yaşamın çelişkilerini, muğlaklığını ve akıldışılığını ortaya çıkarmak için kaldırmaya çalıştığı bir perdedir”.

Postmodernizm kültürel bir çalışmanın ancak belirli bir yerde, zamanda ve izleyicide anlaşılabileceğini iddia eder. Bu göreceli bir konumlandırmadır ve bir nesnedeki doğal anlamdan bahsetmek mümkün değildir, çünkü yorumlama gerçekleştirebilmek için kendi kültürel önyargılarını ve kişisel deneyimlerini beraberinde getirecektir. Postmodernizm ikinci dünya savaşından sonra ilk olarak sanat ve tasarımda ortaya çıkmış bir kavramdır. Odabaşı (2006) 1980’ler, postmodernizm ile ilgili yayınların, araştırmaların en yoğun olduğu dönem olduğunu aktarır. Ellen Lupton’a (2007) göre;

> “1980'lerde ve 1990'larda postmodernizm hem endüstri hem de akademide baskın bir ideoloji haline geldiğinden, üretim süreci kültürel tarzlara atıfta bulunma veya mesajları dar tanımlanmış kullanıcı topluluklarına uyarlama eylemlerine bağlı kaldı”.

Mısır’da doğmuş ve ABD’de yaşamış edebiyat eleştirmeni Ihab Hassan Postmodernizmden Postmoderniteye adlı kitabında, postmodernizmi tanımlamaya çalışırken, romantizm ve modernizm gibi onun da tanımlanmaktan nasıl kaçtığını ve özellikle ideolojik çatışmaların ve medyanın abartılı olduğu bir çağda zamanla

sürekli değişip kayacağı için akışkan bir yapıda olduğunu açıklamaktadır (Hassan, 2000). Özlem'e (2015) göre ise postmodernizm "Batı dışı ülke ve kültürlerin düşünen insanlarının ağızlarına sürülmek istenen bir parmak bal, onları Batımerkezciliğin tuzağına düşürmek için lanse edilmiş, finanse edilmiş bir akımdır". Nitekim postmodernizm etkisiyle, Doğu ve Batı temsillerini barındıran sanat öğelerinin hem fiziksel hem de düşünsel olarak yaygınlaşması sürecinde "otantik" ve" modern" kavramlarına dair belirgin bakış açıları oluşmuştur. Örneğin 1960'lı yıllarda post-modern sanatçılar ve tasarımcılar, Bauhaus'un kurucularının iletişimin evrensel bir temele sahip olabileceği fikrini reddetmeye başlamıştır. Kutuplaşmaya göndermede bulunma ve iletilerin dar tanımlı kullanıcı topluluklarına nüfuz etme eylemlerinden dolayı iletişimin evrenselleşmesinin kötü bir şey olduğunu savunanlar her zaman olmuştur.

1.2.4. Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Evrensellik Algısı

Kitlenin ne olduğu konusunda kitle psikolojisi tabirini getiren Gustave Le Bon'a (2014) göre kişi ve kitle iki farklı şeylerdir. Yaşama tarzları, işgüçleri, karakterleri yahut zekâları ister benzer ister ayrı olsun, kalabalık durumuna gelmiş kolektif ruh olarak tanımlanabilir nüfusa kitle demekteyiz. Bu ruh, tek başına oldukları zamanda duyacaklarından, düşüneceklerinden ve yapacaklarından tamamıyla başka hissettirir, düşündürür ve yaptırır. Kitlelere fikir aşılamak için en güvenilir araç iddiadır. İddia ne kadar açık ve deliller ne kadar ispattan uzaksa, o oranda etkilidir. Çeşitli evrensellik iddiaları da tekrar edildikçe kitlesel olarak kalıcı hale getirilmiştir. Evrenselcilik çalışmalarında 'kitle psikolojisi' ve 'kitle kültürü' gibi alanlar büyük bir yer edinmiştir. Örneğin, Papastephanou'ya (2011) göre Batı, başkalarıyla her diyaloğa girdiğimizde iletişim etiğinin kabul ettiği evrensel geçerlilikleri kendi emperyalist 'evrenselcilik' iddialarıyla desteklemiştir. Kitle iletişim ağında sürdürülen bu evrenselcilikler, çeşitli kutuplaşmalara ve çatışmalara sebep olmuştur.

Kitle kültürü olgusu, sanayi devrimi ile ortaya çıkmıştır. Modern kapitalist dünyada kitle kültürü; tüketime dayalı, toplumun geneli tarafından benimsenmiş ve ortak paydada benzer tüketim davranışlarının tetiklenmesini hedefleyen bir olgudur

denebilir. Tarih profesörü İhsan Şerif Kaymaz'a (2015) göre kültürel biçimlendirme süreci geri dönüşü olmayan bir süreçtir.

> "Ulusalcı demokratik anlayış, 18. yüzyılın sonundaki büyük patlama ile dünyaya yayıldı. Fransız devriminin sağladığı düşünsel dinamizm ve endüstri devriminin sağladığı sınırsız maddi güç ile donanmış olan Avrupa, yeryüzünün neredeyse tamamını doğrudan ya da dolaylı olarak denetimi altına aldı. Tarihte ilk kez kültürün/uygarlığın küreselleşmesi olgusu ile karşı karsıya geliniyordu. Avrupa kültürü/uygarlığı, o zamana dek birbirlerinden göreli olarak bağımsız bicimde yasayan dünyanın diğer kültür/uygarlıklarına zorla nüfuz etmeye başladı. Avrupa, kendi dışında kalan İslam, Çin, Hint, Afrika, Amerika kültür/uygarlıklarını kendi kültürel kodlarıyla yeniden tanımlamaya girişti. Dünya kültür egemen bir modele göre küresel olarak biçimlendirilmeye başlandı. Bir başka deyişle, dünyada kültür/uygarlık Batı normları ekseninde evrenselleşme sürecine girdi. Direnmeler olsa da, ki olmamasını ummak gerçekçi değildir, bu geri dönüşü olmayan bir süreçtir".

Adorno ve Horkheimer'e (1944) göre modernizm kültür üzerinde "aynılaştırıcı" bir etki yaratmaktadır ve bunun sonucu olarak 'tek boyutlu' bir toplum oluşturulmuştur. Adorno'ya (1944) göre; kültür endüstrisi, modern sanayi toplumunun homojenleşmiş ve rasyonelleşmiş dünyasının düzgün işlemesine yardımcı olma işlevine sahiptir. Bu amaçla kültür endüstrisi, vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dağıtmakta ve insanları kandırmaktadır. Örneğin, Amerikan iç savaşının gerekçesi herkes için özgürlük değil; pamuk, tütün ve şeker üretiminde çalışan işçileri, yani Afrika'dan kaçırılıp getirilen siyahi köleleri kimin kullanacağıyla ilgilidir. Fakat yansıtılan daha çok savaşın bir özgürlük mücadelesi olduğudur. Dolayısıyla algıda bir manipülasyon söz konusudur ve bu kitlesel medya ile mümkün olmuştur. Daha sonra "eğlence sektörü" olarak tanımlanan bu endüstrinin en büyük ihtiyaçlarından biri tüketimi sürekli hale getirilebilecek ürünleri küresel dolaşıma sokabilmektir. Örneğin Walt Disney yapımı Mickey Mouse karakterinin[10] çizgifilm formatında ilk olarak televizyonda 1927'de gösterime girmesinin ardından düzenlenen Mickey

[10] https://www.waltdisney.org/blog/birth-mouse

Mouse Kulübü buluşmalarıyla (Görsel 12) bir çeşit kültürel şekillendirme stratejisi izlendiği görülmekte ve bugün bu konuda başarıya ulaşmış bir marka unsuru olduğu bilinmektedir.

Görsel 12. Mickey Mouse Kulübü, 1930.

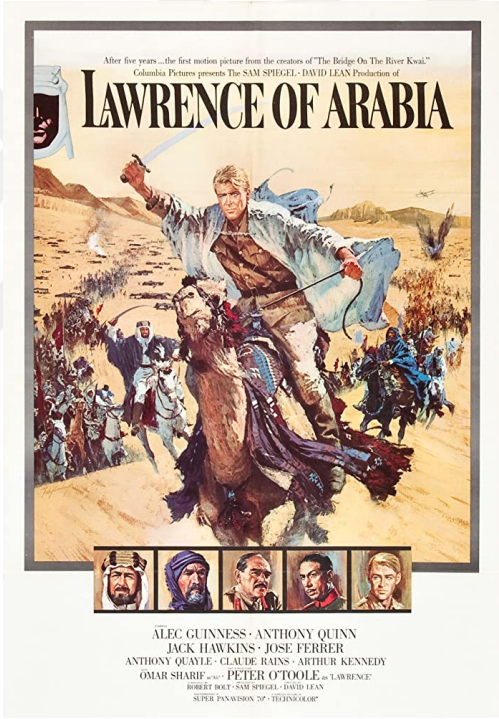
Kitle iletişim ortamlarının gelişmesiyle de yeni araçlar ve içerikler evrenselciliğe zorlanmıştır. Kitlesel iletişimin en güçlü aracının radyodan sonra ilk olarak 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında kullanıma geçen televizyon olduğu söylenebilir. Kamu Hizmeti Medyasında Evrenselcilik adlı konferans kitabının girişinde (Medina, 2018) şu bulgu yer alır:

> "Kanal kıtlığı çağında, evrenselciliğe ulaşmak kolay değildi, ancak tartışmasız bugünden daha kolaydı. Tekeller ve oligopoller döneminde (ülkeye göre değişir) kitle iletişim araçları, radyo ve televizyon evrensel bir büyüme ve erişime sahip olduğundan, aynı programlar her ülkede aynı anda milyonlarca kişi tarafından izlendi ve duyuldu".

Medyanın kültürel yönlendirme gücüne ilişkin örneklerden olan 1962 tarihli Amerikan yapımı "Arabistanlı Lawrence" filmi (Görsel 13) bir sinema yapıtı olmanın ötesinde siyasi dezenformasyon yönteminin en belirgin uygulamalarındandır. Tarihte bunlara benzer kırılmaların ne işe yaradığını bilmek çeşitli alanlardaki bakış açısını geliştirmek için zorunludur. ABD'li görsel çalışmalar profesörü Karen Fiss'e

göre “Bazı kültürlerin daha güçlü medya altyapısına ve daha fazla ekonomik ve politik kaynaklara erişimi vardır ve bu nedenle daha güçlü bir şekilde pazarlanabilir” (Fiss, 2009). Wallerstein (2019) ise medyayla ilgili sorunsal durum hakkında şöyle bir eleştiride bulunmuştur:

> “Pan-Avrupa dünyasının, özellikle ABD ve İngiltere'nin liderlerinin, ana akım medya ve entelektüellerinin retoriği, politikalarını haklı göstermenin başlıca dayanak noktası olarak evrenselciliğe yapılan çağrılarla doludur. Bu durum özellikle "ötekiler"in yani Avrupalı olmayan ülkelerin, daha yoksul ve "az gelişmiş" devletlerin halklarıyla ilgili politikalardan söz ettiklerinde geçerlidir”.



Görsel 13. “Arabistanlı Lawrence” film afişi, 1962.

Benzer şekilde Amerika’daki 11 Eylül 2001’deki terör saldırısı, aynı zamanda siyahilere karşı önyargının kısmen kırıldığı olaydır. Televizyonda itfaiyeci olarak görev yapan siyahilerin Amerika için can verdiği görüntüler üst üste defalarca yayınlanmıştır. Verilmek istenen mesaja göre siyahiler beyazların hayatını kurtaran

kahramanlardır. Sonrasında "Amerika'nın özgürlüğü" için Ortadoğu'daki savaşa[11] katılmışlardır. Aslında bu noktada belirli bir toplumsal kesimin gönüllü olarak iktidar çıkarlarına hizmet etmesinin ihtiyacı doğrultusunda kitlesel medya iletişimi sağlanmıştır. Baudrillard (2000), televizyonun toplumsal gücünün altını çizer:

> "TV de nükleer, zincirleme reaktif bir süreçtir ama patlayıcıdır: olayların anlamını ve enerjisini soğutur ve etkisiz hale getirir. Böylece, varsayılan patlama riskinin, yani sıcak felaketin arkasında, nükleer uzun, soğuk bir felaketi, bir caydırmayı ve caydırma sistemimin evrenselleşmesini gizler".

Bu Batılı kaynaklar aynı zamanda kitle kültürünün Batı tarafından eleştirilmesinin popüler bir yaklaşım haline geldiğinin de bir göstergesidir. Kitle kültürünün bir kolu olarak popüler kültür, kemikleşmiş üretimlerle; aitlik, aynılık ve süreklilik hissi yaratan bir sistem oluşturulmuştur. Bu sistemin çıkış noktası da toplum içindeki popüler kültür ağı ile oluşturulmaktadır. Günümüzde, özellikle Z kuşağı üzerinde popüler kültürün yoğun etkilerini gözlemlemek mümkündür. Bunun sebebi de popüler kültüre ulaşmanın çevrimiçi araçlar ve sosyal mecralar ile artık görsellik ve deneyim ile daha pratik ve iz bırakıcı olmasıdır. Taşpınar'a (2017) göre, "İletişimde görmeye dayalı olan görsel kültür gün geçtikçe yazılı kültürün önüne geçmektedir". Türk film yapımcısı ve akademisyen Erol Mutlu (2005) popüler kültürü şu şekilde ifade etmektedir:

> "Kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelerini, keza siyasal ve ticari merkezlerde üretilen kitlesel inançları, pratikleri ve nesneleri içerir; popüler kültürün içeriğinde popülerleştirilmiş seçkin kültürel biçimlerin yanı sıra müze geleneği düzeyine yükseltilmiş popüler biçimler de bulunmaktadır".

Popüler kültüre bu açıdan bakılacak olursa, belli ideallere ulaşma çabasında olan ülkelerin aynı ideolojiyi savunarak ve gündelik hayatlarında kullanarak arzuladıkları

[11] Bu savaş, 11 Eylül saldırıları gerekçesiyle George. W. Bush'un "terörle mücadele" politikası kapsamında Afganistan'da gerçekleşmiştir.

hayatları da deneyimleyebilmeleri olasılığı ortaya çıkmaktadır. Küresel şirketlerin yükselişi, istihdam yarattığı ve tüketicilerin memnun kaldığı ürünleri sağladığı sürece, küresel bir tüketim kültürünü kabul etme istekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bunun en büyük örneklerinden biri McDonald's'ın popülerliğidir. Ancak McDonald's'ın yerel olarak düşük ücretleri koruyabilmesi için ekonomik açıdan savunmasız kesimlere iş sağlama alışkanlığı da mevcuttur.

Edebiyatta, müzikte, sinemada, güzel sanatlarda vb. başarılı kabul edilen ülkelerin ideolojilerini benimseyerek bir yapay kültür üzerinden başarı elde etmek de mümkündür. Yapay kültür; "bireylerden çok izleyicilere ilişkin basmakalıp yargılara hitap etmek üzere tasarlanmış iletişim aracı ürünleri" (Mutlu, 2012) olarak tanımlanmıştır. Örneğin edebiyat alanında geniş bir hacme sahip Batı edebiyatı başka hangi kültürleri etkisi altında bırakmaktadır? ABD yapımı, dünyaca bilinen süper kahraman karakterlerini barındıran ve nereden bakılırsa 70 yıllık bir miras olan "Marvel" evreninin tasarımları defalarca ödüllendirilmiş ve devlet tarafından koruma altına alınmıştır. Batı bu tür üretimlerde bir "evren" temsili yaratırken neleri ön planda tutmaya çalışmaktadır? Batı edebiyatında doğru ve yanlış, iyi ve kötü, güzel ve çirkin, mutlu ve mutsuz, haklı ve haksız gibi temel kavramlar bu evrende neye göre şekillendirmektedir? Tüm bu soruların cevapları hiçbir zaman gerçek dünyanın toplumsal ilişkilerinden, politikadan ve devletleri savaş durumuna geçirecek çıkar çatışmalarından bağımsız halde düşünülemez.

Görsel 14. Marvel Karakterleri Afişi, 2018.

Görsel 15. "Altın" film afişinin Hintçe ve İngilizce Versiyonları, 2018.

Görsel 14'teki Amerikan yapımı fantastik kahramanların bulunduğu bir afiş ile Görsel 15'teki Hint yapımı bir film afişinin karşılaştırılması Batımerkezci bakışı hissettirebilmek için kullanılabilir. Öncelikle, Doğu'da üretilmiş bir filmin tanıtım afişinin tüm dünyada anlaşılabilmesi için İngilizce versiyonunun yapılması gerekirken, Batı'da üretilmiş bir film afişinin farklı dillere çevrilme ihtiyacı çoğu zaman yoktur. Doğu'da üretilmiş bir film afişi ortaya koyulduğunda "Bu çok otantik!" tepkisi oluşurken, Batı'da üretilmiş bir afiş hakkında "Bu çok Batılı!" denilmemesi ve şaşırılmaması, dünya genelinde yerleşik hale gelen heterojen tepki mekanizmalarının bir göstergesidir. Doğuya ait bir kültürel üretim "etnik", "otantik" ve "yerel" kavramlarını çağrıştırmaktadır. Bu noktada baskın söylemler ile bir ayrımcılık polemiği oluşmaktadır. Çünkü bu markalar, kendilerini evrensel kültüre dahil etmek için çaba göstermektedirler. Aslında, yadırganması gerekmeyen ancak kendisinin sorgulanmasına da mahal bırakmayan şey, evrenselleşmiş olduğu düşünülen küresel markalardaki Batımerkezci etkilerdir. Örneğin bulgularına göre, "Walt Disney yapım evinin politik duruşu ve Amerikan hükümetinden aldığı güç diğer yapım evleri tarafından eleştirilse de, beyaz ataerkil burjuva ideolojisini yansıtan filmlerin üretimi sürmüştür (Gökçearslan, 2010). Irkçı ve ayrımcı ürünler dünya devleri tarafından yoğun olarak kullanıma sunulmuş ve kültür endüstrisi içerisinde bir evrensellik konumu elde etmiştir. Fakat Doğulu bir kültürel üretimde böyle bir şey amaçlanması pek mümkün değildir. Yirmibirinci yüzyılın kültürel evrenselcilik anlayışına göre yeni ortaya çıkan görsel öğelerin yaygınlaşması maddi kaynak ve erişilebilirliğe endekslenmiştir. Golden adlı Hint filmi afişi, erişilebilirlik için yerel olmanın ötesine geçip küresel bir yaklaşım geliştirme çabasındadır. Bununla ilintili olarak Maigret (2011) özellikle tüketimlerin evrenselleşmesine dikkat çekmiştir:

> "Sonuçta tüketimlerin evrenselleşmesi ve gençleşmesi güncel kültürü büyük ölçüde belirler. Biri ötekisiz olmaz, çünkü uluslararası kitle iletişim araçlarına erişim kuşaklar arasında rekabet oyunlarına girmeden gerçekleşmez: Yabancı yapımları yerele uyarlayanlar genellikle gençlerdir".

Tüm bunlar ışığında, kültür endüstrisini hedefleyen ve Batı dışından gelen bir üretim, kendi kültürünün tasvirini "dünya standartlarında" ortaya koyan diğer

kültürlerin dayattığı kavram ve konseptlere uyum sağlayacak şekilde yapma zorunluluğunu hissettiği söylenebilir.

1.2.5. Dijital Kültür, Yeni Medya Sanatı ve Evrensellik Algısı

Dijital kültür ve yeni medya, yirmibirinci yüzyılın teknolojik gelişmeleriyle ve bunların kültürdeki etkileriyle şekillenen kavramlardır. Bugün bu etkilerin gözlemlenip yorumlanması ve akademik bir tartışma ortamına taşınması daha önceki dönemlere göre daha kolaydır. Çünkü dijital kültürün ve yeni medyanın en somut ve en çok ürettiği şey görsel iletişimdir. Örneğin, üretimi 1947'lere dayanan çeşitli elektronik ekranlar için tasarlanan oyunlar milenyuma doğru dünyayı ortak bir oyun buluşturmuştur. Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan 1960'larda "küresel köy" vizyonunu açıkladığından beri, çoğunluğu Marksist bir perspektiften gelen sosyal ve politik teorisyenler küreselleşmeyi zamanın hızlanması, uzayın (mekânın) ortadan kalkması ve otoriter toplumun genişlemesi ile ilişkilendirmişlerdir. Rus medya teorisyeni Lev Manovich (1999) ise bilgisayarı şahsi ve kitlesel medya iletişimini birleştiren bir medya dağıtım makinesi olarak tanımlamıştır.

Yeni medyanın temel gerekliliklerinden biri görüntülerin disiplinlerarası bağlamlarda okunabilmesidir. Görsel okuryazarlık terimi modern olsa da yeni bir fikir değildir. Tarihsel bir bakış, görüntülerin kullanımı üzerine düşünmenin, planlamanın ve eleştirinin uzun bir geçmişe sahip olduğunu gösterse de bugün görsel okuryazarlık disiplinlerarası ve çok boyutlu bir bilgi alanına evrilmiştir. Birçok konuda ve farklı mecralarda görsel iletişim teknikleri uygulanabilmektedir. Teorik bir bakış açısından görsel okuryazarlık; görsel algıyı, görsel düşünmeyi, görsel dili, görsel iletişimi ve görsel öğrenmeyi içermektedir. İletişimin bakış açısından ise görsel okuryazarlık; aktarılmak istenen bir mesajın tasarımı, üretimi, sunumu, dağıtımı ve kullanımı, ya da tüketimidir. Bu iletişim sanat, ticaret ve politika gibi çok çeşitli mesleki çıkar gruplarını ilgilendirmektedir. Dijital kültür içerisinde rol oynayan yazılım, internet, sosyal medya ve mobil uygulamalar, her gün kullanıcıların yeniden bağ kurduğu, üretimleri kaydeden, bundan dolayı da evrensel mecralar olarak görülebilir mi? Dijital kültür ve yeni medya, evrensellik algısı özelinde görsel okuryazarlık

araştırmalarının derinlemesine yapılabileceği, zengin bir kaynak havuzu sunmaktadır.

Dijital teknolojilerin icadı ve araçlar arası bağlantıların kuurlması “Yeni Medya” alanının literatürde yer bulmasını sağlamıştır. Diğer taraftan internet, verilerin herkese açıklanması ve depolanması için olağanüstü bir araçtır, ancak yeni bir evrensel düşüncenin ortaya çıkışını açıklayacak hiçbir üstün erdemi yoktur (Maigret, 2011). Fakat aynı zamanda, alan dışı bireyler de herhangi bir eğitim veya destek gerekmeksizin kolay ve hızlı biçimde sanat ve tasarım üretmeye başlamışlardır. Bu durum aynı zamanda bu alanın akademideki tartışılmalara konu oluşturmuştur. “Yeni Medyanın Dili” kitabıyla konuyu ses getiren Manovich (2000) yeni medyayı radikal bir kültürel devrim olarak nitelendirmektedir.

> “Eğer 1920’lerin avangard akımı, fotoğraf, baskı ve film gibi kendi zamanının yenilikçi olarak kabul edilen formlarıyla beden bulduysa, yeni medya da şu anda, halihazırda ortaya konmuş mecralar ve ürünlerle, bilgisayar tabanlı manipülasyon, bilgi erişimi ve analiz imkanlarıyla yeni avangard sayılır”.

Bu gelişmelerle sanat ve tasarım alanının felsefi ve teknolojik yönleri beslenirken, etik gibi bağlayıcı bir kavramın tartışması de gerekliliğini sürdürmektedir. İngiliz sanatçı Richard Prince’in 2015 tarihli Yeni Portreler adlı çalışması (Görsel 16) buna örnek teşkil edebilir. Prince, Instagram kullanıcılarının paylaşımlarını içeren ekran görüntülerini aldıktan sonra büyük boyutlarda basarak sergi açmış ve bu fotoğrafları ve dijital arayüzü çerçeveden ayrı tutmadan satışa sunmuştur.

Görüntü 16. “Yeni Portreler” Sergisi, Richard Prince, Gagosian Gallery, 2014.

Bu tür uygulamaların bir sanat olup olmadığı tartışmasının ötesinde, etik olup olmadığı gibi sorular yeni medya sanatı tartışmaları içerisinde yer almaktadır. Diğer taraftan, yeni medyanın teknik imkanları ve sosyal medyanın hukuki esnekliği bu tür bir kopyalamayı mümkün ve yasal kılmaktadır. Galeri mekânı sunulan tabloyu ‘tırnak içine alır’ ve onu sanatsallaştırır (O'Doherty, 2010) ve böylelikle kimse buna karşı çıkamaz.

Bilimsel yayınlar hakkında akademik kurullar ve hakemler tarafından uygulandığı gibi sanat yapıtları için de etik açıdan benzer kurallar geçerlidir. Örneğin sanatsal intihal, fikirlerin, yöntemlerin, verilerin, uygulamaların veya yazıların, bunların sahiplerine atıf yapılmadan sunulmasıdır. Sanatın etikle olan ilişkisi, bilimsel yayın etiği bağlamında eşdeğer olarak ele alınabilir. Yirmibirinci yüzyılda sanat alanında etiğe ilişkin popüler tartışma konularından biri de sosyal medyanın kişilerin kişisel bilgilerini tehlikeye attığı varsayımıdır. Buna karşın, Alman medya teorisyeni Boris Groys (2009) dijital çağda sanat üzerine şunu önermektedir:

> “Günümüzün kendi kendini sergileme kültüründe, tıpkı Facebook, Youtube, Twitter ve Instagram üzerinde olduğu gibi, seyircisi olmayan bir gösteriyle karşı karşıyayız. Sanatçı, kendisinin ölçülemez sanatsal üretimini teftiş edecek olan ve onu diğer sanatçılardan ayıran estetik bir yargı getirecek olan bir seyirciye ihtiyaç duyar. Şuansa böyle bir seyircinin olmadığı aşikâr”.

Groys burada herkesin sosyal medyaya minnetle birer sanatçı veya tasarımcı olabileceğine işaret ederek, yine bu üretim fazlalığına sitemle, özgün eserler karşısında özgür alıcıların tükendiğin ifade etmektedir. Bugün YouTube bu işlevi görmektedir. Yeni medya, popülerliğin haklı olmaktan daha önemli olması ve bilgi kirliliği gibi yeni durumları da getirmiştir. Fakat belki de Prince, görüntülerini kullandığı sosyal medya kullanıcılarına, sanal ortamın dışında, gerçek bir sanat galerisinde sanatçı kimlikleriyle var olma şansı vermiş olabilir. Fakat bunu izinsiz olarak yapar. Asıl sorulması gereken ise bu tür bir uygulamanın Batılı ve tanınmış bir sanatçı yerine Doğulu bir sanatçı tarafından yapılmış olması durumunda oluşacak tepkilerin ne olacağıdır. Nitekim Batımerkezli olarak kök salmış bir evrensellikteki kültürel üretimler adaletsizce sonuçlanmaktadır. Manovich'e (2005) göre üretimin üst üste binen sonuçlarının hiçbiri artık yeni ve şaşırtıcı değildir.

> "Bir 'remix kültüründe' yaşadığımızı söylemek artık klişeleşmiştir. Post-modern çağda alıntı, uyarlama ve pastiş olarak bilinen uygulamalar artık adlandırılmaya ihtiyaç duymamaktadır. Şu anı yansıtan durum basitçe kültürel üretimdir".

Kültürden bağımsız düşünülemez hale gelen teknoloji de 'kültürün evrensel olduğu' atıflarını destekleyen bir hamle olmuştur. Bunda ilk ve en önemli etkenin iletişim olduğu söylenebilir. Dijital kültürde yeni medya, zaman ile mekânı birleştirmiş, etkileşim ve üretimi arttırmıştır. Evrenselciliğin iletişim alanındaki varlığını artmıştır. Aynı zamanda bu imkanlarla güruhlar topluma faydalı bir ses oluşturulabilmektedir. Acil toplumsal olaylarda örnek olarak Twitter'ın televizyon yayınından daha güvenilir bir iletişim aracına dönüşmesine karşın o andaki iletişim ve bilgi teknolojileri politikaları evrensellik için bir sorun veya engel ortaya koyabilir.

1.3. Değerlendirme ve İkinci Bölüme Bakış

Evrensellik tarih boyunca çeşitli coğrafyalarda farklı algılanmış ve bir kavram ve bir felsefe olarak farklı uygulama biçimlerine sahip olmuştur. "Evrenselciliğin dili, çoğul bir demokraside özneler arası anlaşmanın şartlarını sağlayamaz" sözüyle Zerilli (1998), evrenselcilik ve tikelcilik arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir.

Evrenselcilikte bir toplumsal gruba; dinsel, mesleksel ve ideolojik açıdan aynı görüşü sürdüren bir güruha kendini adayıp, başka bir gruba ait kültürü, geleneği ve inanışı reddeden bir ayrılık söz konusudur. Doğu ve Batı toplumlarının evrenselliğe bakışındaki ayrılığın sebebi ise kültürel farklılıklara dayandırılmıştır. Modernleşmeyle birlikte bilimsel çalışmalarda bir evrensel kültürün varlığından sıklıkla söz edilir olmuş, buna karşın kültürün anlaşılması ve açıklanması konusundaki zorluklar devam etmiştir. Buradaki en temel ve değişmez zorluk şudur ki kültürü bütünüyle kavramak mümkün değildir; kültür ancak temsiller aracılığıyla ve parçalar halinde anlaşılabilmektedir. Gelenekler, dini ikonlar, sembolik motifler ve benzeri kültür temsillerine – bunların kültürlerin temsili olduğunu öne süren evrenselciliktir – bakıldığında, zaman içinde evrensel sayılmaya başlanan şeylerin aslında Batı tarafından evrenselleştirildiği ve günümüze kadar uzanan evrensellik algısının toplumda etkileri olduğu gözlemlenmektedir. Bu noktada Batı-dışı olarak kabul edilen İslam'da, Ortadoğu ya da Uzakdoğu kültürlerinde evrenselliğin ne olduğunu yeniden keşfetmek yerine, Batı'nın evrensellik kavramının nasıl içselleştirildiğini düşünmek gerekir. Todorov (2010), evrenselciliğin emperyalizmi kamufle edebileceğini kabul etmektedir. Özellikle, Batı'daki Doğu algısının büyük ölçüde dönüşüme uğradığı 1650-1750 yılları arasında (Bevilacqua, 2020) evrensellik algısı ele alındığında birbirlerine hiç temas etmemiş 'saf Batı' ve 'saf Doğu' diye iki ayrı bölgenin ve konseptin mevcudiyeti söz konusu olamaz. Baudrillard'ın (2004) ifadesi durumu özetler niteliktedir:

> "Küreselleşme ve evrenselleşme birbiriyle atbaşı giden şeyler değildir, ikisinin de kendine özgülükleri vardır. Küresel olma, teknolojinin, pazarın, turizmin, iletişimin dünya çapında kullanılmasıyla olur. Evrensel olma ise, değerlerin, insan haklarının, özgürlüklerin, kültürün, demokrasinin evrensel kılınmasıdır. En azından, Batı modernliğinin ölçülerinde, başka hiçbir kültürde benzeri olmayan değerler sistemi olarak inşa edildiği haliyle".

Tarih, kültür ve iletişim bağlamlarındaki bugüne ait evrensellik algısı Batı'nın kendine has soyutlama sürecinin bir sonucudur ve bu süreçte Doğu soyutlanan taraf olmuştur. Evrensel olan ile evrensel olmayan arasındaki ayrıma karar vererek bugünü etkilemeye devam eden ve Batımerkezci ve Doğumerkezci olarak iki ana

hatta ayrılabilecek evrenselci düşünce akımları ve davranış biçimleri, görsel kültürle iç içedir. Bilim rütbesine yükselmiş tarihin ideali, bütün kavramlarını böyle ifade etmek ve sözcükleri sadece bu formülleri açıklamak ya da yorumlamak amacıyla kullanmak olacaktır (Ranciere, 2010). Sözcükler, varoluşsal olarak imgelerden ayrılamaz parçalardır ve birlikte görsel kültürü oluştururlar. Benjamin'in (2004) felsefi stille evrenselcilik arasındaki ilişkiye dair söylemi bu tezin temel teorik ilham kaynaklarından biri olabilir:

> "Felsefi stil kavramı paradokstan yoksundur. Onun doğru varsayılan kayıtsız önermeleri vardır. Bunlar: tümdengelim zincirine karşı uzlaşma sanatı; parçanın hareketine karşı risalenin dayanıklılığı; düz evrenselciliğe karşı motiflerin tekrarı; olumsuzlayan polemiklerin aksine sıkıştırılmış pozitifliğin dolgunluğu".

Görsel dilin kurucularından grafik tasarım da evrensellik kavramıyla çelişkili bir ilişki içerisindedir. Bu çelişkiyi tartışmaya açmak, grafik tasarımı evrensellik bakımından değerlendirebilmenin gerekliliklerinden biridir. Grafik tasarımın evrensellik algısındaki yerini, yani iletişimle ve ideolojiyle arasındaki bağı kapsamlı olarak incelemek gerekli görünmektedir. Grafik tasarımdaki evrensellik kavramının ve algısının araştırması, devamlı hareket halindeki grafik tasarımın toplumsal rolünün her yeni dönemde tanımlanması ihtiyacını doğurmaktadır. Grafik tasarım, endüstri devrimiyle paralel olarak gelişmeye başlayan ve görsel iletişimin evrenselleşme sürecine hız kazandıran bir alan olması sebebiyle gelecek dönemlerin evrensellik algısı açısından kendine has örnekleriyle yeniden ele alınmalıdır. Bu kapsamda ikinci bölümde, görsel dilin evrenselleşmesini ve evrensellik kavramının tasarım alanındaki etkisiyle birlikte evrensel grafik tasarımın nasıl hayata geçirildiği ele alınmıştır.

2. BÖLÜM: GRAFİK TASARIMDA GÖRSEL DİL VE EVRENSELLİK ALGISI

Grafik tasarımın, görsel dilin oluşturulma sürecinde “bakma ve görme” (Stuart & Evans, 1999) arasındaki farklılıkların kontrolünü sağlamak için kullanıldığı söylenebilir. Grafik tasarımın evrensel olduğuna dair iddiaların kaynağı, görsel dilin çok önemli yaşamsal bir ihtiyaç olmasına dayanmaktadır. “Grafik tasarımın fikirleri ve bilgileri erişilebilir ve akılda kalıcı kılan, güçlendiren ve aydınlatan görsel bir kültür yaratmada rolü vardır” (Howard, 1994). İlk infografikler, ilk ansiklopediler, resmi sözlükler gibi evrensel ve doğru kabul edilen grafik formlar özellikle yerelden küresele yönelik endüstriyel atılımlar döneminde mükemmelleştirilmiştir. Fakat tasarım genelinde veya grafik tasarım özelinde evrensel olduğu kabul edilen eski ve yeni uygulamaların evrenselliği tartışmalıdır. Grafik tasarımın tüketim toplumuyla paralel olarak ortaya çıkışı, grafik tasarımcılığın ve grafik tasarım eğitiminin evrensel hale gelmesinde yeterli bir sebep midir? Grafik tasarımda evrensellik ölçütlerini belirleyen kimler ve nelerdir?

Bu doğrultuda ikinci bölüm, evrensel grafik tasarım adına basit ve duyarlı bir tanımın yapmaya çalışmaktan ziyade, toplumun evrenselliği algılama ve tecrübe etme şeklini etkileyen görsel dil olgusunu ele almaktadır. Grafik tasarımla olan etkileşimlerin ağırlıklı olarak toplumbilim perspektifiyle anlatılması onun neden ve nasıl evrensel hale geldiğini açıklamaktadır. Bu bölüm, grafik tasarımı evrensellik ilkesi bakımından incelemeyi amaçlamış ve onun görsel iletişimdeki rolüne odaklanmıştır. Görsel dilin ortaya çıkışına ait bulgular, görsel dilin gelişimi ve evrensel hale gelişine; tasarımda evrensellik olgusunun incelenmesine, daha sonra grafik tasarımın evrenselleşmesine ortam hazırlayan bazı unsurlara yer verilmiştir.

2.1. Görsel Dilin Kökeni ve Görsel İletişimin Evrenselleşme Süreci

Antik Yunanistan’da yaşamış ve klasik dönem filozofu olarak bililnen Aristo (M.Ö. 384 - 322) beş duyuyu tanımlarken ilk olarak saydığı duyu görme duyusuydu. Elkins’e (2018) göre “Görüntüler hakkında düşünmek, imgeler tarafından belirli düşüncelere yönlendirilmek demektir”. İnsanların sözlü mesajları yazılı dile çevirmesinden önce resimsel görselleştirme yoluyla iletişim kurma biçimleri çok

yaygındı. 2019'daki bir arkeolojik veriye göre Endonezya'nın Sulawesi kentindeki bir mağarada bulunan ve ellerin ve hayvanların duvar resimleri (Görsel 17), insanın somut görsel yaratıcılığını bilinen en eski tarihe götürerek 45.000 yıl öncesine dayandırmıştır.

Görüntü 17. Mağara duvarı resmi, Sulawesi, Endonezya, M.Ö. 45.000.

Görsel dil, çağdaş toplumda o kadar yaygındır ki herkes tarafından anlaşılabilir olduğu durumu artık kanıksanmış bir olgudur. Çağdaş toplumların evrensel iletişim dili olarak kabul edilen görsel dilin, "yazının bulunmasından önce bir gereksinim sonucu ortaya çıktığı ve insanoğlu için kendini görsel imgelerle dışavurumunun her dönemde doğal bir yol olduğu bilinmektedir" (Parsa, 2007). Mevcut bilgilerden ve tartışmalardan yola çıkarak görsel dilin evrensel olarak algılandığı düşünülebilir. Taşpınar'a (2017) göre, yerel kültürlerin etkisinde kalmış ya da bölgesel ifadelerle oluşturulmuş olsalar bile görseller evrensel dillerinden hiçbir şey kaybetmemişlerdir. Diğer taraftan Morris-Kay'e (2010) göre görsel sanat yaratmak, insan türünün tanımlayıcı özelliklerinden biridir, ancak arkeolojik kanıtların azlığı, insan kültürünün bu yönünün kökeni ve evrimi hakkında sınırlı bilgiye sahip olduğumuz anlamına gelir. Cohn'un (2014) bulgusu konuyu basit olarak ifade etmiştir:

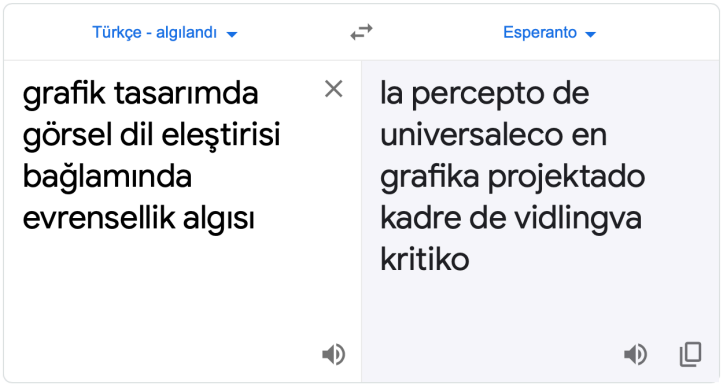
> "Görsel dil fikri, kültür kategorisi içerisindeki grafik anlatıma ilişkin bir boşluğu doldurmaya katkı sağlar. Sözlü iletişimin bir ifade sistemine sahip olduğunu kabul etmemize karşın grafik iletişimin bilinen eşdeğer bir sistemi yoktur (yani

> İngilizce sözlü dilini konuşup anlıyorum ama çizerken hangi dili kullanıyorum?)".

Yakın geçmişte modern dilbilimin kurucularından sayılan Amerikalı Noam Chomsky, dilin karmaşıklığı göz önüne alındığında onun doğal seçilim yoluyla evrimleşmiş olamayacağı görüşünü dile getirmiştir. Dil kültürel bir olgudur, biyolojik evrimle ilgisi yoktur ve varlığı süresince artan çeşitliliği iletişimi sorunlu hale getirmiştir. Barthes'in "dil ile ilgileniyorum, çünkü dil beni ya incitir ya da baştan çıkarır" (Barthes, 1998) sözü, dilin kullanım şekillerinin çeşitliliğini hatırlatırken insan için etkilerinin önemli ve kapsayıcı oluşuna işaret etmektedir. Diğer taraftan Ellul (2017), yazının söz karşısında önemsiz hale geldiğini savunmaktadır.

> "İnsan – ilişkiler ve kişinin bütünlüğünün – perspektifinden bakıldığında dilin baskın olurken yazının ikincil bir role sahip olmasına rağmen, konuşma diline dayalı uygarlıkların genelde tam anlamıyla gelişmiş olmadıkları düşünülür. Yazı sözü belirsiz kılmış ve onun savunma durumuna geçmesine neden olmuştur. Yazının icadından itibaren sözün değeri düşürülmeye başlanmıştır".

İletişimi sağlayan dillerin çokluğu ve aynı zamanda bu dillere ilişkin görsellik, evrensel iletişimi karmaşık bir yapı haline getirmiştir. "Bu karmaşıklığı engellemek için özellikle görsel sanatlar alanındaki tasarımcılar geçmişten günümüze kadar bu farklılığı azaltma çabası içerisinde olmuşlardır" (Yazar & Geçen, 2018). Farklı diller arasındaki iletişimi kolaylaştırmak için ortak dil yaratma atılımları çok fazladır. Örneğin, "Esperanto" adında yapay bir dil 1870'lerde Polonyalı göz doktoru Ludwik Lejzer Zamenhof tarafından geliştirilip 1887 yılında yayınlanmıştır. Esperanto dili, Ellul'un vurguladığı 'değer düşürme' bağlamında tartışılabilir. Ancak Esperanto, tüm dünyadaki insanların ortak, tarafsız ve basit bir dili konuşabilmesi ve bu sayede dünya barışının da sağlanmasını amaçlamış ancak kullanımının yaygınlaşması mümkün olmamıştır. Yine de Google'ın dil çeviri sisteminde (Görsel 18) Esperanto'ya yer verilmiştir. Bu dil, Batı olarak tahayyül edilen coğrafyaların dillerinin bir basitleştirilmiş bileşkesi niteliğindedir.



Görsel 18. Google Translate uygulamasında Esperanto dili.

Bugün görsel dilin güncel durumunu inceleyebilmek, onun tarihsel kökenlerine ve evrimine göz gezdirmeyi gerektirmektedir. Görsel dilin tasarımcıları; teknikleri, üslupları ve konuları nedeniyle ciddi eleştirilerin ve baskıların hedefi olmuştur. Şimdiyse bu teknikler, üsluplar ve konular çoğunlukla dil, tarih, felsefe ve bilim alanlarında uygulanan çeşitli eğitim dallarının da içeriği haline gelmiştir. Bugün görsel kültürün en önemli somut karşılığı olarak görülen görsel imgelerin tüm sınırları aşmakta ve neredeyse herkes tarafından anlaşılmakta olduğu (Parsa, 2004) fikri yaygın olarak benimsenmiştir. Dondis (1973), herkes tarafından algılanan görsel mesajları şu şekilde nitelendirir:

> “Görsel mesajları üç düzeyde ifade eder ve alırız: temsili olarak - çevreden ve deneyimden gördüklerimizi ve tanıdıklarımızı; soyut olarak - daha doğrudan, duygusal, hatta ilkel mesaj verme araçlarını vurgulayan, temel temel görsel bileşenlere indirgenmiş görsel bir olayın kinestetik kalitesi; sembolik olarak - insanın keyfi olarak yarattığı ve anlam verdiği kodlanmış sembol sistemlerinin uçsuz bucaksız dünyası”.

Dondis’in sözünü ettiği tüm bu bilgi erişim seviyeleri birbirine bağlıdır ve örtüşür. Ancak hem mesaj oluşturmak için potansiyel taktikler olarak hem de görme sürecindeki kaliteleri açısından mantıksal olarak analiz edilebilmeleri için birbirlerinden yeterince ayırt edilebilirler. Görsel sanatlar alanında öncü niteliğiyle anılan ve Batı’da ortaya çıkmış olan Avangard akım da bireysel arzuların ötesine geçip rasyonel akılcılığa ulaşılması gerektiğini savunmaktadır. Resmin ve yazının çoğaltılabilmesi izleyici kitlesini genişletmiş ve sanat eserlerine yeni vasıflar

kazandırmıştır. Fikirler ve öz yeniden üretilebilir hale gelmiştir. Yeniden üretilebilirlik gibi teknik olanaklarla sanatın özü yeni bir teorik düzeye ulaşmıştır. Alman filozof Walter Benjamin (2015), Teknolojik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı adlı kitabında, sanatın doğasının incelenmesinde tarihsel bir dönüm noktasından bahseder.

> "Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağıyla birlikte sanat tapınma temelinden koparılınca, bütün sanatsal özerklik biçimleri sonsuza dek ortadan kalktı. Ama neticede, sanatın işlevsel değişiminin nedenini on dokuzuncu yüzyıl ufkunun ötesinde aramalıyız".

Bu bakış açısını değerlendirebilmek için sanatsal yaratıcılığın evrimini gözlemlemekten öte yaratıcılığın günümüzdeki koşullarını genel olarak kavramak gerekir. Huws'a (2017) göre;

> "Yaratıcı emek, çağdaş, küresel, 'bilgi tabanlı' ekonomilerde hayli çelişkili konumdadır. Bir yandan şirketler doymak bilmez yenilikçi düşünce akımı ihtiyacını, aynı derecede önemli fikri mülkiyeti denetleme ve dengeleme gerekliliği ile denetlemek, yaratıcı bir işgücünü yönetmek zorundadır. Öte yandan yaratıcı işçiler, kendini dışavurma ve tanınma dürtüleri ile geçimlerini sağlama ihtiyacı arasında bir denge tutturma derdindedir".

Nitekim görsel dil; yaratıcılık ve işlevsellik bağlamlarını dijitalleşmiş küresel ekonomi dünyasında korumak zorundadır. Dolayısıyla yaratıcı emeğin sunumu, kontrolü ve aynı zamanda onu evrenselleştirme çabaları görsel dil gibi tasarımsal açıdan hayati önem taşıyan alanları tartışmalı hale getirmiştir.

2.2. Evrensel Tasarım Kavramı ve Tasarımda Evrensellik Ölçütlerinin Belirlenmesi Sorunu

İngilizcedeki "design" kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçen "tasarım" kelimesini karşılamakta ve evrensel kullanıma liderlik etmekte başarılı olmuştur. Ne var ki bu evrensel dil onu konuşmayanları reddetmeye eğilimlidir. Dilnot'a göre tasarım,

sosyal bağlamlardan ayrı olarak düşünülemez (Margolin, 2009). Dilnot, “Tasarım Tarihinin Durumu” başlıklı makalesinde *design*’ın tanımını yaparken aynı zamanda onun Batı bağlamındaki Avrupamerkezci bakış açısını da açıklamaktadır. Dilnot’a göre Batı’da yapılan tasarım tanımının, Batı haricinde bir kültürde benimsenmesi mümkün değildir. Tasarımda egemen görüşün Batımerkezli olmasının kökeninde kültürel kolonileşme vardır.

“Tasarım, Tasarımcılar, Tasarlamak ve Tasarımlar” başlığı altında Uluslararası Tasarım Konseyi[12] aydınlatıcı bir tarif hazırlamıştır. ‘Tasarım’ kelimesi fiil ve isim olarak kullanılır. Tasarım dediğimiz aktiviteye, tasarlamaya ve bu aktivitenin sonucuna – tasarım tarafından üretilen eserlere – atıfta bulunur. Aynı zamanda faaliyeti yürüten yaratıcı profesyonellere, yani tasarımcılara atıfta bulunur; son olarak bir bütün olarak tasarım disiplinine atıfta bulunur.

Tasarımda evrensellik düşüncesi; üreticiler, tasarımcılar, sözel ve sayısal bilimciler için ciddi bir sorun olarak şekillenmiştir. Tasarım felsefesi de evrensel tasarım ilkelerinin hayattaki karşılığına odaklanır. Çekyalı gazeteci düşünür Vilem Flusser’e (1995) göre tasarım;

> “Bir isim olarak, diğer şeylerin yanı sıra "niyet", "plan", "kasıt", "amaç", "şema", "olay örgüsü", "motif", "temel yapı" anlamına gelir - tüm bunlar (ve diğer anlamlar) "kurnazlık" ve "aldatma" ile bağlantılıdır. Bir fiil olarak ("tasarlamak") "bir şeyi uydurmak", "taklit etmek", "taslak yapmak", "eskiz yapmak", "şekil vermek", "bir şey üzerinde tasarımlara sahip olmak" anlamlarını içerir. Kelime, "işaret" anlamına gelen Latince “signum” kelimesinden türemiştir ve aynı eski kökü paylaşır”.

“Sağlıklı bir tasarım kültürüne ait bir tasarım, yalnızca ürüne veya hizmete değil, aynı zamanda üretici kuruluşun kendisine de uygulanmaktadır” (Koschei, 2016). “Tasarım” ve “teknoloji” kelimeleri birbirleriyle yakından ilişkilidir ve bir terim diğeri

---

12 https://www.theicod.org/en/professional-design/what-is-design/design-designers-designing-designs

olmadan var olamaz. Diğer taraftan bu bağlantı Rönesans'ta reddedilmiş ve modern burjuva, sanat dünyası ile teknoloji ve makinelerin dünyası arasında keskin bir ayrım yaratmıştır. Böylece üretim, birbirini dışlayan iki dala ayrılmıştır: biri bilimsel, ölçülebilir ve katı, diğeri estetik, değerlendirilebilir ve hafif. Bu ayrım, ondokuzuncu yüzyılın sonuna yaklaştıkça yerleşik hale gelirken "tasarım" iki taraf arasında bir bağ kurarak "tasarım kültürü" adında yeni bir alanı ortaya çıkarmıştır. Tasarım kültürü, ilk konuşulmaya başladığı zamanlarda uluslararası alışverişlerin katkısıyla evrensel hale gelerek endüstriyel üretimleri, toplumsal yaşamı ve iletişimi çoktan etkisi altına almıştır. Tasarım kültürü, sanat arşivine yönelik akademik yazılarda olduğu kadar, ticari oluşumların bugünkü konumlarının altyapısını sağlayan ve insanların deneyimlerini şekillendirmiş önemli bir evrenselleştirici olgudur. Buchanan (2016), tasarımın "belalı sorunlar" içerdiğini savunmaktadır.

> "Tasarımın günümüz dünyasını ne kadar kapsamlı şekilde etkilediğine dair bir fikre varmak için, tasarımın dünyanın dört bir yanında profesyonel tasarımcılar tarafından ve kendilerini tasarımcı olarak görmeyebilecek daha birçok başka kişi tarafından irdelendiği dört genel alanı bir düşünelim. Bu alanlardan ilki simgesel ve görsel iletişim tasarımıdır. Bunun içinde, tipografi ve reklamcılık, kitap ve mecmua üretimi, bilimsel illüstrasyon gibi geleneksel grafik tasarımı çalışmaları vardır, ama bu alan fotoğraf, film, televizyon ve bilgisayar gösterimleri yoluyla iletişime doğru genişlemiştir. iletişim tasarımı alanı hızlı bir evrim yaşamakta; enformasyonu, fikirleri ve argümanları iletmedeki sorunlara dair kapsamlı bir keşfe girmektedir".

IBM[13] ve UPS[14] gibi uluslararası şirketlerin logolarını tasarlayan ABD'li Paul Rand "tasarım her yerdedir" derken hayattaki her şeye bir veya daha fazla tasarım kararının temas ettiğine işaret etmiştir (Heller, 2019). Rand'ın tasarıma bakış açısıyla tasarımı her yerde görme isteği, grafik tasarımın evrenselliğini daha fazla irdelemeye ve bu konuda teorinin ötesinde yeni uygulamalar gerçekleştirmeye

[13] IBM (International Business Machines); 1911'de kurulan ve merkezi New York'ta bulunan, dünyanın en büyük bilişim teknolojisi şirketidir.
[14] UPS (United Parcel Service); 1907'de Seattle'de kurulan çokuluslu paket teslimat ve tedarik zinciri yönetimi şirketidir.

teşvik etmektedir. 1964 yılında yayınlanmış ve daha sonra farkındalık ve insan hakları kavramlarını da içerisine alarak 1999 yılında güncellenmiş olan First Things First adlı tasarımcı manifestosu tasarımın iletişim yönü ve ihtiyaçlara cevap vermesi gerektiğini vurgulamaktadır.

> "Bir yerde hepimiz indirgeyici ve zararlı bir kamusal söylemin kodlarını oluşturuyoruz. Uğruna problem çözme yeteneğimizi kullanabileceğimiz daha değerli amaçlar var. Eşi görülmemiş, çevresel sosyal ve kültürel sorunlar ilgimizi bekliyor. Sayısız kültürel oluşum, sosyal kampanya, kitap, dergi, sergi, eğitim aracı, televizyon programı, film, hayır isi ve iletişim projesinin, uzmanlığımıza ve yardımımıza acil ihtiyacı var. Önerimiz, iletişimin, daha yararlı, kalıcı ve demokratik biçimleri lehine önceliklerimizi yeniden sıralamak; ürün pazarlamanın ötesinde bir zihniyet geliştirmek, yeni bir anlam keşfetmek ve üretmek. Tartışma alanı giderek daralıyor; genişletilmeli. Tüketim aldı başını gidiyor; görsel dillerin ve tasarımın kendi kaynakları aracılığıyla bu eğilime karşı durmaları gerekiyor."

Evrensel tasarım çeşitli ihtiyaçları karşılayabilmek için tasarıma ihtiyacı olan herkesle iletişim kurmaya çalışırken ulaşılabilir ve tarafsız olmaya odaklanmıştır. Bu ideallerin karşısında tasarımın evrenselleşmesi için gerçekleştirilen atılımlar nelerdir? Hangi evrensel tasarım kuramları ortaya koyulmuştur? Hindistan eski eğitim bakanı Prof. Singanapalli Balaram'a (2011) göre; "Evrensel tasarım, yalnızca yapılı çevrenin erişilebilirlik sorunlarının ötesine geçen bir kavram olarak değil, aynı zamanda farklı fiziksel, zihinsel veya psikolojik yeteneklere sahip insanları birleştirir". Tasarımda evrensellik ölçütünü belirleyen ilkelere dair Ulusal Engelli Otoritesi'nin (National Disability Authority)[15] yayınladığı aşağıdaki listenin gerekli olduğu düşünülmektedir.

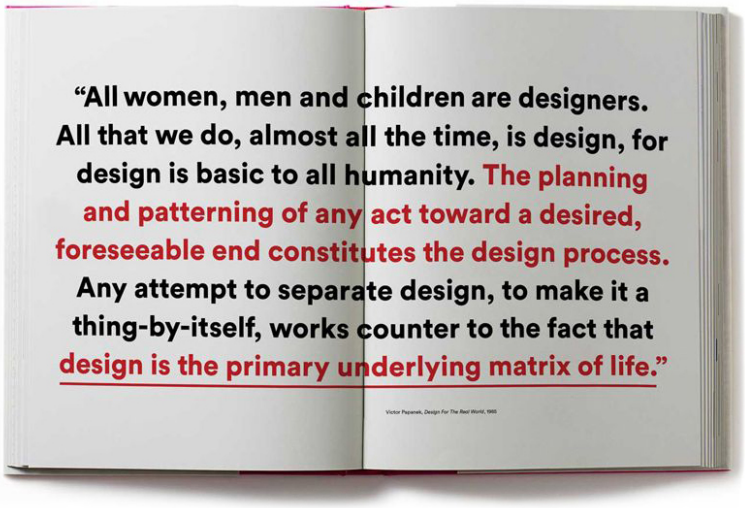
1. Belirginlik: Tasarımın farklı yeteneklere sahip bireyler için yararlı ve pazarlanabilir olması gerekir ve tüm kullanıcılar için aynı araçları

[15] http://universaldesign.ie/what-is-universal-design/the-7-principles/#p3

sağlamalıdır. Yine de çekici olmalı ve kullanıcılarını ayırmak veya damgalamaktan kaçınmalıdır.

2. Esneklik: Evrensel tasarımda esnekliğin arkasındaki temel fikir, tüm kullanıcılara aradıklarını bulmalarını sağlamaktır. Esnek bir tasarım, geniş bir erişilebilirlik seçeneğini taşıyarak tasarımı basit ve verimli kılmaktadır.
3. Algılanabilirlik: Toplumun her kesimin tarafından erişilebilirliğini belirler. Kimi zaman gençler, yaşlılar, bedensel engelliler vb. tasarıma ulaşamamaktadır. Ulaşılabilirliği bir dereceye kadar arttıran etkenlerden biri web erişilebilirliğidir.
4. Hata Toleransı: Bir kullanıcı bir web sayfasını ziyaret ettiğinde, erişirken belirli hatalarla karşılaşmaları muhtemeldir. Evrensel bir tasarım, web erişilebilirliği sırasında oluşması beklenen küçük hatalara dikkat ederek bu tür kayıpları dikkate alır. Örneğin, erişilebilirliğin uygunsuzluğuna katkıda bulunabilecek her türlü işlemi geri alabiliriz.
5. Etki ve Ulaşılabilirlik: Etkili tasarımlar, kullanıcı tarafından gezinmek, etkileşim kurmak ve yorumlamak için kolaydır. Ayrıca, tasarımı kullananların tasarımın üretimine katkıda bulunmaları için bir platform oluşturmalıdır. Böylece etkisi arttırılabilir hale gelir.

Avusturyalı endüstriyel tasarımcı ve öğretmen Victor Papanek, tasarımın çevresel faktörlere uygun olması ve bunun yanında yoksullara, engellilere ve yaşlılara hizmet etmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Design For The Real World adlı kitabında Papanek, tasarımda evrensellik ilkelerini inşa eden mesajlar iletmiştir (Görsel 19).

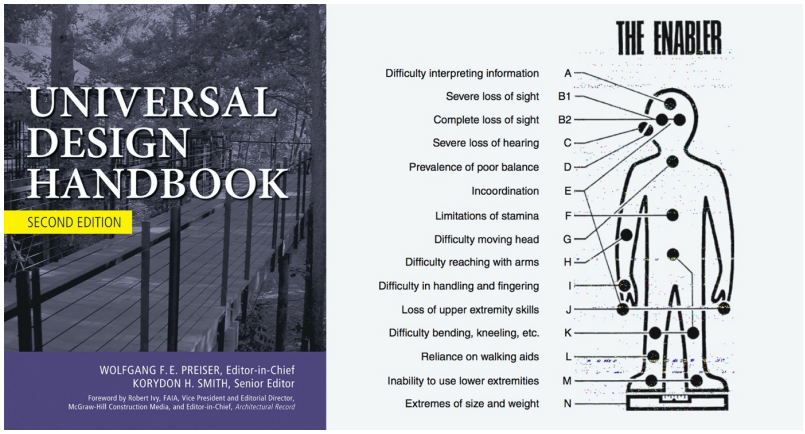


Görsel 19. “Design For The Real World” kitabı, Victor Papanek, 1972.

Bu evrensel bakış açısı sadece tasarımın kendisine fayda sağlayan atılımlara işaret etmekle kalmıyor, aynı zamanda toplumsal değerlerin korunması ve geliştirilmesine yönelik çabaları da güçlendiriyor. Özetle, Evrensel Tasarım Düşüncesi'ne göre tasarım sadece tasarımcılar için değildir. Sağlıklı bir tasarım kültürü, kuruluştaki herkesi tasarım sürecine katılma konusunda güçlendirmeli ve herkesi tasarımla ilgili olmadığı açık olan konulara tasarım düşüncesini uygulamaya teşvik etmelidir. Sasaki (2010), bugün grafik tasarımcılarının toplumsal sorunlarla daha çok ilgilendiğini vurgulamaktadır.

> “Son yıllarda tasarım alanı hızla yeni alanlara doğru genişledi. Tasarımın sosyal ve insani faydaları, sosyal açıdan sorumlu davranış etrafında şekillenen yeni bir uygulama türünün yolunu açtı. Tasarımla ilgili bu yeni bakış açısı, değişimin yeni temsilcileri olarak önemli bir rol oynayan tasarımcılara daha fazla sorumluluk verdi. Günümüzde tasarımcılar, sosyal farkındalık yeteneklerini sergilerken yaratıcılık ve stratejik tasarım düşüncesini kullanarak dünya için yeni bir şeyler yaratmaya çalışıyorlar”.

Tasarımcılar disiplinler arası kabiliyetler kazanarak ve çözümlemelerle ortaya çıkarak akademik yaklaşımlar sunmaktadırlar. Görsel 20’deki Evrensel Tasarım Elkitabı adlı kitapta, ortak yaşam alanlarında çeşitli kısıtları olan kişilere yönelik ürünlerin üretim sürecinde başvurulan The Enabler başlıklı bilgilendirme tasarımı dikkat çekmektedir (Preiser & Smith, 2010). Oxford İngilizce Sözlüğü’nde “bilgilendirme grafiği”, diğer adıyla “infografik”; “bilgi veya verilerin görsel temsili” olarak tanımlanmıştır.



Görsel 20. "Universal Design Handbook" kitabında "The Enabler" sayfası, 2010.

Evrensel tasarım arayışında yirmibirinci yüzyılda en çok tartışılan şeylerden biri "iyi tasarım" olgusudur. İyi tasarım, müşterinin kurumsal, finansal, deneyimsel ve/veya etik hedeflerine ilişkin derin bir anlayıştan, müşterinin bulunduğu pazarın veya alanın kapsamlı bir analizinden ve en önemlisi, samimi bir empatiden doğar. İyi tasarım ilkelerine göre iyi tasarım; yaratıcıdır, ürünü kullanışlı yapar, estetiktir, ürünü anlamamıza yardımcı olur, fazla öne çıkmaz, dürüsttür, dayanıklıdır, son detayına kadar uyumludur, çevrecidir ve mümkün olduğunca az tasarımdır. Bu özellikleriyle iyi tasarım söylemi ile evrensel tasarım ilkeleri örtüşmektedir. Bu tür tasarım sorunlarının anlaşılmasına karşın, Ardan Ergüven, aynı zamanda kitabının adı olarak kullandığı "İyi Tasarım Nedir?" (2021) sorusuyla mekân tasarımı, endüstriyel tasarım ve grafik tasarım ürünlerinin görsel dilini incelemektedir. "Modernizmle birlikte grafik tasarımda "asimetrik mizanpaj, işlevsellik, geometrik yazıyüzleri, hiyerarşi, minimalizm, seri tasrımı, evrensellik ve beyaz 'boş' alan keşfedilmiştir" (Petterson, 2015). Süreçteki ilerleyişi üzerinden bir parçalama ve birleştirme sanatı olarak nitelendirebileceğimiz grafik tasarımın, toplum için planlı bir yapım ve yıkım planı kurma becerisine de sahip olduğu görülmektedir. Tasarım Bizi Nasıl Düşündürür? adlı kitapta Sean Adams tasarımcıların, reklamcıların, pazarlama uzmanlarının ve geri kalan herkesin ne düşüneceğini, nasıl hissedeceğini ve ne yapacağını tasarımın belirlediğini savunmaktadır (Adams, 2021). Evrensel grafik tasarımın ne olduğu ve nasıl geliştiği, tarihsel ve görsel bulguların yanısıra evrensellik ölçütlerinin tartışılmasıyla birlikte yanıtlanmalıdır.

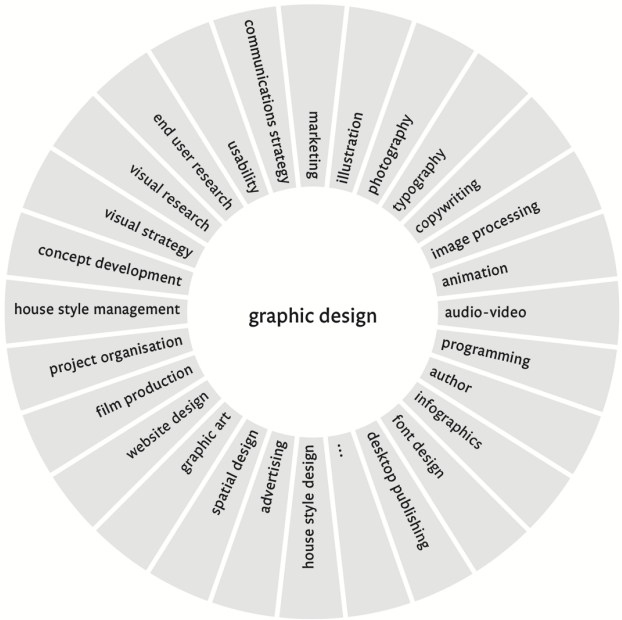
2.3. Grafik Tasarımda Evrenselliğe Giriş: Dönemler ve Olanaklar

Uzun yıllar boyunca, teknik çizimlerde aktarılan bilgiler daha karmaşık hale geldikçe, evrensel bir teknik dil gelişmiştir. Yasal düzenleyiciler tarafından oluşturulan kabul görmüş standartlar ve sözleşmeler kullanılarak, görsel bilgi ve fikirlerin, kavramların ve bitmiş tasarımların tüm dünyada net bir şekilde anlaşılması mümkündür. Diğer taraftan, görsel olan her şey – kullanılan renk, şekil, tipografi, illüstrasyon ve fotoğraf – her zaman yeniden şekillendirmeye açık olmuştur. Teknik bir alan olmanın ötesinde, grafik tasarımın evrensel hale gelişi, onun topluma etkisiyle ilişkilidir. Grafik tasarımın tüm toplumsal faaliyetlerin vazgeçilmez bir parçası olduğu

söylenebilir, çünkü görüntü her yerdedir ve herkes görüntünün üretimiyle ve tüketimiyle ilgilenebilir. Bu açıdan grafik tasarım, evrensellik söylemlerini yansıtan bir faaliyetler bütünüdür. Görsel Retorik Araştırma Grubu'ndan çıkan Grafik Tasarım Üzerine: Okuyucuyu Dinleyen? adlı yayında Waarde (2009) şu açıklamayı yapmıştır:

> "Tüm bu faaliyetleri tek bir kelimeyle temsil eden; 'metin okuyucusu', 'illüstrasyon, fotoğraf ve görsellerin izleyicisi', 'tüketici', 'web sörfçüsü' gibi farklı biçimlerde olması gereken bir deyim düşünmek zor. 'Yazılım kullanıcısı', 'vatandaş', 'öğrenci' ve bireyin görsel bilgileri yorumladığı diğer roller 'Alıcı' kelimesi ise pasif bir çağrışım olduğu için reddedildi, oysa bir şeye dikkat etmek ve onu yorumlamak bilinçli kararlardır. Biraz eski moda alt tonuna rağmen, 'seyirci' kelimesi görsel bilgiyi aktif olarak yorumlayan birini en doğru şekilde tanımlıyor gibi görünüyor".

Van der Waarde grafik tasarımın ilişkide olduğu konuları, etkinlikleri ve diğer alanları Görsel 21'de yer alan detaylı bir şemayla aktarmıştır:



Görsel 21. Grafik Tasarım Şeması, Karel van der Waarde, 2009.

Gavin Ambrose ve Paul Harris (2009) ise, grafik tasarım alanının tümüne hâkim olunamadığının ve bunun gerekli olmadığının imasında bulunmuşlardır.

> “Grafik tasarım çeşitli bakış açılarını ve uygulama türlerini kapsayan geniş bir alandır. Parçalar halinde tarif edilemez çünkü çeşitli çevrelere yönelik olarak çalışan tasarımcılar varken, aynı zamanda nadiren, hatta hiçbir zaman bu alanın tüm parçalarıyla ilgilenmeyen tasarımcılar da vardır”

Bununla birlikte deneysel tipografi ve sanatçı kimliğiyle ünlü Avusturalyalı Stefan Sagmeister’a göre grafik tasarım genişledikçe daha da zorlaşan bir alandır (2005). Sagmeister sosyal medya hesabında kendisine gönderilen grafik tasarım ağırlıklı işleri paylaşarak kültürlerarası diyaloğa katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla grafik tasarım alanının sınırlarının tanımlanması post-modern bir sorundur. Buna karşın güncel tanımlamalar grafik tasarımın hem ilkel hem de çağdaş bir alan olduğunu kanıtlamıştır ve sahip olduğumuz tarihsel bilgilere yönelik farklı görüşler mevcuttur.

> “Sosyologlar, fiziksel nesnelerle bu nesnelere ilişkin fikirleri birbirleriyle ilişkilendirmektedir. Materyal kültür, ya da maddi kültür; araçlar, silahlar, mutfak eşyaları, makineler, süs eşyaları, sanat eserleri, binalar, anıtlar, yazılı kayıtlar, dini tasvirler, giysiler ve insanlar tarafından üretilen veya kullanılan diğer tüm nesnelere işaret eder. Maddi olmayan kültür ise, inançlara, değerlere, kurallara, normları, ahlakı, dili, örgütleri ve kurumları dahil, insanların kültürleri hakkında sahip oldukları fiziksel olmayan fikirlere atıfta bulunur” (Özdoğan, 2021).

Evrensel grafik tasarımın erken dönemi olarak ondokuzuncu yüzyıldaki faaliyetler gösterilebilir. Grafik tasarımın ortaya çıkmasındaki yaygın düşünceye göre yazının çoğaltılıp dağıtılmasını kolaylaştıran matbaanın icadı bir mihenk taşı sayılmaktadır. Grafik tasarımın erken dönemi olarak gösterilebilecek ondokuzuncu yüzyılda tipo baskı[16], 1450’den 20. yüzyılın ortalarına kadar görülen yaygın baskı tekniği olmuştur. Grafik tasarım, özellikle sanayi devrimiyle ortaya çıkan ihtiyaçları karşılayarak gelişmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazizm etkisindeki Avrupa’dan kaçmış olan tasarımcıların beraberinde modernizm anlayışını da

[16] Tipo baskı, İngilizce’deki “letterpress” kelimesinden gelir.

getirdiği yeni Amerikan yaşam tarzında kurumsal kimlik tasarımı alanı hızla genişlemeye başlamıştır. 29 Ağustos 1922'de Boston Evening Transcript'te New Kind of Printing Calls for New Design başlığıyla yayınladığı makalede Amerikalı kitap tasarımcısı William Addison Dwiggins "grafik tasarım" terimini ortaya atmıştır. (Clifford, 2013). Bu terim alanda en önemli etkiye sahip olmuştur. Bununla birlikte, reklamların oluşturulmasından sorumlu kişiyi tanımlamak için "grafik tasarımcı" terimi ilk kez 1917 yılında Kaliforniya Güzel Sanatlar Okulu müdürü Profesör Frederick H. Meyer tarafından kullanılmıştır (Shaw, 2020). Daha sonra farklı akımlar, araçlar, kişiler ve kurumlar grafik tasarımı ve grafik tasarımcılığı etkilemiştir.

Ticari anlamda grafik tasarımda evrensel yaklaşım üzerine, iki tasarımcı olan Yves Zimmermann ve Ana Alavedra'ya (2013) göre grafik tasarımcının görevi, müşterinin görsel iletişim sorununu doğru anlamak ve ona en iyi çözümü sunmaktır. Küreselleşme ve etkileşim çağında, "ana akım kültür" fikri evrensel olarak kabul edilen görsel nesnelerden beslenmektedir. Web siteleri, dergiler, kitaplar ve televizyon, her geçen gün farklılaşan alt kültürlere odaklanmış ve gün geçtikçe daha bilinçli büyüyen ve daha dar bir şekilde dilimlenmiş niş izleyiciler oluşturmayı hedeflemiştir. Sonuç olarak grafik tasarımın uygulama alanı çok daha geniş bir alana yayılmıştır. Bunun sonucu olarak, grafik tasarım eğitiminin eğitimi, endüstrideki durumu ve topluma olan faydaları ve zararları, grafik tasarımda bir evrensellik algısını şekillendirmiştir.

2.3.1. Grafik Tasarımda Temel İlkeler

Tasarım ilkeleri, estetik açıdan hoş ve kullanıcı deneyimini optimize eden bir şey yaratmak için birlikte çalışırlar. Görsel iletişim alanında evrenselleşme fikri tasarım paradigmalarını şekillendirmiş ve "Temel Tasarım" terimi bu noktada ortaya çıkmıştır. Bauhaus'un etkileriyle tasarımda dünya çapında ortak bir dilbilgisi bulma ve kullanma çabasına girilmiştir. Bauhaus teorisi, sanat, işçilik ve tasarım arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlamıştır. Bu süreçte baskın görünen Batı paradigmaları evrensel bir görsel dil yaratılmasında temel tasarım ilke ve öğelerini kullanmıştır. Zıtlık, denge, vurgu, hareket, oran, hiyerarşi, ritim ve bütünlük gibi temel ilkeler Temel Tasarım İlkeleri olarak bilinmektedir. Temel şekiller, renk, doku, desen,

amorf, siluet ve boyut gibi, sayılan ilkelerden daha fazla görsel tınıya sahip terimler, Temel Tasarım Öğeleri olarak tanımlanabilir (2008).

Temel tasarım özelliklerini öne çıkaran grafik tasarım ürünlerinde ilke ve öğelerin kullanımına, ürünün bilgisinden bağımsız olarak, olumlu ve olumsuz tepkiler vermemiz düşünülebilir. Örneğin, şekil ve renk grafik tasarımdaki en temel unsurlardandır. Rus ressam ve sanat kuramcısı Vasili Kandinski, insan algısında renk ile form arasındaki ilişki üzerine yaptığı bir araştırma için gerçekleştirdiği deneyde Bauhaus'taki öğrencilerden ve öğretmenlerden gördükleri üç temel şekli (üçgen, kare ve daire) bir ana renk (sarı, kırmızı veya mavi) olarak boyamalarını ve her şekil için renk seçimlerini açıklamalarını istemiştir. Böylece bu deneyde izleyicinin gözünde biçim ve renk arasında evrensel bir ilişki belirlemeyi amaçlamıştır. Kandinski'nin bulguları, modernizme ve görsel dil yorumlarının kültürler arasında evrensel olduğuna dair ontolojik bakış açısına katkıda bulunmuştur.

Tunalı'nın (1983) "sanatsal salt ilgiler" olarak; ışığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsize, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisi" olarak değindiği ilgiler (Kandinski'nin Görsel 22'deki "Dairenin Etrafında" adlı eserindeki gibi), Doğu'dan ve Batı'dan, Kuzey'den ve Güney'den grafik tasarımcıların getirdiği becerilerle yeni vizyonlar kazanmıştır. Grafik tasarım, sanatta bulunan temelleriyle birlikte genişleyip insani bilimlerle ilintili olarak çalışmaya başlamıştır.

Görsel 22. ”Around the Circle” Wassily Kandinsky, 1940.

Kandinski, modernizme ve görsel dilin yorumlanmasının kültürler arasında evrensel olduğuna dair ontolojik bakış açısına katkıda bulunmuştur. Sanatın grafik tasarıma buluşarak çeşitli alanlardaki sorunlara çözümler üretme çabasıyla evrensel bir bakış açısı kazanması yirminci yüzyılda ilk örneklerini vermiştir. Ancak temel tasarım gibi önemli bir konuyu şekillendiren Kandinsky örneğini bilen kişi sayısı, Japonyalı Yusaku Kamekura’yı ve Ikko Tanaka’yı, Çinli Zhang Guangyu’yu ve Mısrlı Jamal Abdalla’yı bilen kişi sayısından birkaç kat daha fazladır. Bu tasarımcılar Doğu'da grafik tasarım alanına, özellikle de kompozisyonel ve soyut "temel tasarım" estetiği alanında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Çalışmaları, grafik tasarımın geniş alanı içinde benzersiz kültürel perspektifler ve sanatsal yaklaşımlar sergilemektedir.

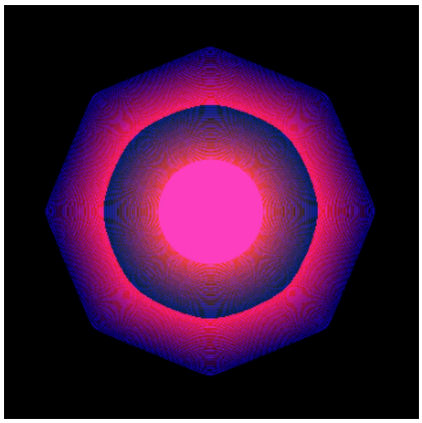
Görsel iletişim imkânı olmayan kişiler için Braille alfabesi grafik tasarım kökenli bir uygulamadır. Ürünlerin yüzeyindeki kabartmalar tipografik bir dilden oluşmaktadır ve dokunsallık aracılığıyla bilginin okunabilmesini sağlamaktadır. Resimlerin dokunsal yoldan okunabilmesi de yine grafik tasarımla mümkün olabilmektedir. Görsel 23’teki bir tarihi esere ve kültürel mirasa; nokta, çizgi ve lekesel ağırlık gibi temel tasarım öğeleri aracılığıyla görme engelliler için algılanabilir hale getirilmeye çalışılmıştır.

Görsel 23. "The Gathering Of The Mana" adlı eser için dokulu kabartma çalışması.

Grafik tasarımın evrensellik ilkesi erişilebilirlik çerçevesinde de ortaya çıkmaktadır. Örneğe göre dokunsallık aracılığıyla engellilere görsel yapıları iletmeyi hedeflemiştir. Erişilebilirlik ve görsel deneyim, grafik tasarımın evrenselliği açısından son derece önemlidir. Bu konu, Grafik Tasarımda Dokunma Duyusu ve Erişilebilir Tasarım Anlayışı (Hayta, 2017) ve Yeni Estetikte Dokunsal Tipografi (Falla, 2013) adlı makalelerde detaylı olarak ele alınmıştır. Grafik tasarımda dokunsallık ilişkisi, bilgilendirme tasarımının özellikleri arasına eklenen, evrensel tasarıma ve bilgiye ulaşılabilirlik açısından gerekli bir ilişkidir. Waarde (2009) bilgilendirme tasarımını şöyle örneklendirmiştir:

> "İnsanlar görsel bilgileri çeşitli nedenlerle yorumlarlar. Bilgilendirme (sözlükler, tabelalar), eğitim (ders kitapları, kılavuzlar, oyunlar), güncel kalma (gazeteler, web siteleri), eğlence (romanlar, dergiler) veya gereklilik (vergi formları, bilgilendirici broşürler) bazı örneklerdir".

Grafik tasarım etkisiyle, günümüzde atölye kavramı da sadece belirli tasarımcılara veya kurumlara özgü bir mekân olarak değil, artık daha sivil ve toplumsal amaçlara hizmet eden bir kalabalığın üretim kaynaklarından biri olarak bağımsız bir açık atölye haline gelmiştir. Kanadalı akademisyen Rita Irwin ve meslektaşları tarafından geliştirilen "ARTographer" terimi, Sanatçı (Artist), Araştırmacı (Researcher) ve Öğretmen (Teacher) kelimelerinin baş harflerinden oluşup çoklu rollere atıfta bulunmaktadır (Sullivan, 2006). Artographer kelimesi, sanat ve fotoğraf unsurlarını yaratıcı bir şekilde birleştiren kişi olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Akademi, tasarım literatürüne yeni kavramlar kazandırırken, grafik tasarım da kendi tanımını sürekli yenilemektedir. Bu doğrultuda, bir grafik tasarım uygulaması yapmak veya grafik tasarımcı olmakla ilgili hedeflere ve gereksinimlere kişisel ilgiyle ulaşılabileceği ortadadır.



Görsel 24. “Quantum”, Kevin McCoy, NFT, 2014.

Artık grafik tasarım pratiğinde metotların zenginliği konusunda bir kısıt veya kural belirlenemez. Görseller zaten insanın ilk iletişim objeleridir. Günümüze bakıldığında örneğin Görsel 24’te yer alan ilk NFT görseli basit ve sade bir temel tasarımın sonucu izleniminde, aynı şekilde IBM firmasına göndermede bulunan Stanley Kübrick’in yönettiği 1968 yapımı 2001: A Space Odyssey filmindeki ikonik bir görseldir. Bir “grafik tasarımcı” olarak tanımlama gereği duyulmayan tasarımcıların NFT’leri hızla evrenselleşmiş ve tasarım kültürüne yeni bir grafik dil algısıyla girmeyi başarmıştır. Sonuç olarak grafik tasarımda temel ilkeler de temel şekiller gibi kullanım biçimlerine göre bir evrensellik vadeder veya etmez.

2.3.2. Grafik Tasarımda İşaret, Sembol, İkon, Piktogram ve Logo

Yazı dili gibi, işaretler, semboller, ikonlar ve amblemler de iletişim kurmayı sağlayan anlamlar taşımaktadır. Analitik psikolojinin kurucularından İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung, büyük Yunan filozofu Platon’nun “idea” kavramından esinlenerek kültürel arketipleri incelemiştir. Jung (1991), bu sembolleri, bir bireyin duygularını ve eylemini etkileyen “Arketipler” (arkaik imgeler) olarak; evrensel düşünce formları olarak adlandırmıştır. Fikirlere yönelik bu imgelerin, kalıpların veya prototiplerin evrensel veya kolektif bilinçdışından türetildiğini öne sürmüştür. Jung'a göre, kolektif bilinçdışı, kalıtsal bir ruh veya deneyim rezervuarıdır ve belirli bir türün tüm üyeleri için ortaktır. Jung (1991), arketipleri, ruhların planları olarak; içine doğduğumuz ilkel imgeler veya davranış kalıpları olarak tanımlamaktadır.

> “İnsanlık tarihi boyunca tüm dünyada farklı formlarda görünebilen arketipler, ancak bir deneyimle harekete geçirildiklerinde içlerinde bulundukları kültür faktöründen etkilenerek büründükleri görünümle belirginleşirler. Aksi halde tetiklenmeyen, harekete geçmeyen bir arketip algılanamaz durumdadır”.

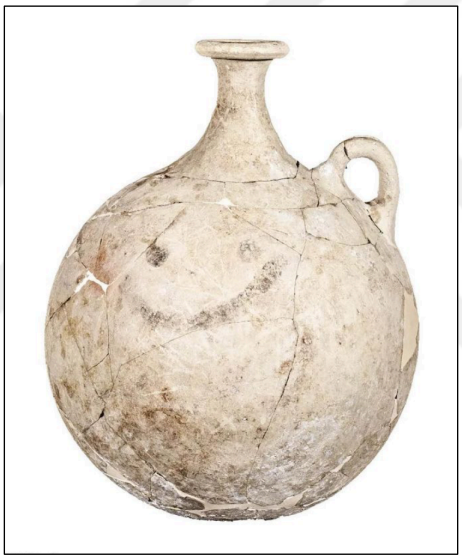
Jung’un altını çizdiği kültür etkeni antik çağlardan kalma arketipal görsel imgelere genellikle birden fazla anlam yüklemiştir. Örneğin artı işareti (+) Hristiyanlıktaki haç anlamına gelebilir veya kuzey, güney, doğu ve batı olmak üzere dört ana yön anlamına gelebilir. Burada mühim olan işaretin yerleştirildiği yerdir, yani içeriğin ilişkide olduğu bağlamdır. Dolayısıyla işaretlerin, sembollerin, ikonların ve amblemlerin belirli bir çevrede veya küresel olarak evrenselleşmesi, taşıdıkları anlamın yaygınlaşmasına ve sürdürülebilir olabilmesine bağlıdır. Örneğin, Görsel 25’te, Mardin’deki bir ev kapısının üzerinde, Ezidilik, Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık ile ilgili sembollerin dördü bir arada yerleştirilmesinin belli bir mesaj kaygısı ve amacı vardır.

Görsel 25. Ezidilik, Musevilik, Hristiyanlık ve İslam sembolleri, Mardin.

İşaretlerin, sembollerin, ikonların ve amblemlerin içerdikleri yöresel etkiler sebebiyle, bunların kendi kültürel mesajlarıyla birlikte evrenselleştiği söylenebilir. Son zamanlarda daha da stilize edilen, sarı ve siyah görünümüyle “emoji” olarak bilinen yüz ifadeleri, evrensel bir görsel ileti sistemine dönüşmüştür. Sembolizm ve evrensellik çoğu zaman birlikte ele alınmaktadır.

Gaziantep'in Karkamış ilçesinde Türk-İtalyan arkeolojik keşfinde bulunan Hitit çömleği (Görsel 26) üzerinde "gülen yüz" çiziminin kalıntısına rastlanmıştır. Bu buluş, "smiley" dünyasının başlangıç karakteri olarak bilinen "gülen yüz" simgesinin, düşünüldüğünden daha evrensel ve eski olduğu ortaya çıkarmıştır.

> "Materyal ve metne dayalı çalışmalar arasındaki diyalogların güçlü veya zayıf yönleri bireysel tutumların toplamına indirgenmemeli, araştırma, öğretim ve eğitimin beşerî bilimler ve sosyal bilimler genelinde nasıl yapılandırıldığına dair daha geniş eğilimler açısından bağlam kazandırılmalıdır" (Heffron, 2015).



Görsel 26. Hitit çömleği, M.Ö. 1700'ler.

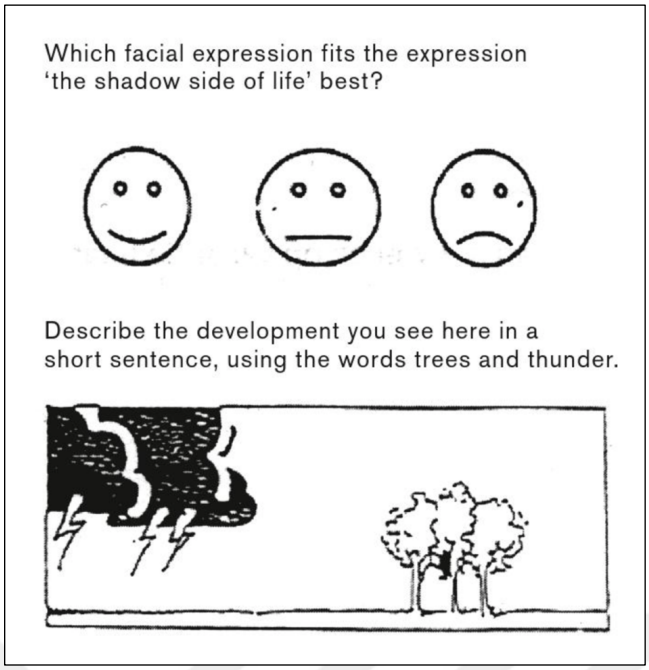
Bu kalıcı ve uluslararası hale gelmiş popüler simgenin modern dünyadaki tasarımcısı olarak bilinen Harvey Ross Ball (Görsel 27) ise ticari bir marka başvurusunda bulunmamıştır. Bu simge, daha sonra Banksy'nin de dikkat çekeceği (Görsel 28) çoktan evrenselleşmiş bir görsel miras haline gelmiştir.

Görsel 27. Tasarımcı Harvey Ross Ball, 1963.

Görsel 28. "Flying Copper", Banksy, Grafiti, 2003.

The Politics of Design adlı kitabında "kültürel farklılıklar imgeler üzerinden nasıl öğrenilebilir?" sorusunu yöneltmiştir (2016). Peter bu soruya, Görsel 29'deki uygulama üzerinden, görsel dil ve yorum ilişkisini çeşitli cevaplar elde etmiştir. Amsterdam Komşu Kadın İletişiminden Gönüllüler İçin Giriş Kursu'na ait test[17], Hollanda'da göçmenlere gönüllü olarak dil dersi verenlere görsel kültür farklılığını anlatmak için verilmiştir. Test sayfasındaki ilk soruda, daha fazla Kuzey Avrupalının gölgede olmak yerine güneş ışığı altında olmayı tercih ettiği için "üzgün surat"ı işaretlediği ortaya çıkmıştır. Aynı oranda Arabistanlının da gölgede kalmak istediği için bu soruda "gülen surat"ı işaretlemiştir. İkinci kısımda ise "ağaç" ve "gök gürültüsü" kelimelerini kullanarak çizimin kısa bir cümleyle anlatılması istenmiştir.

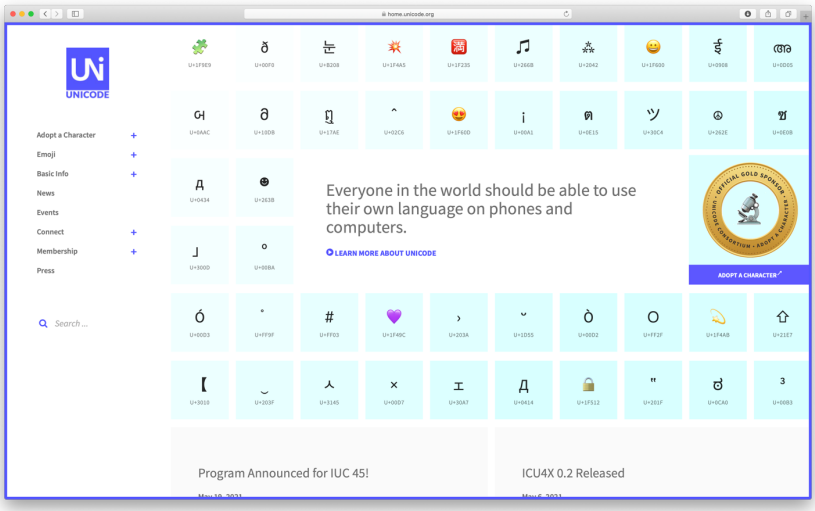
[17] https://image.isu.pub/160411154749-ec1e4866da03eb3ff8155e614a5f9e36/jpg/page_21.jpg



Görsel 29. Test görseli, Amsterdam, 2015.

Bu uygulama, yaşamı deneyimlemekle ilgili yazılı ifadelerin, kültürel yapıyı, görsel algıyı ve dil yeteneğini ortaya çıkardığı bir deney niteliğindedir. Sembolik bir ifade biçimi olan bu çizim biçimsel açıdan evrensel olsa da yerleştirileceği görsel dil bağlamında sübjektiftir.

Tıpkı semboller gibi, iletişimsel ihtiyaçları en başarılı şekilde karşılayan ve kullanım olarak evrensel hale gelmiş unsurlardan biri de ikondur. İkonlar semboliktirler. Cansız nesneleri, kavramları ve aksiyonları gösterirler.



Görsel 30. UNICODE Web Sayfası, 2023.

Örneğin Görsel 30'daki Unicode (Evrensel Kodlanmış Karakter Seti), dünya yazı sistemlerinin çoğunda ifade edilen metnin tutarlı bir görsel olarak kodlanması için bir bilgi teknolojisi standardıdır[18]. Unicode Konsorsiyumu tarafından sürdürülen standart, 154 modern ve tarihi komut dosyasını, ayrıca sembolleri, emojiyi ve görsel olmayan kontrol ve biçimlendirme kodlarını kapsayan 143.859 kadar karakteri tanımlamaktadır.

Görsel 31. "Pictograms, Signs of Life, Emojis - The Society of Signs" Sergisi, 2021.

7 Mayıs 2021 ve 12 Eylül 2021 tarihleri arasında Almanya'nın Freiburg im Breisgau şehrindeki Yeni Sanat Müzesi'nde gerçekleşen Piktogramlar, Yaşamsal İşaretler, Emojiler: İşaretler Toplumu başlıklı sergi (Görsel 31) bu öğelerin grafik iletişimi sağlayan fakat . Sergideki tasarımlar[19] 'piktogram' görsel dil sistemiyle çeşitli hikâye anlatıcılığı deneyimleri sunmuştur. Piktogramların, kamusal yaşamın daha iyi düzenlenmesinde etkili bir görsel dil olarak kullanıldığı ve emojilerle benzerlik göstererek duyguları ve fikirleri daha çabuk ifade etmeye yaradığı bilinir. Piktogramların bilgiyi mümkün olan en geniş ilgili kitleye aktarmaya ve katılımı sağlamaya hizmet etmesi bakımından evrenselci yaklaşım taşıdığının altı çizilmelidir.

Şekillerin, işaretlerin, sembollerin ve yazıların birlikte veya ayrı ayrı kullanıldığı diğer bir grafik tasarım ürünü ise, kurumsal kimlik tasarımı alanına mensup, logo tasarımı alanıdır. Logoların bazen evrensel olarak anlaşılır olmaları amaçlanırken, bazen de

[18] https://www.unicode.org/
[19] https://www.freiburg.de/pb/,Len/1674809.html

görselliğin kendi başına belirsiz ve bağlantısız olan doğasının kullanılması istenmiştir.

Görsel 32. Logoların farklı dillere uyarlanması.

Kişisel veya kurumsal bağlamlarda özelleşen ve bir organizasyonu ya da bir markayı temsil eden görsel tasarımlar, logo olarak adlandırılmaktadır. Logolar, ilk kurumsal iletişimi kuran ve endüstriyel çevrenin çeşitli alanlarında ilk reklamı yapan grafik tasarım ürünleridir. Logolar uluslararası şirketlerin yerel kitlelerin kullanımını kolaylaştırmak için dil değişikliği geçirebilirler. Görsel 32'deki gibi, İngilizceden Arapçaya ve Hintçeye dönüştürülerek aynı tipografik etkiyle tasarlanması hedeflenen logolar "kapitalist grafik tasarımın" (Pater, 2021) bariz örnekleridir.

Görsel 33. Çin Yelpazesinde Resim ve Hat Sanatı.

Görsel 34. Çin Yelpazesinde Coca-Cola Reklamı.

Logo, marka temsilinin ilk adımı olarak görülürse, küreselleşme çabasındaki markalar logolarını kültürel etkileşim alanında konumlandırmıştır. Örneğin, antik dönemlerde taşımış olduğu anlam ve önemi sürdürmekle birlikte Ming Hanedanı

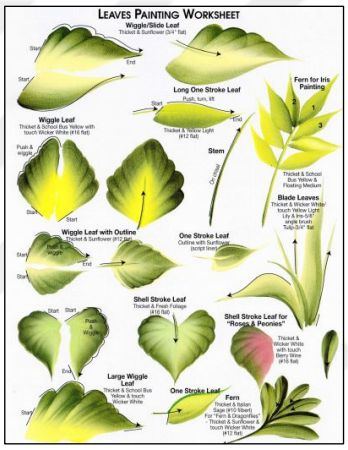
(1368-1644) ve Qing Hanedanı (1644-1911) dönemlerinde kazandığı yeni ve farklı niteliklerle Çin kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelen yelpaze (Sertdemir Diagne, 2016), 19. yüzyılda ortaya çıkan Coca-Cola markası için bir reklam mecrasına dönüşmüştür. Yeni reklam fikirleri, kültürel nesnelerin gücüyle markaların yaygın etkisini arttırmayı hedeflemiş ve onların kültürlerarası ve evrensel nitelikte olduğu söylemini desteklemiştir. Bir markanın sağladığı hizmet ya da ürün kullanılmıyor veya tanınmıyor olsa dahi, kendini tanıtma, küresel çapta adını duyurma ve evrenselleşme atılımlarında, ilk yayılıma sokulan görsel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan, evrensel sembol sistemleri, her türlü kültürel geçmişe sahip insana hizmet etmek için tasarlanmıştır. Ancak yeni tasarımlar, halkın sembollere tepkisinin kültür, cinsiyet, dilbilim ve görsel dil, yaş ve okuryazarlık ile ilişkili olabileceği inancıyla geliştirilmektedir. Dolayısıyla işaretlerin ve sembollerin değişken mesajlar içerebileceği gibi logoların da her zaman ve her yerde evrensel olup olamayacağı durumu gözden geçirilmelidir.

2.3.3. Grafik Tasarımda İllüstrasyon

İllüstrasyonun evrenselleşme potansiyeli yüksek bir görsel dil olduğu rahatlıkla söylenebilir. İşaret, sembol, ikon ya da illüstratif logo türünden ayrı olarak illüstrasyon kendi başına bir sanat olarak kabul edilmektedir. İllüstrasyonun tarihsel kökenleri araştırıldığında tasvire dayalı ilk atılımlar örnek olarak gösterilmektedir. Örneğin minyatür sanatı tezhip ve hattan farklı olarak tasvire dayanmaktadır ve Uzak Doğu'yu etkisi altında bırakmıştır. Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür adlı makalede Uğur Atan'ın (2013) tarihsel bulguları şu şekildedir:

> "Uygurlar, minyatür sanatı vasıtası ile çoğunlukla Maniheizm dinini anlatmışlardır. Bu kitaplarda dini ve dünyevi sahneler içerisinde rahipler, vakıf yapanlar ve müzisyenler yer almıştır. Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları zamanında devam etmiş olan minyatürlü yazma eserlerden günümüze ulaşanlardan konuların ilim, hekimlik, tabiat ve edebi konular olduğu anlaşılmaktadır".

Bugün Japon manga tekniğinin minyatür sanatının devamı olarak geliştiği bilinmektedir. Manga, günümüzde animasyonlarda ve basılı ürünlerde görsel hikâye anlatıcılığı bağlamında evrensel olarak kullanımı yaygınlaşmış bir ürün haline gelmiştir. Manga tarihi üzerine araştırmalarda modern mangayı şekillendiren iki ayrı görüş belirgindir: (1) Manga, Japon kültürel ve estetik geleneklerinin bir devamıdır, (2) Manga, 1945 ve 1952 yılları arasında müttefik güçlerin işgali altındaki Japonya'ya Batı'dan gelen çizgiromanlara, Amerikan televizyonu görsellerinden ve özellikle Disney üretimi çizgifilmlerden etkilenmiştir. Bu kültürel etkileşim çerçevesinde biçimsel bir analiz için Doğu ile Batı'ya ait hem geleneksel hem de güncel illüstrasyon teknikleri yan yana getirilebilir.

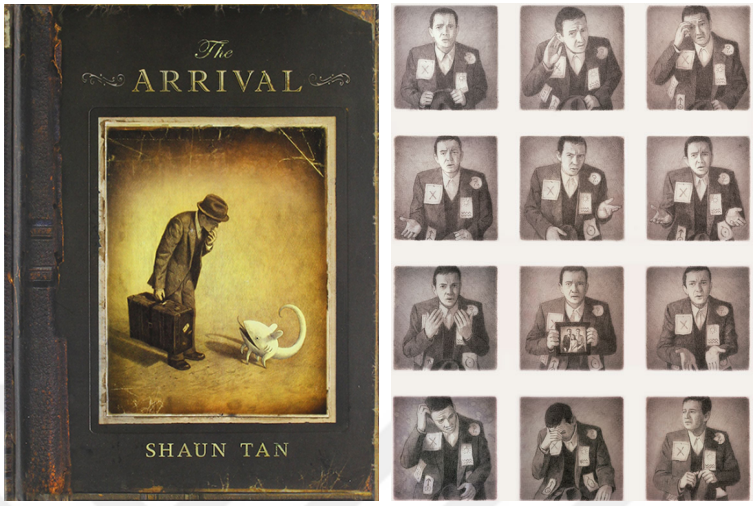


Görsel 35. "Suboku-ga" Sumi-e Japon sanatı.

Görsel 36. "One-stroke" tekniği.

"Suiboku-ga", diğer adıyla "Sumi-e" Japon sanatı (Görsel 35), ilk olarak Çin'in Sung Hanedanlığı (960-1274) döneminde ortaya çıkan ve 14. yüzyıl ortasında Zen budist rahipleri tarafından Japonya'ya götürülmüş bir siyah beyaz mürekkep sanatıdır. Tam bir kültürel miras olan Sumi-e, doğada var olan anın kendisini yakalayabilmek için hızlı fırça darbelerini kullanarak anlık lekelerle betimleme yapma sanatıdır. 1700'lerde Donna Dewberry tarafından Batı'da icat edilen "One-stroke" (Görsel 36), Sumi-e ile aynı konuyu yani doğayı ele almakla beraber bir yaklaşım farkını da sergilemektedir. Japon sumi-e sanatında doğanın o andaki gözlemi süratle kâğıda aktarılır. One-stroke tekniğinde ise anlık aktarım yerine hayali uygulama, renklendirme ve bunların planı, üretim süresini de uzatır. Çünkü one-stroke tekniğinde bir düzen kurgulamak ve bu kurgudan faydalanmak hedeflenmiştir. Sumi-

e'nin tersine, one-stroke tekniğinde, sonuçlarını düşünmeden anı yaşamak yerine, garanticiliğe ve belirleyiciliğe odaklanıldığı söylenebilir. İki ayrı coğrafyaya ait bu illüstrasyon örnekleri evrensel olarak algılanabilmiş ve kullanımları yaygınlaşmıştır.



Görsel 37. "The Arrival" kitabı, Shaun Tan, 2006.

İllüstratörler zaman zaman tasarımda evrensellik kavramını konu edinmiştir; görsel iletişimin evrenselliğini gösteren örnekler ortaya koymuşlardır. Hikayelerini genellikle daha az metinsel ve daha çok illüstratif olarak aktaran Shaun Tan, tipografik tasarımlara ve ikonlara da yer verdiği "The Arrival" adlı grafik romanda (Görsel 37) dil farklılığı ve kültürlerarası iletişim zorluklarını ele almıştır. Tan, görsel iletişim dilini kurguladığı bir dünyadaki olayları, bir yazı dilini kullanmadan salt illüstrasyonla anlatmaktadır.

Görsel 38. Pokemon Oyun Kartı Jigglypuff karakteri, Ken Sugimori, 1996.

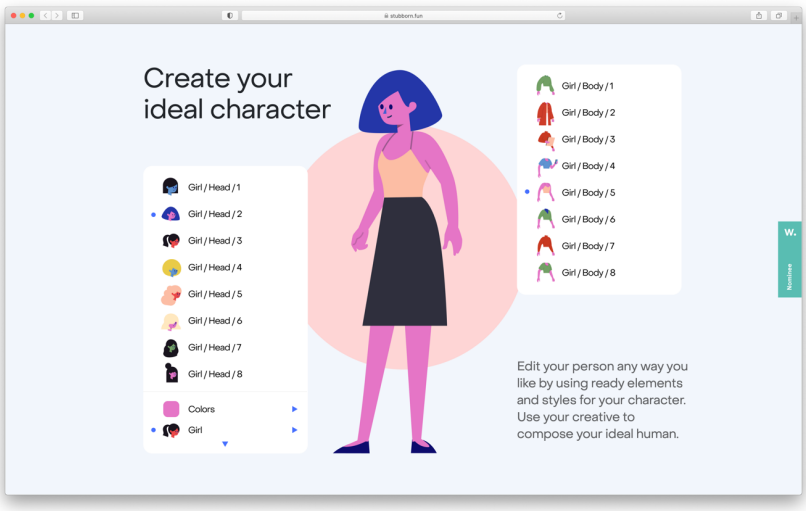
Görsel 39. Pokemon Oyun Kartı uyarlaması, Murat Palta, 2022.

Daha farklı bir noktada, mevcut görsel iletişim ürünlerini kültürel uyarlamayla tiye alarak illüstrasyonu yapısöküme uğratan başka bir örnek de Murat Palta'nın eserleridir. Görsel 38'te yer alan, Japon "Kırmızı ve Mavi" firmasının markalaştırdığı Pokémon[20] adlı kurgu karakter serisine ait Jigglypuff karakterinin özelliklerini ve işlevini gösteren resmi oyun kartıdır. Bu bir oyun kartını kullanan Palta'nın eseri (Görsel 39) İslami eserlerdeki kullanımlarını hatırlattığı hat, tezhip ve ebruyu içeren illüstratif bir yeniden üretimdir. Uluslararası düzeyde ilgi gören bu uygulamalar, geleneksel ile modern görsel unsurların birleştirildiği illüstrasyonların evrensel olarak algılanabildiği bir çağa ulaşıldığını göstermektedir.

Grafik tasarımda illüstrasyonun zirvesini gösteren karışık teknik uygulama örnekleri anlatı ve stil bakımından sayısız çeşitlilik sunmaktadır. Bilgisayar ve arttırılmış gerçeklik tabanlı illüstrasyon araçları, güçlü hikâye anlatıcılığı yeteneğiyle yeni evrensellikler tasarlayabilmektedir. İllüstrasyonculuğa faydacı açıdan yaklaşan ve konu hakkında eğitici nitelikteki "Bir İllüstrasyoncu Nasıl Olunur?" başlıklı kitapta Darrel Rees (2014) illüstrasyonun ticarileşmesindeki sorunlu bir noktayı dile getirmiştir.

> "Pek çok müşterinin aynı bir veya iki işin gücüne göre sipariş verdiğini pekâlâ görebilirsiniz. Bu belirli illüstrasyonların evrensel olarak sevildiğini ve onlarla doğru bir şey bulduğunuzu bilmek başlangıçta çok sevindirici olabilir. Sorun şu ki, insanlar belirli bir parça temelinde sipariş verdiklerinde, genellikle o sanat eserinin konularına göre ayarlanmış bir varyasyonunu istiyorlar".

[20] https://www.pokemon.com/us/about-pokemon/



Görsel 40. "Stubborn" web sayfası.

Rees'in sözünü ettiği, illüstrasyonların evrensel olarak sevilebilmesi durumu, Görsel 40'taki varyasyon oluşturma uygulamalarında geçerli görünmektedir. Diğer taraftan Stubborn[21] gibi web siteleri, hızlıca karakter tasarlama ve hazır illüstrasyonlar elde etme ihtiyacını karşılamaktadır. Şekilsel olarak bu tasarımlar modern grafik tasarım ortamında yaygınlaşmış, özellikle infografik anlatımlar ve kurumsal bir görsel sunum dili elde etmek isteyenler için kullanıma açılmış, ancak özgünlüğünü yitirmesiyle alakalı tartışmaları da başlatmıştır. Genel bir değerlendirmeyle illüstrasyonun evrensele en yakın tasarım unsuru olduğu ileri sürülebilir.

2.3.4. Grafik Tasarımda Tipografi

Tipografiyi grafik tasarımdaki evrensellik ilkesi bakımından ele alabilmek için tarih cetveli üzerinde dünyadaki hâkim dillerin hangi büyük kültürlere ait olduğunu bilmek gerekir. "İlk yazılı kayıtlar tarih, şiir ya da felsefi metinler yazmak için değil, iş yapmak için üretilmiştir" (Nissen, Damerow, & Englund, 1996). Buna ek olarak, Cullen (2012) "Tasarım Öğeleri: Tipografinin Temelleri" adlı kitapta, yazı dilinin evrimini tarihsel temellendirmelerle takip etmektedir.

[21] https://stubborn.fun/

> “Antik kültürler - Fenikeliler, Yunanlılar, Etrüskler ve Romalılar - alfabeleri tasarladı, uyarladı ve rafine etti. Yapımı binlerce yıl süren Roma sistemi bugünkü atamızdır. Geçmişteki kültürlerin ilerlemelerinden haberdar olarak, ünsüzler ve ünlülerle yirmi üç majiskül (büyük harf formları) vardı. (J, U ve W, daha önce gereksiz sesleri işaretlemek için Orta Çağ'da alfabeye katıldı.)”.

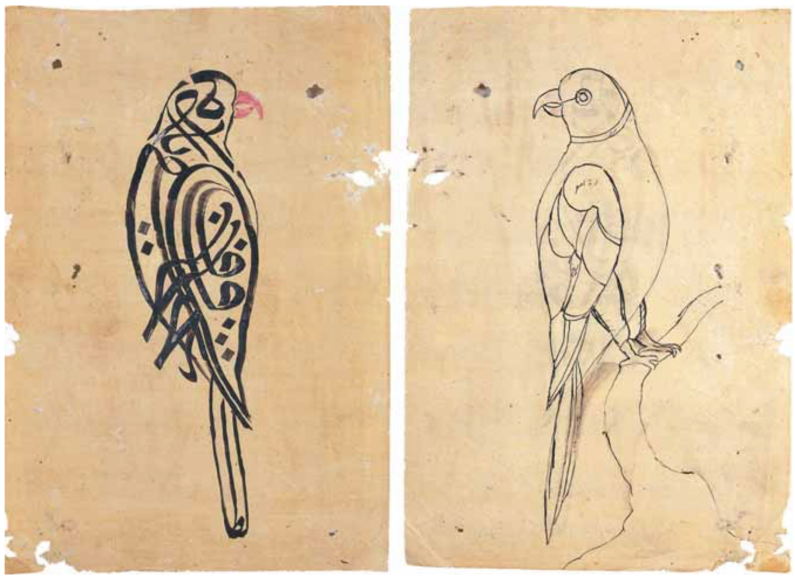
Dillerin evrimi sürecinde yazı dillerinin popülerleşmesi ve kullanımının farklı coğrafyaları etkilemesi, onların iktidar–halk ilişkisi doğrultusunda evrenselleştirildiğini göstermektedir. Örneğin, Endülüs Emevi Devleti’nin bugünün İspanya topraklarında 800 yıl süren hükümdarlık döneminde Batı sahillerinde Arapça konuşulmaktaydı. Çünkü İslam dünyası İspanya’dan Çin’e uzanan bir alanda 7. ve 14. yüzyıllar arasında hüküm süren askeri ve politik güçlerden oluşmaktaydı. Endülüs üretimi kaligrafi ve desenler Avrupa’da sonraki dönemde de devam etmiştir. Buna karşın İslam kültürüne ait görsel uygulamalar tezhip[22] ve hat[23] sanatının ötesine geçmemiştir. “Hat sanatı kesin kuralların, güzellik yasalarının bulunduğu tek Ortaçağ sanatı dalıydı” (Irwin, 2007). İslam’ın Avrupa’daki geçmişini temsil eden en büyük anıt olduğu düşünülen “Elhamra” adlı kitapta İngiliz tarihçi Robert Irwin’in (2007) bulgularına göre;

> “Kûfi, Arap hat sanatının temel tarzlarının en eskisi, özellikle Kuzey Afrika’da ve Müslüman İspanya’da en gözde olanıydı. Çarpıcı biçimde köşeli ve taş üzerine yazıtlara çok uygun bir yazıydı, ilk örneklerinde görünümü oldukça yalın ve ilkeldi”.

Hat sanatının kullanıldığı bir uygulama olarak Hattat Mustafa Rakım Efendi’ye ait papağan suretindeki bir yazıdan oluşan eserde (Görsel 41) yazının illüstratif iletişim potansiyelinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu eserde görsel dilin evrenselliği,

[22] Tezhip kelimesi Arapça “zeheb” (altın) kökünden türemiş olup “altınlamak” anlamına gelmektedir. Tezhip günümüzde İslam kökenli kitap bezeme sanatlarına evrilen addır.
[23] Hat sanatı Arap harflerinin geliştiği dönemden sonra, 6. yüzyıl ve 10. yüzyıl arasında ortaya çıkmıştır.

izleyiciyi ilahi düzenin tefekkürüne doğru hareket ettirmek için kullanmak istediği ileri sürülebilir.



Görsel 41. Hat sanatı, Mustafa Rakım Efendi.

Görsel 42. "Hicret", Cemal Nadir, Karikatür, 1928.

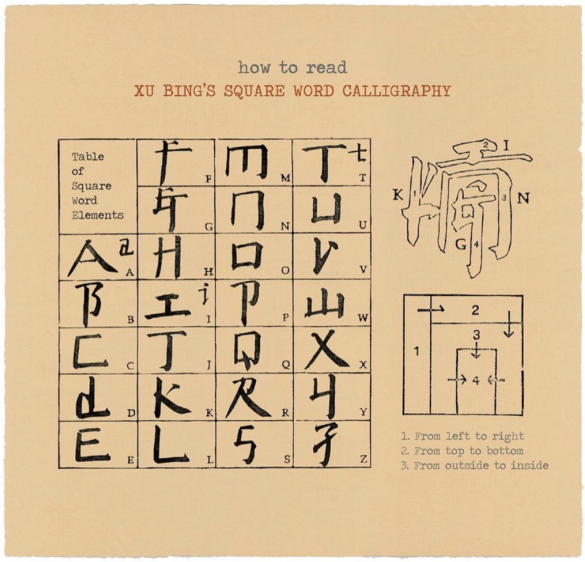
Resimsel tipografi, Cemal Nadir'in 1928'de, harf devriminin ardından ürettiği "Hicret" adlı karikatürde (Görsel 42) soldan sağa doğru gitmekte olan harflerde de görülmektedir. Karikatürde "elif", "be", "gayın", "sim", "ra", "ye", "hı", "tı", "mim", "dal" ve "he" gibi Osmanlı Alfabesi'nin harflerin tası tarağı toplayıp ve bir kervan oluşturmuş, ağır adımlarla gidişleri görselleştirilmiştir. Karikatür, dilin belli bir coğrafyadaki evrenselliğini yitirişine ilişkin tarihsel bir izdüşüm niteliğindedir. 1970'lerin başında "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü" adlı ulusal ve uluslararası ödüller kazanan çizgifilmin (Görsel 43) çizeri Tonguç Yaşar, Arapçanın kaligrafi olarak bir desen, bir resim olduğunu belirtmiştir.

Görsel 43. “Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?”, Tonguç Yaşar, Animasyon, 1969.

Amentü kelimesinin telaffuzu “inandım” şeklindedir. Tepecik’e göre “İslam dünyasında her türlü tasarım inanç felsefesine dayalı bir anlayışla ele alınmıştır. İslam, teneffüs edilen ortamın, dokunulan her nesnenin işlev ve estetik açıdan Allah’ı hatırlatması ve O’nun her yerde hissedilmesini istemiştir” (2002). Leaman’ın (2010) “İslam sanatı Allah’ın yaratımının gücünü ve yapısını sembolize ediyor” ifadesi ise inancın yanında estetik olanı öne çıkarmaktadır.

Görsel 44. Türk Harf Devrimi’nden sonra hazırlanan bilgilendirme afişi, 1928.

1 Kasım 1928'de gerçekleşen Türk Harf Devrimi dolayısıyla bakır levha yazısı tekniğiyle[24] hazırlanan Görsel 44'teki afişte eski ve yeni harfler ile rakamlar bir arada yer almaktadır. Buna benzer bilgilendirmeler, yeni alfabenin tanıtımı ve hızla öğrenilip yaygınlaşması için okullar, devlet daireleri ve özel kuruluşlarda kullanılmıştır. Diğer taraftan, ilk kez tanıyacaklar için bu yeni tipografi, direkt tercüme, bir salt görsel biçim olarak gelip, yeni bir evrensellik oluşturacaktır.

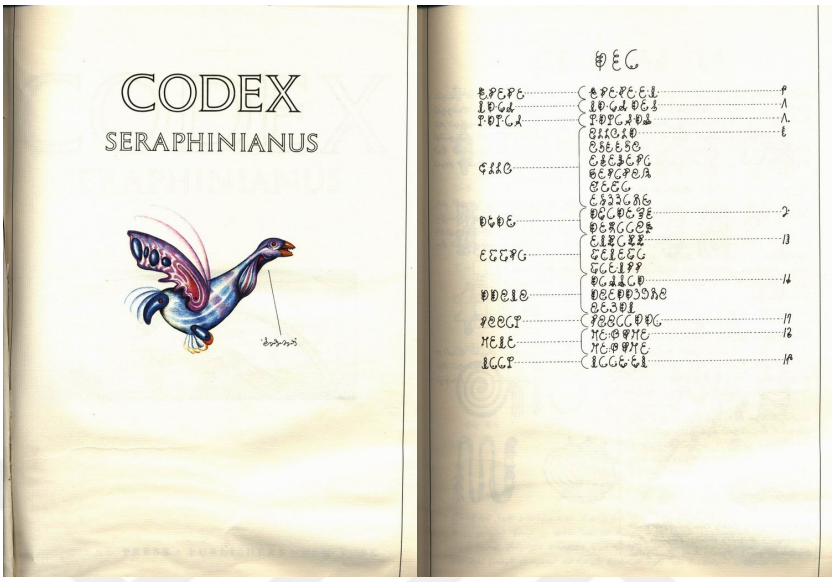


Görsel 45. "Square Word Calligraphy", Xu Bing, 1990.

1990'ların başında Xu Bing, her İngilizce kelimenin harflerini Çince karakterlere benzeyen yapılar halinde organize eden "kare kelime kaligrafi"[25] adı verilen İngilizce yazmak için bir sistem geliştirmeye başlamıştır. Görsel 45'teki uygulama, Bing'in yaklaşımını okumak için hazırlanmış bir bilgilendirme grafiğidir. Kare Kelime Kaligrafisi, Çin yazı dilinin gizemini çözmeye yardımcı olmuş ve hat sanatının estetiğini daha geniş bir kitleye sunmuştur. Burada kaligrafiden tipografiye bir metamorfoz söz konusudur. Maigret'e göre yukarıdan aşağıya yazma evrenseldir, yerin çekim gücü algılamasına, tüm halklarda alttakiyle üstteki arasındaki üstü kapalı bir hiyerarşiye gönderme yapar. Buna karşın, yanallık bir fizik yasasının algılanmasıyla evrensel olarak yönlendirilmemiştir, bu da kimi dillerin tersine

[24] Orijinal adı İngilizcede "copperplate" olan kaligrafik yazı tarzı yaygın olarak English Roundhand yazıtipiyle ile ilişkilendirilmektedir.
[25] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73325

(özellikle Batı dilleri) kimi dillerde sağdan sola (Arapça, Japonca) yazılmasını açıklar (2011). Buna karşın, geçmişi olmayan bir yazı dilinin tasarımı, mevcut yazı dillerinden ve bunların stilinden ne kadar farklı ve yeni olabilir?



Görsel 46. "Codex Seraphinianus" kitabı, Luigi Serafini, 1981.

Tipografik tasarımda biçim ile anlam arasındaki ilişki görsel algı tartışmalarında odak noktası olarak kabul edilebilir. Görsel 46'da İtalyan mimar Luigi Serafini, hayali bir dünyanın kurgulanmış bir görsel dilde açıklandığı, illüstrasyonlarıyla ve tipografisiyle öne çıkan, sürreal bir ansiklopedi olan Codex Seraphinianus adlı kitap ile bunu denediği görülebilir. Serafini'nin mevcut görsel dilleri kullanarak herhangi bir evrensellik yaratma kaygısı yoktur. Farklı bir dünya fikriyle o dünyaya ait evrensel kanunları ve yaşayış biçimini tasarlamaya çalıştığı söylenebilir. Onun tasarladığı görsel dil herhangi bir tarihsel arkaplan veya kültürel kökenler gerekmeksizin sıfırdan öğrenilebilir ve kullanılabilir. Buna göre, bir görsel dili onun tarihsel zeminiyle ilgili bilgiye sahip olmadan sıfırdan öğrenmek ve kullanmak mümkündür. Ancak bilim kurgu ve fantastik yapıtlardaki kurgusal konuşma ve yazı dillerinde olduğu gibi Serafini'nin dilinin de evrensel olarak sürdürülebilirliği de tartışmaya açıktır.

Görsel 47. "The Disappearing City: Hand-painted Apartment Signs and Architectural Details from İstanbul", Cevdet Mehmet Kösemen, 2018.

Günümüzde tipografiyi farklı dillerde ve görsel tasarım ilkeleri çerçevesinde kullanmak pek çok yeni görsel stilin ortaya çıkmasını ve bazılarının da daha çok yaygınlaşmasını sağlamıştır. Kösemen'in iki fasikül olarak oluşturduğu Kaybolan Şehir kitabındaki (Görsel 47) apartman tabelalarındaki gibi Latin tipografisini benimseme eğilimi artmış ve onda özelleşme atılımları sürekli devam etmiştir.

YENİ NESİL
'NOKTA'YA ALINIYOR
ABD'deki araştırmalara göre; Z Kuşağı, yani 1995'ten sonra doğan yeni nesil mesajlaşırken noktalama işaretlerinden hoşlanmıyor. Cümle sonlarına nokta koyanları agresif, güvenilmez, demode, kötü niyetli ve itici buluyorlar.

Görsel 48. Gazete kupürü, 2013.

Görsel 48'deki gazete küpüründe yer alan "Yeni Nesil 'Nokta'ya Alınıyor" yazısında Z kuşağının nokta kullanımını "agresif, güvenilmez, demode, kötü niyetli ve itici" olarak tanımladığı söylenmiştir. Burada sorunun tipografik işaretlerin şeklinden çok anlamı olduğu ortaya çıkmaktadır. İletişimin evrenselleşmesinde büyük rolü olan

tipografi, metinsel ifade biçimlerinin iyi veya kötü olduğunun ayrımı üzerine bir tartışmayı da doğurmaktadır. Örneğin “Grafik Tasarım Kuralları” kitabındaki “Comic Sans KULLANMAYIN (ironik durumlar dışında!) ama Helvetica ve Garamond gibi klasik yazı tiplerine tapın” (Seddon, Adams, Dawson, & Foster, 2020) ifadesi, yazıtiplerindeki biçimselliğin yarattığı bir uyumsuzluk sorununu vurgulamaktadır.

Görsel 49. “DiFontMaker” Aplikasyon Arayüzü, 2010.

Özellikle internetin icadı ve ulaşılması kolay hale gelen dijital araçlar, kullanıcı deneyimi tasarımı gibi büyük bir alanının grafik tasarım çatısı altında profesyonelleşmesine ortam hazırlamıştır. Görsel 49’daki dijital tablet uygulaması[26], iPad için üretilen ilk “ev yapımı” yazıtipi tasarlama aracı olarak kullanıma sunulmuştur. Bu uygulamadaki tasarım sürecinin sonucunda kullanımına devam edilebilen yeni yazıtipleri elde edilebilmektedir. Dokunmatik yüzeylerle etkileşim, grafik tasarımı kullanılabilirlik bakımından daha da özgürleştiren ve evrenselleştiren yeni etkenlerden biri olmuştur. Özellikle dijitalleşme sonrasında kavramsal tipografi önemli grafik tasarım konularından biri haline gelmiştir.

[26] https://2ttf.com/

Görsel 50. "Universal Type Competition", Dina Hany (sol üst), Nikita Prokhorov (sağ üst), John Palowski (sol alt), Alan Barba (sağ alt), Shillumni, 2018.

Kavramsal tipografi odaklı ulusal ve uluslararası etkinliklerden bazıları da evrensellik konusunu ele almıştır. Örneğin, 2018'deki Shillumni Evrensel Yazı Yarışması'nda[27] üretilen çıkan Görsel 45'teki kinetik tipografi örneklerinde "Tasarım Evrenseldir Bir Dildir" yazmaktadır. Sol üst karede, Arap dilinden ilham alan Hany, Arapça yazı karakterini Latin alfabesiyle örtüştürürken uzatmış ve esnetmiştir. Sağ üst karede Prokhorov, Kiril alfabesi için fırça yazısı stilini kullanmıştır. Sol alttaki karede Palowski, büyük bir yaratıcılık hamlesine ve eğlence sektörüne tanık olan Polonya'nın savaş sonrası döneminden esinlenmiştir. Sağ alttaki Barba'nın çalışması ise Meksika'da zanaatkarlarıyla bilinen bir el boyaması geleneğinden esinlenmiştir. Dolayısıyla Shillumni yarışmasındaki "tasarım evrenseldir" metinleri, tipografik olarak bir kökü, tarihsel olayı ve kültürü yansıtmaktadır. Diğer taraftan bunlar başarılı kinetik tipografi örnekleri olarak izlenebilir.

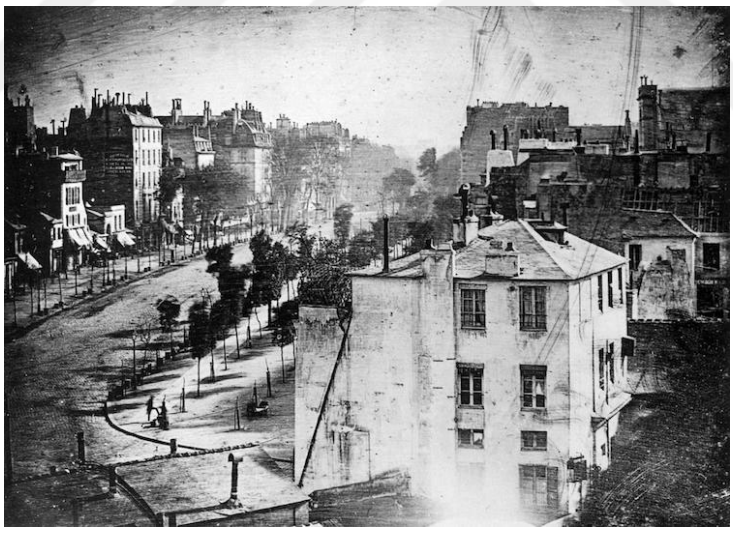
Sonuç olarak tipografi, grafik tasarımdaki evrensellik kavramından ve dolayısıyla evrensellik algısından bağımsız olarak şekillenemez. Görüldüğü gibi, yeni tipografik etkinliklerinde, grafik tasarımda evrensellik ilkesinden hareketle tasarımın evrensel olduğu söylemi de sürdürülmektedir. Bu bulgular ışığında, grafik tasarımın

[27] https://www.shillingtoneducation.com/blog/fluent-design-enter-universal-type-competition/

evrensellikle olan ilişkilerinden birini kültür ve teknoloji bağlamında ve gelenekselden dijitale tüm araçlarıyla tipografi sağlamaktadır. Dolayısıyla tipografi, görsel dilin evrenselci arketiplerinden biridir.

2.3.5. Grafik Tasarımda Fotoğraf

Grafik tasarım ve fotoğraf arasındaki yoğun ilişki konusu hem sanatsal hem de akademik yeni yaklaşımların sürekli üretildiği bir alandır. İkisi arasındaki bağın okunması iki ana hatta ayrılabilir: (1) Teknik alamda grafik tasarımda fotoğraf kullanımı (2) Fotoğrafta grafik tasarımın dramatik etkisi. İlki için basitçe fotoğrafın çözünürlük, renk ve ışık gibi kendine has imkanları örnek verilebilirken, ikincide müdahale, rejenerasyon ve manipülasyon söz konusudur. Dolayısıyla fotoğrafın oluşumunda ve son hali üzerindeki grafik işlem, belli bir evrenselleştirme çalışmasına odaklanmıştır.



Görsel 51. Fotoğraf, Louis Daguerre, Paris, 1839.

Görsel 51’deki fotoğraf, insanlar içeren, dünyada çekilmiş ilk fotoğraftır ve aynı zamanda Paris’in de ilk fotoğrafıdır. Dagerreyotipinin mucidi Daguerre, yalnızca dünyanın en eski Paris fotoğrafını değil, aynı zamanda içinde insanlar olan ilk fotoğrafı da çekmiştir. 10 dakikalık uzun pozlama sonucunda, 1839'da Place de la République'de, sol köşesinde iki bulanık figürle birlikte elde edilmiştir.

Fotoğrafın, tanımı ve alan sınırlaması bağlamlarında sürekli tekrar edilmiş “sanat mı, değil mi” tartışmasının yanında, grafik tasarımda önemli bir yerinin olduğu aşikardır. “Mağaradan Ekrana Görüntünün Öyküsü” adlı kitabın yazarı Sedat Cereci (2008) şunun altını çizmektedir:

> “Görüntülü anlatımın en etkili yollarından biri olan fotoğraf, insanların mağara duvarlarında betimledikleri resimlerden başlayarak televizyon görüntülerine değin uzanan yolculuktaki güçlü anlatım tekniklerinden biridir. Fotoğraf tekniğinin platonik düşünceyle de, modern bakış açılarıyla da ilgisi bulunmaktadır”.

Kilburn, “Kötü görme, kötü duyma, kötü konuşma” şeklindeki bir Japon atasözünün vücut diliyle canlandırılmasını fotoğraflamıştır (Görsel 52). 17. yüzyılda Japonya’da ikonlaşan kalıp dünyaya yayılarak “üç maymun” lakabıyla evrenselleşmiştir.

Görsel 52. Stereografi, Benjamin West Kilburn, 1890.

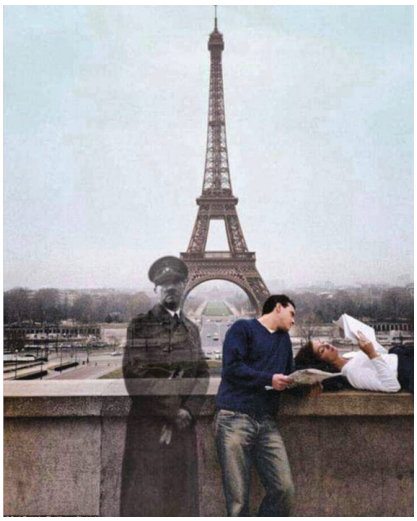
Görsel 53. “Three Monkeys”, Grafiti, DuDug.

Fransız DuDug grubunun yaptığı Graffiti (Görsel 53) ise takım elbiseli bu üç maymunun fotoğraf ışığı sertliğiyle tamamen siyah ve beyaz hale getirilmesiyle yola çıkmıştır. Teknik olarak amaç keskinleşen görüntüyle bir sprey kalıbı oluşturabilmektir. Grafik tasarımda fotoğrafı lekesel olarak görmek ile siyasal olarak görmenin ayrı olması durumu fotoğrafla grafik tasarımın ilişkisinin önemini vurgular. Evrensellik algısı burada fotoğrafın grafik tasarım elemanlarıyla kurduğu ilişki üzerinden zenginleştirilmek ve yönlendirilmek istenir. Fotoğrafın renkler, şekiller ve

yazılarla uyumlu halinde göründüğü reklam afişleri, broşürler ve televizyon reklamları gibi tanıtım görsellerinin tüm hedefi evrenselleşmektir.

Görsel 54. Kodak fotoğraf makinesi reklamı, 1951.

Görsel 54'teki reklam görselindeki mesajda "Noel'deki bir çocuğun görüntüsü herhangi bir hediyeden daha değerlidir- saklayın!" yazmaktadır. Kodak firmasının bu reklamı Life dergisinin 17 Aralık 1951 sayısında yayınlanmıştır. O tarihlerde Kodak, tüketici dostu ürünler ve yüksek profilli reklam kampanyalarının bir kombinasyonu ile amatör fotoğrafçılık pazarında hakimiyet kurmuştur. Bu örnekte görüldüğü gibi Kodak reklamları, aile toplantıları ve tatil gibi özel anları kaydetmenin önemini vurgulamıştır. Daha sonra adlandıracakları şekliyle "Kodak Anları" reklam kampanyası 20. yüzyılda genellikle kadın ve çocuklara yer vermiş, özellikle "ailenin hafızasını koruyan kadın" kavramını desteklemiştir. Buradan, fotoğrafın duygusal etki potansiyeli taşıyan ve toplumsal bellekle alakalı bir görsel unsur olduğu sonucuna varılabilir. Diğer taraftan fotoğrafın grafik tasarım açısından edilgen konumda olmasıyla gösterilenlerin semiyotik bakımdan çok katmanlı olduğu ve bu katmanlar aracılığıyla kitleleri etki altına alabilmesi söz konusudur. Reklam mesajını içeren bu görsellerin hızlı, kolay anlaşılır ve akılda kalıcı olması için çalışanlar aynı zamanda bu etkinin küreselleşmesini ve mesajların evrenselleşmesini hedeflenmektedir.



Görsel 55. Heinrich Hoffmann'ın fotoğrafıyla (1944) kolaj, anonim.

Görsel 56. Alfred Eisenstaedt'in fotoğrafı (1945) ve Gustav Klimt'in "The Kiss" resmiyle (1945) kolaj, anonim.

Yukarıdaki kolajlarda, zaman içerisinde toplumsal hafızada 'savaş', 'barış', 'aşk', 'zafer' gibi zaman içinde evrenselleşmiş görsel temsiller kullanılmıştır. Örneklerdeki grafik tasarım yaklaşımı, bu temsillerin farklı yerlerde benzer şekillerde yine birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkan ısrarcı bir hikâye anlatıcılığına işaret etmektedir. Görsel 55'teki Hoffman'a ait fotoğraf, iki ayrı tarihsel referans aracılığıyla birleşmektedir. Eiffel Kulesi Fransız Devrimi'nin 100. yıl kutlaması için yapılmış ve daha sonra dönemin ileri gelen sanatçıları tarafından, şehrin mimari dokusuna aykırı olduğu inancıyla yıkılmak istenmiş, fakat fiziki varlığı sürmüş ve yeni siyasi anlamlar kazanmıştır. Eisenstaedt'ın 1945'te Times Meydanında çektiği İkinci Dünya Savaşı'nın bitişinin kutlandığı fotoğraf (Görsel 56) ise Klimt'in 1908 tarihli eserini sarıp içine almıştır. Bu kolaj uygulamasından çıkarılabilecek anlamlardan birine göre zafer ve aşk kavramlarının Batı'ya ait olduğu imajının baskınlığıdır.

Grafik tasarımın usta bir provokatör yönü olduğu açıkça görülebilir. Grafik tasarımda bu tür uygulamalar üzerinden tarihi travmaların hatırlatılması açısından bir evrensellik çatışmasının var olduğu öne sürülebilir. Öte yandan, yeni araçların ve mecraların birleşimi ile bunların evrenselliği bağlamındaki sorunlar artmaktadır. Yeni mecralarda evrensel etik kavramıyla ilgili tartışma yaratabilecek bir olayın başrolü Mor Ostrovski isimli İsrail askeridir. Ostrovski'nin 2013'te kişisel Instagram hesabında paylaştığı bir fotoğrafta (Görsel 57) görevi esnasında Filistinli bir çocuğun başına nişan aldığı görülmektedir. Fotoğraf Üzerine adlı kitapta Susan

Sontag şöyle der: “Her fotoğraf bir kesit olduğundan, bu kesitin ahlaki ve duygusal ağırlığı yerleştirildiği alana aittir. Bir fotoğraf, görünürlük kazandığı bağlama göre değişir” (Sontag, 2010). Bu durumda Ostrovski’nin bu görsel eylemi bilinçli bir şekilde uyguladığı fikrini vermektedir: Bir İsrail askeri olarak Filistinli bir çocuğa tüfek doğrultmanın ve bu görüntüyü paylaşmanın, imgenin sorgu açısından da bir karşılığı olmalıdır.

Görsel 57. Instagram paylaşımı, Mor Ostrovski, 2013.

Ahlaki ağırlığın sosyal mecralar üzerinden topluma aktarılması, bir taraftan görsel mecranın sorumlu tutulması anlamına gelir. Çünkü fotoğraftaki “nişan alma” eylemi anlık bir görüntü olmaktan çıkıp bir kötü niyet sembolüne dönüşmüştür. Bu paylaşımı nedeniyle askeri mahkemede yargılanan Ostrovski, Sontag’ın sözünü ettiği ahlaki ve duygusal ağırlığı taşıyan kesite bir örnek teşkil etmektedir. Irksal çatışma ve görsel iletişimin travmatik bir birleşim oluşturduğu ileri sürülebilir. Öyleyse durumu tersine çevirmek mümkün müdür? Grafik tasarım ve fotoğraf ilişkisi bu konuda nasıl bir yaklaşım geliştirebilir?

Görsel 58. Kolodyon fotoğraf süreci, Shane Balkowitsch, 2019.

Shane Balkowitsch'in kolodyon fotoğraf çalışmaları içerik ve mecra ilişkisine bir örnek olabilir. 1848'de İngiliz Frederick Scott Archer'ın icat ettiği ıslak plaka kolodyon işlemini kullanarak Amerika kıtası yerlilerinin soyundan gelen kişilerin portre fotoğraflarını (Görsel 58) oluşturan bir sanatçıdır. Eski araçlarla görsel üretimin devem ettirilmesi, grafik tasarım ve fotoğraf bileşkelerinde anlamı korumakla birlikte etkisinin bozulmadığını göstermektedir. Bu teknikle yapılan bugünkü üretim, geçmiş zamana ait iki şeyi gün yüzüne çıkarmaktadır: Birincisi, etnik kıyafetleriyle ve duruşuyla zihinde belirginleşmiş bir Kızılderili imgesi, ikincisi ise ticari kullanımı sona ermiş, artık antika sayılan ve mesleğin mensupları tarafından neredeyse hiç hatırlanmayan bir fotoğraf tekniğidir. Bu ikisinin buluşmasıyla ortaya çıkan görsel imge evrensel bir "Kızılderili" algısının yaygınlaştırılmasında güçlü bir araç olarak kullanılmıştır.

Görsel 59. Kolaj çalışmaları, Uğur Gallen, 2020.

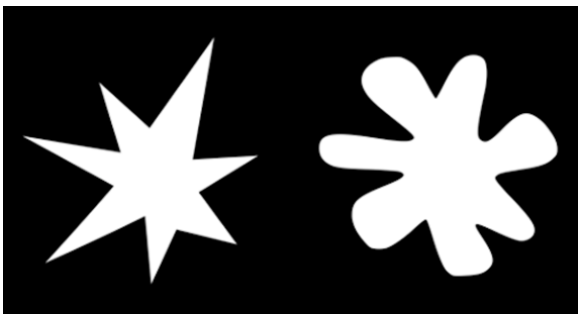
Birbirinden farklı yaşam koşullarının fotoğraflarından faydalanan Uğur Gallen Çocukların Paralel Evrenleri adlı kitabındaki kolaj çalışmalarıyla (Görsel 59) savaşı, adaletsizliği ve çevre sorunlarını eleştirirken zaman ve mekân farkını ortadan kaldırmaktadır. Bu durum, fotoğrafı oluşturma ve yayma sürecinde görüntü üretme araçlarının toplumsal konuları dramatize etme, manipüle etme ve ideolojik hale getirme potansiyeline dair başka bir örnektir. Bu bağlamda grafik tasarım, fotoğrafı yeni bir anlam elde etme ve bu anlamı evrenselleştirme kaynağı olarak kullanmaktadır. Bu durumda fotoğrafın da grafik tasarım ile aynı şeyi yaptığı söylenebilir.

2.3.6. Grafik Tasarımda Hareket ve Ses

Hareketin ve sesin görüntüyle olan bağının görsel algıyı yönlendirmesi sebebiyle grafik tasarımdaki rolleri de büyüktür. Hareketin ve sesin görsel algıdaki etkisini ilk olarak bilişsel yaklaşımla tarif etmek gerekir. Daha sonra grafik tasarımda hareketin ve sesin evrensellik bağlamları grafik tasarım ürünleri aracılığıyla irdelenebilir.

Tuncer'e (2008) göre Marshall McLuhan, tüm iletişim teknolojisinin duyuların uzantısı olarak ortaya çıktığını öne sürmüştür. Ona göre yazının bulunuşuyla insanoğlunun ilkel döneminde egemen olan işitme duyusu yerini yavaş yavaş gözün egemen olduğu bir iletişime bırakmıştır. McLuhan, Gutenberg Galaksisi adlı kitapta, konuşmaya ve işitmeye dayalı sesli iletişimin, yerini okumaya ve resimleri seyretmeye dayalı görsel iletişime terk etmesini, yani işitsellikten görselliğe geçişi anlatmaktadır. Her iletişim teknolojisinin *(matbaa, radyo, televizyon)* insanın duyu organları arasındaki dengeyi değiştirdiğini düşünen McLuhan, basılı yazıyla dengenin görme duyusundan yana değiştiğini, elektronik teknolojilerin ve özellikle televizyonun da işitme duyusunu yeniden güçlendirdiğini belirtmiştir (McLuhan, 2017).

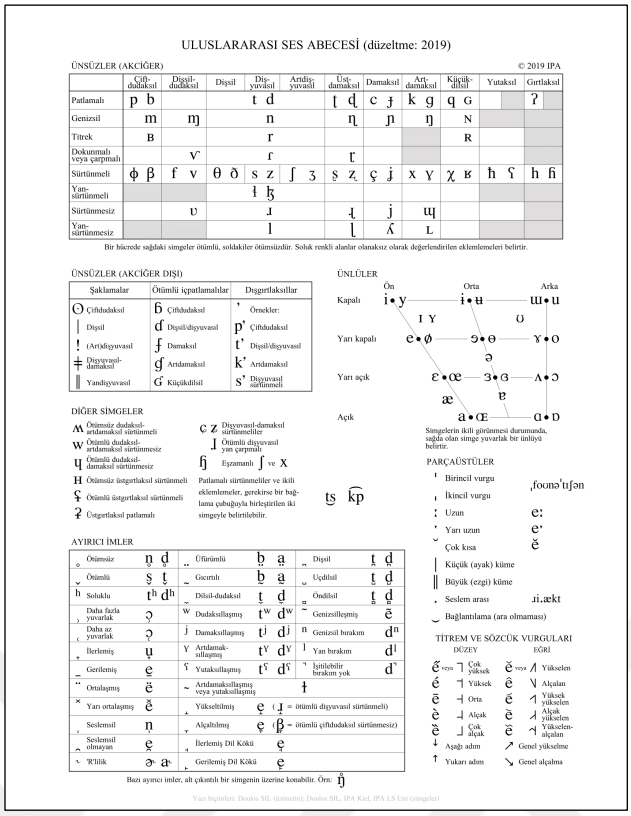
Sesler ve şekiller arasında rastgele bir bağlantı olmadığı fikri ilk olarak Alman psikolog Wolfgang Köhler tarafından literatüre geçirilmiştir. Köhler'in İspanyolca dilinin kullanıldığı Tenerife adasında yaptığı psikolojik deneylerde katılımcılara aşağıdaki görseli göstererek bunlardan hangisi "takete" ve hangisinin "baluba" olduğunu sormuştur. Köhler açıkça belirtmemesine rağmen birçok kişinin keskin köşeli şekle "takete", yuvarlak köşeli şekle "baluba" ismini verdiğini belirtmiştir (Köhler, 1929).



Görsel 60. Wolfgang Köhler'in şekilleri adlandırma deneyinde kullandığı görsel, 1929.

Daha sonra 2001 yılında Vilayanur Ramachandran ve Edward Hubbard, Köhler'in deneyini (Görsel 60) "kiki" ve "bouba" kelimelerini kullanarak tekrar etmiştir. Amerikan üniversite öğrencilerinin ve Tamilce konuşanların katıldığı ve Hindistan'da gerçekleştirilen deneyde her iki katılımcı grupta %95 ve %98 oranında sivri köşeli şekle verilen isim "kiki", yuvarlak köşeli şekle verilen isim ise "bouba" olmuştur (Ramachandran & Hubbard, 2016). Bunun nedeni, sağdaki figürdeki çizgilerin yönündeki keskin değişikliklerin "kiki" sesini sesbirimsel[28] olarak taklit etmesidir. "Bouba/kiki etkisi" örneği, proto-dilin kökenini anlamak için ilk hayati ipucunu sağlamaktadır, çünkü seslerin nesnelerle eşleştirilme yolları üzerinden doğal kısıtlamalar olabileceğini önermektedir. Böylece Ramachandran ve Hubbard, insan beyninin bir şekilde sesler ve şekiller arasında kesin ve tutarlı bağlantı kurduğu fikrini ortaya atmıştır. Bununla birlikte Kanadalı psikiyatrist Daphne Maurer ve meslektaşlarının yaptığı deneylerde iki buçuk yaşındaki çocuklarda benzer sonuçların alındığı görülmektedir. "Kiki ve Bobua", bugün "audiovisual" olarak bildiğimiz ses ve görüntünün paralel olarak kurgulandığı işlerin atası gibidir.

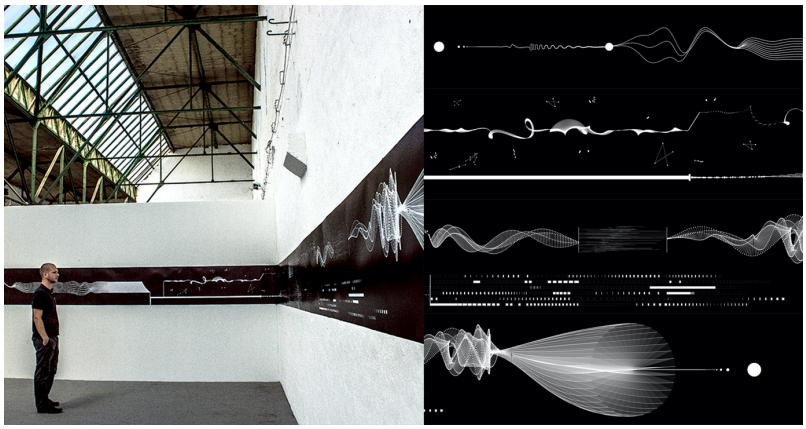
[28] Sesbirim ya da fonem herhangi bir dilde bir kelimeyi diğer bir kelimeden ayıran bir ses birimidir. Fonetik alfabesindeki her simge bir sesbirimini işaret eder.



Görsel 61. Uluslararası Ses Abecesi, 2019.

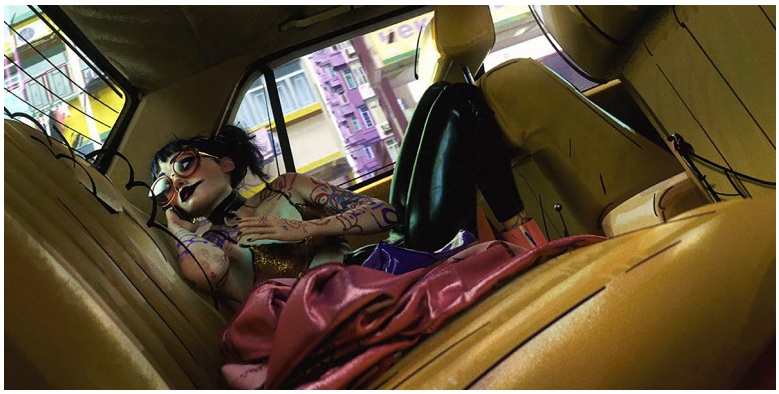
Uluslararası Fonetik Alfabe ya da Uluslararası Ses Abecesi, sesbirimleri göstermek için hazırlanmış oldukça yaygın bir transkripsiyon sistemidir. Görsel 61'deki Uluslararası Ses Abecesi'ne bakıldığında Latin alfabesinden esinlenen modern tipografinin bir ürünü olan tipografik sembollerin sesleri, sesle ilgili durumları ve kuralları sembolize ettiği görülmektedir. Sesler konusunda kullanılacak tipografik ifadelerin yelpazesi genişletilmeye çalışılmış, sistematik ve evrensel bir görsel dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Grafik tasarımda hareket kavramı güçlü etkiler yaratmaktadır. Candaş Şişman'ın "SYN-phon"[29] adlı 'audiovisual' kolektif eseri (Görsel 62) grafik notasyon ve kompozisyonun aydınlatıcı bir örneği niteliğinde yeni medya sanatı olarak dijital ortamda video formatında ve çeşitli sanat alanlarında sergilenmektedir.

[29] https://csismn.com/SYN-Phon



Görsel 62. “SYN-phon”, Candaş Şişman, Enstelasyon, 2013.

Yeni medyanın toplumsal etkileşimine dair temel bulgular sunan Türk sosyolog Ulus Baker, Beyin Ekran kitabında mecra bazındaki özgürlüklerden bahsetmiştir. Baker’e göre benzer bir tersine çevirme, sinema ile video sanatının ayrımlarında da görünür haldedir. Baker (2012) şu ayrımı yapmıştır: “Seyredenin seyretme zamanını kullanımına doğrudan bir özgürlük bahşeden tek film videodur – başa, ileriye, geriye sarar, tek bir anını dondurur, akışını yavaşlatıp hızlandırır ya da yeniden kurgulayabilirsiniz”. Sinema, kurgu yetisi ile seyirci için sanal bir gerçeklik yaratmaktadır. Video ise toplumsal gerçekliğin gözler önüne serilmesinde kullanılan en güçlü araçlardan biridir. Etkileşimli video ise sanat ve tasarım alanında özgürleştirici bir aparat olarak savunulmaktadır. Yakın kitle iletişim tarihimize göre bir monitör veya sinema perdesi, bir propaganda aracı olarak iyiye ve de kötüye hizmet etmektedir. Video seyircisi haberleşme, eğitim ve depolama için bu mecraya güvenmektedir. Dijital araçların işlem yeteneği karşısında yeni medyaya bağımlı olma eğiliminden doğan eylemsizliğin, artık seyircinin üretken konuma geçmesiyle bozulduğu söylenebilir. Bu da yeni hareketli görüntü düzenleme programlarının ve kullanıcı arayüzlerinin geliştirilmesiyle mümkün olmuştur.



Görsel 63. “Death, Love & Robots” serisinden “Şahit” bölümü, 2019.

Grafik tasarım ve hareketli görüntünün birleşim noktasında bir örnek olabilecek Görsel 63’teki sahne, Netflix’te yayınlanan “Death, Love & Robots” serisinin “Şahit” bölümünden alınmıştır. Bu sahnenin ve genel olarak bu bölümün fotografik gerçekçiliği oldukça yüksektir. Animasyonda grafik düzenlemeyle birlikte, ses ve hareket özelliklerinin hep birlikte yaratıcı ve etkili olarak tasarlandığı açıkça görülebilmektedir. Bu örnekte, üç boyutlu yüzeylerdeki grafik düzenlemelere ses ve hareket kazandıran tasarımcılar[30,31], fiziki olarak imkânsız fikirlerin sinematografik anlamda uygulanmasının mümkün olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır. Bu çerçevede grafik tasarımda hareket ve ses eklentileri, hikâye anlatıcılığı kavramıyla beslenerek evrensel görsel dilin tasarımını ve ona ulaşmayı kolaylaştırmış ve hızlandırmıştır.

2.3.7. Grafik Tasarımda Yapay Zekâ

Amerikalı bilgisayar mühendisi John McCarthy'nin 1956'da “yapay zekâ” terimini ortaya atmasından birkaç sene sonra tasarım alanı algoritma tabanlı ve erken dijital döneminin uygulamalarına başlamıştır. Modern dönem bilgisayar mühendislerinin öncüleri görsel tasarım alanı için daha hassas ve duyarlı araçlar geliştirmeye çalışmışlardır. Yeni iletişim mecralarında ortaya çıkan yöntemler ve bu yöntemlerin ortak terimi olan evrensel tasarım kavramı, 21. yüzyılda yapay zekâ deneyleriyle

[30] http://www.albertomielgo.com/the-witness/mu8ds4kk8dflvfqmayh6q3oe58iu4b
[31] http://zenopelgrims.com/project-ldr-the-witness.html

bağlantılı saha uygulamalarında ve akademik tartışmalarda yanıtlar aramaya başlamıştır.

McCarthy'ye göre yapay zekâ "akıllı makineler yapma bilimi ve mühendisliğidir". Bu tanımdaki “zekâ”, çevresini algılayabileceği, verilen amaca göre en iyi kararları verebileceği ve kendi başına davranabileceği anlamına gelmektedir ve makine bu bağlamda bir yazılımdır. Amerikalı filozof John Dewey, insanların deneysel bir şekilde düşünmenin doğasında olduğunu ve rehberlik için önceden var olan yanılmaz bilgiye güvenmek yerine bilgi bulmak için fiziksel gerçeklik ve sosyal sorunlarla karşılaştıklarında yeni hipotezleri test ettiklerini savunmaktadır. Bu şekilde yapay zekâ, Dewey'in savunduğu gibi, homo sapiens'in mutlak kurallar olmaksızın hataya açık olan ve beklenmedik ‘bilinmeyene doğru ilerleme’ eğilimini yansıtmamalıdır. Doğal olarak, insan organizmasının yaratıcı zekâsı, sorunları çözerek ve sosyal bağlamda bireylere fayda sağlayan bilgileri bularak insan amaçlarına ve çıkarlarına hizmet etmeye elverişlidir. Ancak “etkilenmek” yerine “ilham” noktasında inisiyatif alabilen ve eylemi ortaya çıkarabilen yapay zekâ, “yaratıcılık” ile ilgili yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, grafik işlemci üreticisi NVIDIA şirketinin yayınladığı GauGan uygulamasının (Görsel 64) yapımcılarının amacı, fotogerçekçi görüntüleri sentezleyerek hem anlamsal hem de stil üzerinde kullanıcı kontrolü sağlamaktır (Park, Liu, Wang, & Zhu, 2019).

Görsel 64. NVIDIA şirketinin “GauGan” yapay zekâ görselleştirme aracı, 2009.

Yaratıcılığın toplumsal veriler üzerinden elde edildiği bir örnek olarak Refik Anadol'un 2019'da New York'taki Artechouse'da gerçekleştirilen "Makine Halüsinasyonları" sergisinde (Görsel 65) New York'a dair 113 milyon fotoğrafın yapay zekâ tarafından depolanıp yine yapay zekâ tarafından görsel bir akış tasarlanması izlenmektedir.[32] Bu tür deneyim tasarımları, bilgi teknolojilerinin ve bilgi aktarımının toplumsal önemini ön plana çıkarmaktadır.

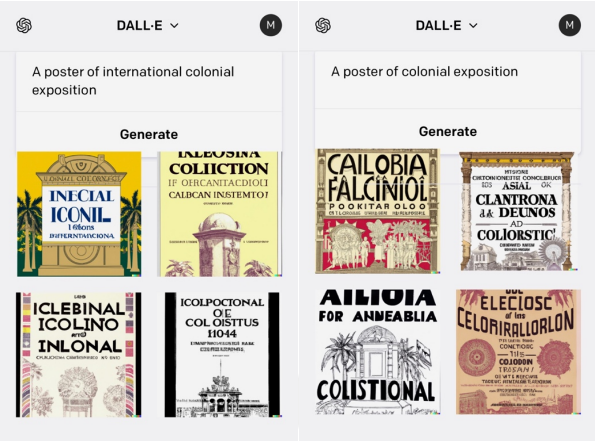
Görsel 65. "Makine Hatıraları: Uzay" sergisi, Refik Anadol, 2021.

Özellikle belirli kültürel süreçlerin sonuçlarını aktarmayı amaçlayan müzeler ve sanat alanları gibi bilgi ve deneyim sunan ortamlar, sınırsız yaratıcılık potansiyelini kullanma imkanına sahip olmuştur. Var oluş amaçlarının önemi doğrultusunda müzelerin işlevlerinden biri, evrensellik algısını oluşturan arketipleri ve yeni üretimleri doğru şekilde barındırması, iletmesi ve öğretmesidir. Müze eğitiminde yapay zekânın kullanılmasını öneren Aslan'a (2021) göre; "Yapay zekâ, müze eğitimi gibi spesifik bir alanda kullanılması konusunda dünyada ve Türkiye'de henüz çalışılmamış olsa da çeşitli müzelerde ve kültürel platformlarda bilgilendirici bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır".

Yine yapay zekâ teknolojisiyle ortaya koyulan ve grafik tasarımcılık açısından yeni tartışmaları tetikleyen Dall-e 2[33] ve Midjourney[34] uygulamaları ile, metin

[32] https://www.youtube.com/watch?v=4aMytkAuZoU
[33] https://openai.com/dall-e-2/
[34] https://www.midjourney.com/showcase/recent/

girdilerinden gerçekçi görüntüler, görsel tasarım ürünleri ve sanatsal görseller üretilebilmektedir. Görsel 66'da yer alan ekran görüntüleri "Uluslararası bir sömürge sergisinin afişi", "Bir sömürge sergisi afişi" ve girdileri denenerek yapay zekânın ürettiği farklı grafik tasarım uygulama önerileri elde edilmiştir.



Görsel 66. "DALL-E 2" yapay zekâ uygulamasıyla üretilen afişler, Mert Aslan, 2022.

Görsel 67. "DALL-E 2: Outpainting" yapay zekâ uygulamasıyla üretilen görsel, August Kamp, 2022.

Yapay zekâ, görsel algı ve görsel üretimi grafik tasarımla birlikte çalışarak gelişebilen ve bu yönde sağlanan karşılıklı katkılarla evrenselleşme potansiyeli yüksek olan bir teknolojidir. Dolayısıyla yapay zekâ, grafik tasarımın evrenselliğini de vurgulamaktadır. Örneğin, Dalle-e: Outpainting uygulaması da (Görsel 67) yapay zekâyla yalnızca tasarımcıların değil, herkesin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarabileceği bir araçtır. Başka bir örnek ise Türkiye'nin ilk "Uluslararası Evrensel

Bilim Kurgu ve Fantastik Film Festivali”[35] için yapay zekâ ile yapılan afiş tasarımı (Görsel 68) kullanılmıştır.

Görsel 68. “Uluslararası Evrensel Bilim Kurgu ve Fantastik Film Festivali” yapay zekâ afiş tasarımı, 2022.

Yeni medyada yaygınlaşan yaratıcılık akımının devamında kripto sanat (NFT)[36], arttırılmış gerçeklik ve yapay zekâ teknolojileri, dijital kültürün evrenselliği üzerine yeni tartışmaları açmaktadır. Özellikle yapay zekâ sanatı olarak adlandırılan yeni üretim şekli – buna sadece bir yaratıcı metin yazarlığı pratiği ya da sadece bir grafik tasarım pratiği olarak da bakılabilir – toplumsal etkileşim ortamını genişletmiş ve dijital kültürün evrenselliği açısından yeni imkanlar sunmuştur.

[35] https://us3f.com/
[36] NFT’nin açılımı “Non Fungible Token” (“Değiştirilemez Jeton”) olarak geçer.

2.4. Değerlendirme ve Üçüncü Bölüme Bakış

Grafik tasarımın evrensel bir araç olduğu nettir ancak görsel dilin oluşturulma sürecinde “bakma ve görme” arasındaki farklılıkların kontrolünü sağlamak için kullanılabilir. “bakma ve görme” arasındaki farkların kontrolünde evrenselcilik sorunları oluşacaktır. Evrensellik kavramına atfedilen tüm coğrafi, kültürel, ekonomik ve bilimsel belirlemeler birer tahayyülden ibarettir. Bu nedenle grafik tasarımdaki evrensellik algısı da bir tahayyüldür. Literatürde evrensellik konurunsun tarihsel sürecini Doğu ve Batının kültürel etkileşimlerinin yönlendirdiği öne sürülmektedir. Bu çerçevede kültürel emperyalizm, modernizm, post-modernizm, kitle kültürü, popüler kültür, dijital kültür ve yeni medya, evrensellik felsefesinin devreye girdiği akımlar ve gelişmeler olarak görülebilir. İnternetin icadı ve kolayca erişilebilen mecraların gelişmesi, yeni iletişim biçimlerini beraberinde getirmesi evrensellik algısını şekillendirmiştir. Lupton’un bulgularına göre (2008);

> 1990'larda tasarım eğitimcileri yazılımı öğretme (ve öğrenme) baskısına kapıldı ve çoğumuz teknik becerileri görsel ve eleştirel düşünme ile dengelemek için mücadele ettik. Tasarım metodolojileri, evrensel görsel kavramlardan, sürekli değişen kültürel duyarlılık akışı olarak daha antropolojik bir tasarım anlayışına doğru uzaklaştıkça, form bazen yol boyunca kayboldu.

İletişim kavramının köklerini salmasıyla birlikte özellikle görme duyusu merkeze alınmış, görüntü üretim yolları gelişerek yaygınlaşmış, bu durum da görüntü tasarlama konusunda daha hassas davranılmasını ve tasarlanmış görüntülerin detaylı olarak incelenmesini gerektirmiştir. Evrensel görsel tasarım ise, insan huzuruna değer veren ve insanı yücelten bir tasarım yaklaşımı olarak kabul edilebilir. Zedelenen toplumsal birliktelik ve insani haklar karşısında tasarıma erişilebilirlik ve tasarım aracılığıyla bu durumun onarılması, evrensel tasarım olarak kodlanabilir. İletişimin tasarlanması her zaman evrensel estetik, dilbilim veya göstergebilim ilkelerine dayanmamaktadır. Tasarım, belirli bir toplulukla, belirli bir görevle ilgili olarak, belirli bir zamanda, belirli bir yerde yerleşik, belirli iletişim hedeflerine yanıt vermelidir. Grafik tasarımda evrensellik algısının araştırmasında,

şekilselliğin ötesinde, görsel dilin bir bütüncül toplumbilim perspektifiyle beraber ele alınması beklenmelidir. Evrensel bir grafik tasarım yaklaşımının iletişimi hangi niyetle kurduğu bir sorgulama konusu olamaz, çünkü görsel ileti yıkıcı değildir. Ancak evrenselcilik, herhangi bir radikalliğini yansıtabileceği bir grafik tasarıma ihtiyaç duyar.

Üçüncü bölümde grafik tasarım, görsel algı aracılığıyla çok hızlı ve etkili hareket edebilen, küresel iletişimin merkezindeki politik katılımcılardan birisi olarak incelenmiştir. Grafik tasarım örnekleri, evrenselci yaklaşımlarının altında yatan ve kontrolün nasıl ve hangi amaçla paylaşılması gerektiğine dolaylı olarak değer veren ideolojilere atıfta bulunur. Tasarım camiasında, insanların tasarım faaliyetlerine katılımının herkesin yararına olduğuna dair yaygın bir inanç gözlemlenirken, baskı altındaki ve sermaye odaklı yaklaşımlar daha az demokratiktir. Kaçınılmaz olarak, grafik tasarım evrenselci bir alandır. Heller'ın önerdiğine göre, "Tasarımın insanlara daha şeyler için hizmet edebileceğine inanıyorsak madem, sosyal, kültürel ve politik bozulmalara karşı alternatif güvenilir bilgi akışını sağlayacak araçları tasarlamak bizim işimizdir" (Heller, 2016). Heller'ın çağrısı, grafik tasarımın şeffaf bir projeksiyon aracı olarak tarihi, kültürü, iletişimi ve siyaseti evrensel bir biçimde yönlendirme potansiyelinin kullanılmasına yönelik bir çağrıdır. Örneğin siyasi propagandalarda, eğitsel ürünlerde ve küreselleşmiş bir markette kullanılan ırkçı, cinsiyetçi ve saldırgan nitelikteki görüntü üretimlerinin eleştirel olarak ele alınması gerekir. Grafik tasarımın *bireysel etiğe* (vicdan kavramını öne çıkarır), *toplumsal etiğe* (genelin ortalamasını alır) ve *siyasal etiğe* (faydacılığa dayanır) uygun ve evrensel grafik tasarımlar olarak ortaya konulabilmesi için eleştirel bir bakış açısı geliştirilmesi elzem görünmektedir. Üçüncü bölümde; grafik tasarımda eleştiriye açık evrenselcilikler ve grafik tasarımın eleştirel yönü ele alınmıştır. Bu doğrultuda grafik tasarımda bir görsel dil eleştirisi geliştirilmeye çalışılmış ve görsel dilin eleştiri amacıyla kullanıldığı örneklere yer verilmiştir.

3. BÖLÜM: GRAFİK TASARIMDA EVRENSELCİ GÖRSEL DİLİN ELEŞTİRİSİ VE ELEŞTİREL GRAFİK TASARIM UYGULAMALARI

Grafik tasarım, geleneksel ve dijital ortamlarda grafiklerin üretilmesi olarak bilinir. Fakat genel olarak bu üretim şekli politik bir faaliyet olarak anlaşılmaz. Bir grafik tasarım ürünü, insanların nasıl iletişim kuracağı, nasıl davranacağı ve hatta nasıl yaşayacağı konusunda belirleyici olabilir. Benjamin (2015), bir yapıtı eleştirirken, üretenin beyan ettiği sempatiye değil, üretim koşullarını ve toplumsal etkisine dikkat edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Siyasal iletişim tasarımı örnekleri eski uygarlıklardaki hükümdarların madeni para üzerindeki portre kabartmalarına kadar götürülebilir. Günümüzde ise grafik tasarım siyasi propagandalarda stratejik bir role sahiptir. Ayrıca protesto ve propaganda görselleri de 'vatandaş tasarımcılar' tarafından ortaya koyulan tepkileri yansıtmaktadır. Bu nedenlerle özellikle reklam ürünü, eğitsel ürün ve siyasal iletişim alanlarındaki ideolojik, ırkçı ve cinsiyetçi söylemler grafik tasarım için bir evrenselcilik sorunudur. Aşkın ve arındırıcı bir ulus-devletçiliği paramilitarizm üzerinden gerçekleştirme arayışındaki faşizm (Mann, 2015), evrenselciliğin en belirgin özelliklerinden biridir ve grafik tasarımda evrenselci yaklaşımları fazlasıyla etkilemiştir. Evrenselci söylemler ve yaptırımlar ve bunların karşısında oluşan bireysel ve kitlesel tepkiler ne tür grafik tasarım kaynaklarında eleştiriye açık haldedir?

Bu bölüm, grafik tasarımın bireysel etik, toplumsal etik ve siyasal etik açılarından görsel dildeki evrenselciliğinin bir eleştirisidir. İdeolojilerin yönettiği grafik tasarım süreçlerinin yanında, ideolojilere karşı tepki olarak ortaya koyulan eleştirel grafik tasarım uygulamaları göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda, dünyanın çeşitli yerlerine ait farklı grafik tasarım uygulamalarında görünür halde olan evrensellik sorunlarına ve grafik tasarımın benzer evrensellik söylemleri karşısında ortaya koyduğu tepkilere odaklanılmıştır. İlk olarak, görsel dildeki evrenselciliklere karşı eleştiriler yöneltilmiş, ardından toplumsal farkındalık kampanyalarında, sanat ortamında ve aktivist hareketlerde grafik tasarımın bir eleştiri aracı olarak kullanılmasının önemi ve etkileri irdelenmiştir.

3.1. Eleştiri Kavramı ve Tasarımda Eleştirel Yaklaşım

Eleştirel eylemin kökeninde daima belirli bir yapıyı ayrıştırma, bölme ve parçalama süreci mevcuttur. Analiz edilen yapının böyle bir parçalanmaya maruz kalmadan yeniden tasarlanması mümkün değildir. Tasarıma eleştirel açıdan yaklaşmak, onun her türlü özelliğini sorunsallaştırmaya çalışmak demektir. Foucault'nun belirttiğine göre sorunsallaştırma herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu (ister ahlaki düşünce biçiminde ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz vb. biçiminde olsun) bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler bütünüdür (2000). Tasarım da ilk etapta bir düşünce nesnesidir; tasarım ile sorun çözmek veya sorun yaratmak ise bir sonraki aşamadır. Bir öznenin bir nesneye yönelik olarak eleştiri yapabilmesinin koşulları, söz konusu nesnenin belirli bir konumdan – öznenin içerisinde bulunmasının zorunlu olmadığı – yine belirli bir kitleye hitap etmesiyle oluşmaktadır. Nesnenin söylemsel değerini oluşturan bu hitabı ve gerisindeki niyeti irdelemek, eleştirinin temel atılımıdır. Örneğin Huws (2017), yaratıcı işçiler olarak tanımladığı grubun davranışları ile bu grubun üzerindeki yönetici mekanizmalarının etkileşimini eleştiri nesnesi olarak ele alabilmenin önünü açmaktadır.

> "Birçok yaratıcı iş türünün başka bir ortak özelliği, bir tür ideolojik içerik veya olumlu ya da olumsuz toplumsal etki yaratma potansiyeli biçiminde bir 'anlam' taşımasıdır. Bu yüzden yaratıcı işçilerin, işlerinin hayata nasıl geçirileceğine ilişkin ahlaki seçimleri vardır. Bu bazen, örneğin uygun mesleki davranış ilkeleri ve uygulama kurallarında olduğu gibi biçimsel bir sorumluluktur. Başka durumlarda işverenin ya da müşterilerin taleplerini karşılamakla, kendi değerlerine sadık kalmak arasında nerede çizgi çekecekleriyle ilgili kişisel karar, tekil işçilere kalır".

Eleştiri yönteminin sağlıklı sonuçlar elde edebilmesi, öznenin daha önce üzerine düşünülmüş, doğruluğu hesaplanmış ve pratikte geçerli olan nesnel yaklaşım biçimlerini kullanabilmesiyle mümkündür. Aksi taktirde eleştirel değerlendirme öznel düzeyde kalarak nesneyi kuran hakikatlere ulaşmayı engelleyecektir. Nietzsche'ye göre, bütün eleştiriler bir kişiyi, bir toplumu, bir rejimi, bir ulusu, bir inancı, bir kültürü

korumak için, belirli bir perspektiften yapılmaktadır. Bu nedenle, akla sonsuz güven, özne ve öznitelik gibi ebedi akıl hakikatlerine inanmanın, aslında, nesnenin kendisine dair bilgi veremeyeceği ortaya çıkmaktadır. Nietzsche (1968) "akılsal düşünme, kurtulamayacağımız bir şemaya göre yorumlamadır" önermesinde bulunmuştur. Buna göre düşünebilmek, yorumlayabilmek ve eleştirebilmek için en başta belli bir şemayı görebiliyor olmak gerekir. Bu çerçevede tasarım eleştirisi; etnik ayrımcılığın, cinsiyetçiliğin, ideolojik, arketipal ve şekilci görsel diline yöneltilmiştir.

3.2. Grafik Tasarımda Evrenselci Görsel Dil Eleştirisi

Grafik tasarımın evrenselliği yalnızca ticari başarıyla veya etki edebildiği hedef kitlenin büyüklüğüyle değil, aynı zamanda toplumsal değerlere karşı hassasiyetiyle de ölçülmelidir. "Görsel biçim ve dil incelemesi, üretici ile izleyici arasındaki bir dizi toplumsal ilişkiyi içeren kültürel üretim güçlerini dikkate almıyorsa sınırlıdır" (Howard, 1994). Bu bölümde, taraflı, eksik ve yanıltıcı bilginin evrenselci yöntemlerle kabul ettirilmesi grafik tasarım disiplini açısından bir evrensellik sorunu olarak ele alınmıştır. Evrenselciliğin sorunu, onun kişisel tutum ve davranışlar tarafından şekillendirilmesi ve uygulamaya geçirilmesidir. Aynı zamanda grafik tasarımın bilgi oluşturma ve aktarma yetkinliğinin toplumsal süreçlerde yapıcı bir unsur olarak kullanılabilmesi, kültürel, ekonomik ve sosyopolitik zeminlerde tartışmalı görünmektedir. Bilgi kirliliği, estetik yoksunluğu ve şiddet evrenselci görsel dilin üretebildiklerinden bazılarıdır.

Bugün grafik tasarımda evrensellik ilkelerini görmezden gelen, bilinçli olarak bunları uygulamayan evrenselci (birinci ve ikinci bölümlerde negatif olarak kullandığımız) yaptırımların sahipleri kültür farkı söylemine sığınırlar. "Evrensellik düşüncesi ile kültürel görelilik arasındaki ikilem, insan haklarının evrensel olup olmadığı tartışmasından doğmaktadır" (Renteln, 2013) ve bu ikilem grafik tasarım tarihinde etik olan ile etik olmayan görsel dil arasındaki ayrıma denk düşmektedir. Fransız filozof Alain Badiou "Etik diye bir şey yoktur. Sadece bir şeyin (siyasetin, aşkın, bilimin, sanatın) etiği vardır" demiş ve "bir durumun imkanlarını sorguladığımız süreçlerin etiği vardır" diye eklemiştir" (Badiou, 2006). Öyleyse, grafik tasarım

aracılığıyla her yerde ve her an yeniden yaratılan görsel dil, sürekli olarak bir evrensellik eleştirisine tabi tutulmalıdır.

Görsel algı ve temel tasarım bağlamları olan, felsefe ve psikoloji kökenli Gestalt teorisi hakkında bile eleştiriler mevcuttur: “Soyut ve evrensel terimlerinin, insan algısının ve görsel biçimlerin toplumsal ve tarihsel kaygıların kaprislerinden göreceli bağımsızlığa kavuştuğu özerklik fikrine örtük desteği” (Moszkowicz, 2011) nedeniyle Gestalt teorisinin uygulanabilirliği çeşitli teorisyenler tarafından sorgulanmıştır. Görsel dilin tasarımı, çeşitli yazarların da belirtmiş olduğu gibi, yalnızca “temel tasarım ilke ve öğelerinin evrenselliğinden” (2008) ve “içerik – kavram – kompozisyon” (Krause, 2004) bağıntısından ibaret değildir. Bundan dolayı grafik tasarımın rolü, farklı kültürlerde evrenselliğin algılanış biçimleriyle birlikte ele alınmalıdır.

Yirminci yüzyılın sosyokültürel buhranları, tasarımcıları tarafsız bir iletişim arayışı ve tepkisel uygulamalarda bulunma konularında cesaretlendirmiştir. Zaman ilerledikçe disiplinlerarası bağları artan grafik tasarım ürünlerinde kullanılan görsel dilin tarafsızlığının ne kadar mümkün olduğu daima tartışmaya açık bir konu olmuştur. Pater (2016), görsel iletişimin eşit bir oyun alanı olmadığının altını çizer. “Görsel iletişimin tasarımı, tasarımcıların kültürel ve politik önyargılarıyla şekillenir. Tasarımcıların kendileri genellikle bunun farkında değildir” (Pater, 2016). Grafik tasarımcıların, görsel iletişimi kendi kararları doğrultusunda şekillendirilebildikleri bir yerde, hangi tür evrenselcilikler eleştiriye açılabilir? Pater (2016), iletişim olgusunu şu şekilde değerlendirmiştir:

> “İletişim, yanlış yorumlamaların tamamen önlenemeyeceği geçici bir süreçti ve hala öyle. Yanlış iletişimin temelinde, 'evrensel' veya 'objektif' iletişim kullandığımız için insanların bizi anlayacağı varsayımı yatar. Tasarımda tarafsızlık ve evrensellik varsayımları, Batı tasarım eğitiminde öğretildiği gibi modernist tasarım ilkelerine yakından bağlıdır” .

Roberts’ın (2006), “Grafik tasarım ahlaki bir akış içerisindedir” görüşü, grafik tasarımın normlarla kesintisiz bir ilişkide olduğunu hatırlatmaktadır. Bu ilişki, onun

konumunun eleştirel olarak ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Sistematik ırkçılık, pedagojik dezenformasyon, cinsiyet ayrımcılığı ve kültürel terörizm bağlamlarında grafik tasarım sorunları açıkça görünür haldedir.

Heller'a (2016) göre "tasarımın politik olarak sterilize edilmesi gerektiğini söylemek, tasarımın ne işe yaradığı noktasını gözden kaçırmaktır". Politika da yasa üretme ve kitlesel çapta yönetim şekillerini içerdiği için bir tasarım biçimi olarak düşünülebilir. Tasarımın maddi boyutu ve tasarım ürünlerinin politik boyutu, uluslararası düzeyde araştırmacılar tarafından incelenmiş ve eleştirilmiştir. Tasarım ve siyaset arasındaki ilişki üzerine yazıları olan tasarım teorisyeni Tony Fry "Her tasarım ya statükoya hizmet eder ya da onu altüst eder" (Fry, 2003) ifadesini kullanmıştır. Buna göre tasarımın politik eğilimlerini göz ardı etmek tasarımın işlevini tartışmayı eksik kılacaktır. Dyer (1997), Beyaz: Irk ve Kültür Üzerine Denemeler adlı kitapta şu saptamada bulunmuştur:

> "Araştırmalar – kitaplar, basın, reklam, filmler, televizyon, yazılım – mütemadiyen Batı temsilinde beyazların ezici ve orantısız olarak baskın olduğunu, merkezi ve ihtimam gösterilmiş rollere sahip olduğunu, her şeyin üzerindeki norm, sıradan ve standart olduğunu gösteriyor".

Grafik tasarımın neden evrensel olduğuna dair, onun tarihte yaşadığı kırılma noktalarına bakıldığında bilgi edinilebilir. Evrenselcilik karşısında verilen mücadeleye grafik tasarım da dahildir. Bugün teknolojik gelişmelere paralel olarak herkes tarafından ulaşılabilir bir konuma gelen ve kolaylaşan yaratıcı üretim araçları, her ne kadar evrenselleşmiş gibi görünse de grafik tasarımın "basit" ve "ucuz" bir alan olarak algılanmasına ortam hazırlanmıştır. Bu algının, grafik tasarımın mesleki başarılarına ve akademik ilerlemelerine etkisi tartışılmıştır (Armstrong, 2009) fakat grafik tasarımın gerçekten itibarını zedelediği ve kabiliyetlerini yok ettiği söylenemez. Tasarımcıların kendini önemsemeden veya abartılı iddialarda bulunmadan tasarımın toplumsal bir aktivite olduğunu gösterdikleri anlar konunun tarihçesi ve içerdiği örnekler açısından önem kazanmıştır. Bu önem zamanla güncel uygulamalara ve bakış açılarına yönelmiştir.

Grafik tasarımı asıl kötü gösteren şey, ilettiği mesajların kişilere, toplumlara ve tüm dünyaya zarar verme potansiyelidir.

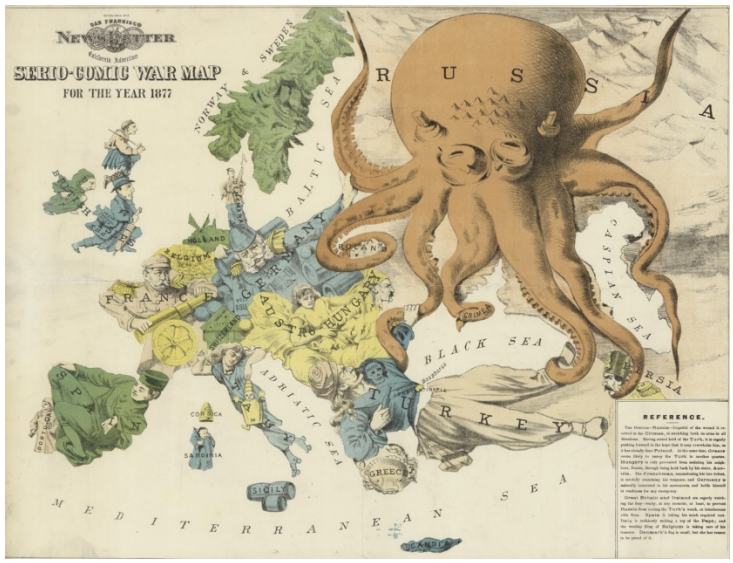
Feminist teori profesörü Alison Assiter (2016) Neden Evrenselcilik? adlı makalesinde şöyle söyler: “Evrenselcilik her kişiye, kim ve nerede olursa olsun, adil ve eşit muamele edilmesini gerektiren adalet ilkelerinin olduğu görüşüdür”. Bu noktada grafik tasarımcıların, görsel dilin yerel ve evrensel gücünün topluma ne kadar yararlı veya zararlı olabileceğinin bilinciyle hareket etmediği durumlar ortaya çıkmaktadır. Bu sorun, toplumsal duyarlılığa aykırı, insan haklarını çiğneyen ve evrensel kültüre zarar veren sonuçlara yol açabilmektedir. Dolayısıyla grafik tasarımdaki iletişim ve etik sorunları, evrensel bir görsel dilin başarıya ulaşması karşısındaki zorluklarla beraber, evrenselci tutum ve davranışların ısrarla tekrar edilmesini de içermektedir. Günün sonunda evrenselcilik grafik tasarım için önemli bir sorundur.

3.2.1. İdeolojik Grafik Tasarım Uygulamalarında Evrenselci Görsel Dil

İdeolojik bir uygulama biçimi ve toplumsal ürün bağlamında ele alındığında grafik tasarımın ikna edici bir evrensel bir algıyı dayatma gücü vardır. Örneğin başlangıcı Milattan önce 600’lere dayanan coğrafi harita çizimleri bugünkü kıtaların ve ülkelerin siyasi sınırlarını manipüle etmiştir. Küçük ölçekte dünyayı ve sınırları çok benzer şekilde resmetmek ve bunu kamusal hale getirmek büyük ölçekteki eşitliksiz bir sosyocoğrafya algısını oluşturmuştur. Bunun sonucunda modern dünya haritasındaki ülkelerin hakimiyet ve güç göstergesi farklılıkları, zihnimizdeki görsel imgeyle eşleşmiş ve normalleşmiştir.

Görsel 69. Emperyal Federasyon İngiliz İmparatorluğu dünya haritası, 1886.

Sömürge dünyası olarak izlenebilecek Görsel 69'daki harita İngiliz İmparatorluğu'nun bakış açısından üretilen, etnisitelere ait illüstrasyonları içeren bir dünya haritasıdır. Emperyalizmin ilk atılımları, İngiltere kraliçesi Birinci Elizabeth döneminde (1558-1603) gözlenmektedir. İngiltere bu dönemde 22 tane ülkeye hükmetmiştir. Hükmettiği toprakların dünyanın farklı yerlerine yayılmasından dolayı İngiltere uzun bir süre "güneşin hiç batmadığı imparatorluk" olarak anılmıştır.



Görsel 70. "Serio-comic War Map", Karikatür, 1877.

Görsel 70'teki karikatür 1887'deki Avrasya dünyasının siyasi bir eleştirisini yaparak hem propaganda hem de protesto niteliğindedir. İngiltere yapımı ve Rus karşıtı olan

haritada Rusya, 8 kollu bir ahtapot olarak gösterilmektedir ve bu kollar sırasıyla, Kırım-Osmanlı Balkanları-Osmanlı Doğu Karadeniz'i-İran'ı-Sibirya-Baltık-Hazar ve Doğu Almanya'ya uzanmaktadır. Görsel 70'teki harita ise Çin'in bakış açısıyla yine alaycı bir tarzdadır.

Görsel 71. "Büyük Avrupa Savaşı'nın illüstrasyonu. No:16", Ryōzō Tanaka, 1914.

Bu karikatürler, ülkelerin birbirleriyle olan ilişkilerinden, dünyaya bakış açılarından ve kendi iç sorunlarından esinlenilerek yapılmıştır. Bu tür ideolojik grafik tasarım uygulamalarıyla güçlü temsillerin ve stratejik manipülasyonların kamusallaştırılması ve propaganda aracı olarak kullanılması için doğrudan devlet organları kullanılmıştır. Örneğin Ortaçağ Avrupası'nda kraliyet armaları, hükmedilen diğer ülkelerin bayraklarını aynı kompozisyonda ve hiyerarşik anlamda altta kapsayacak şekilde yenilenmekteydi. Görsel 72'deki Rusya İmparatorluğu'nun Büyük Arması[37], Finlandiya'nın arması gibi diğer armaları içerdiği görülmektedir.

[37]https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Greater_Coat_of_Arms_of_the_Russian_Empire_1700x1767_pix_Igor_Barbe_2006.png

Görsel 72. Rus İmparatorluğu'nun büyük arması, 1882.

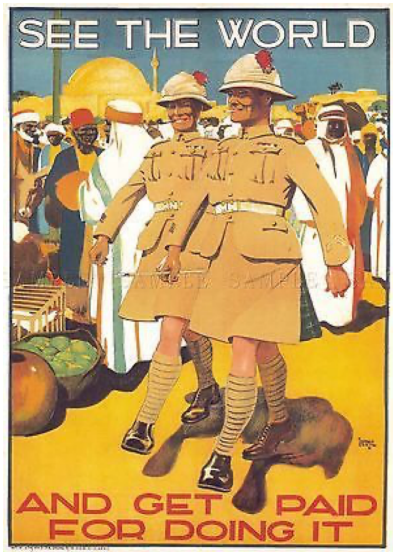
Benzer olarak, bir millete ait dil, din, gelenek, sanat, felsefe, hukuk, bilim ve tarihin, o milletin kurumsal kimliğinin en görünür parçalarından biri olan bayrağında toplandığı düşünülebilir. Grafik tasarım alanındaki yazarlardan Heller ve Illic'e göre; "Bayrak, her türlü duyguyu tetikleyen hareketli bir nesnedir. Bu sağlam kumaş parçaları, vatanseverlik ve milliyetçilik hakkındaki fikirleri diğer tasarlanmış nesnelerden daha doğrudan iletir" (2007). O halde aşağıdaki uygulamalar, bayrak özelinde grafik tasarımın bir ideolojik manipülasyon aracı olarak kullanıldığını gösterir. Bu örnekler, Türkiye'nin bağımsız cumhuriyet kuramaması ve sömürge ülke olarak kalması durumunda İngiltere'nin kullanmayı planladığı tasarımlardır.

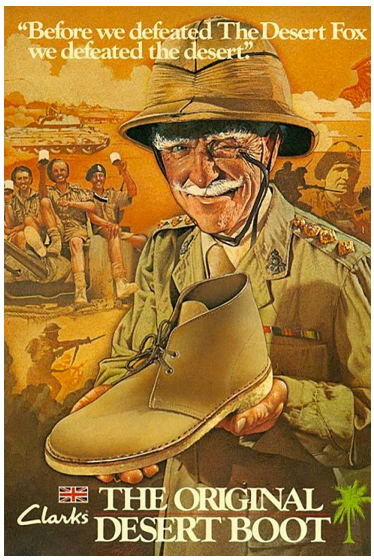
Görsel 73. Britanya Osmanlı koloni bayrağı, 1918.

Görsel 74. Britanya Osmanlı koloni bayrağının yeni dijital yorumu, 2014.

Görsel 73'teki Britanya Osmanlı koloni bayrağı 1918 olarak üretilmişken, Görsel 74'teki 2014'te tasarlanan versiyon ise modern grafik tasarım dilinde yeniden yorumlanmıştır. Bu uygulama, en çok kullanılan çevrimiçi stok görsel kaynağı olan Shutterstock'ta bir kullanıcı tarafından satışa koyulmuştur[38].

Geçtiğimiz yüz yıl boyunca grafik iletişim savaş zamanında askere alma, ikna, motivasyon, uyanıklık ve ayrıca zaman zaman genel halka bir tür suçluluk aşılamak için çok etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu propaganda görselleri, bize geçmiş zamanlara dair ilginç üretimlerden yola çıkarak, günümüze uzanan görsel dil evrenselciliğine ilişkin bir altyapı sağlayabilir. Barış zamanlarında askerleri ideolojik gerekçelerle orduya almak zor olmuştur. Krala ve ülkeye hizmet etme arzusuyla motive olmuş kişiler nadiren bulunabilmiştir. Görsel 75'teki işe alım afişi bu amaçla yayımlanmıştır. Londra'daki Chelsea Ulusal Askeri Müzesi'nde sergilenen bu propaganda afişinde Afrika'daki yerel halkın arasında dolaşan baskıcı ve tehditkâr bir İngiliz askeri imajı yaratıldığı görülmektedir. Bu afişin yanında yer alan Clarks markası da sarının tonlarını kullanarak – çünkü çöl tozlu ve sarıdır – bir askeri temalı bir reklam kampanyası geliştirmiştir.





Görsel 75. Birleşik Krallık askeri işe alım ilanı, 1920.

Görsel 76. Clarks marka bot reklam afişi, 1950.

[38] https://www.shutterstock.com/tr/image-vector/redesign-colonial-flag-prepared-by-british-786078622

Askeri botlarıyla savaştan 30 yıl sonra kendine pazarda yer edinen Clarks markası "Çöl Tilkisini yenmeden önce çölü yendik" sloganıyla (Görsel 76) benzer bir ideolojiyi esas almıştır. Buradaki "Çöl Tilkisi" lakabını taşıyan Alman Mareşal Erwin Rommel'in, Afrika'daki İngiliz birliğine karşı mağlubiyetinin sinema filmine konu olması (Görsel 77) ve daha sonra yine "Çöl Tilkisi" adıyla kutu oyununun tasarlanıp piyasaya sürülmesi[39] (Görsel 78), Batı'nın her türlü durumu her türlü mecrada lehine çevirme dürtüsünün ve evrenselci yaklaşımının bir göstergesidir.

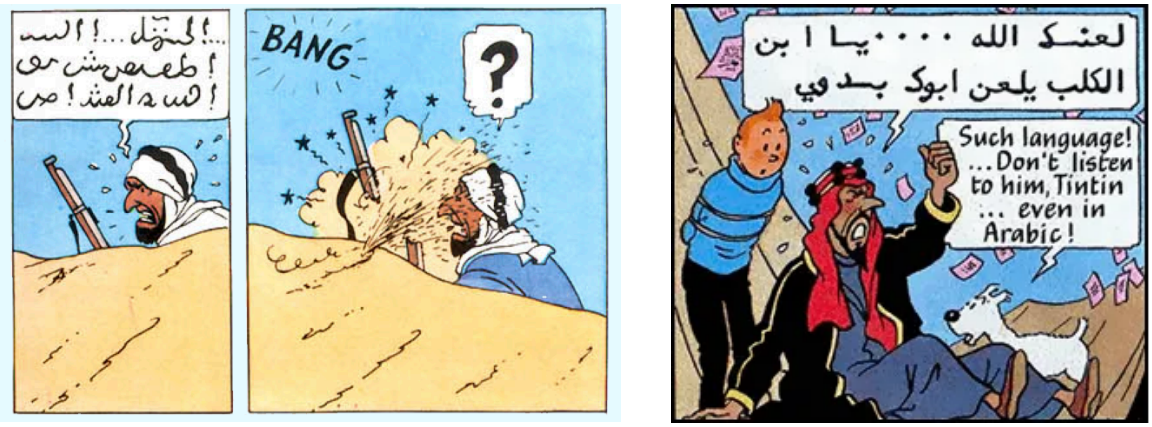
Görsel 77. "The Desert Fox" filmi, 1951.

Görsel 78. "The Desert Fox" kutu oyunu.

İki Avrupa ülkesinin, birbirlerine karşı evrenselcilik söylemleriyle yola çıkarak, kendi toprakları dışında bambaşka bir yerdeki çatışmasının eğlence sektöründe bir ürüne konu edilmesinin bir eleştiri nesnesine dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu kolonyalist tavra ilişkin olarak Young'ın (2003) eleştirisi açıklayıcı niteliktedir:

> "Avrupa-merkezci düşünceyle ilişkilendirilen 'Aydınlanma Projesi'ne yönelik post-yapısalcı, post-modernist ve post-kolonyal eleştirilerin suçlaması, onun nihai olarak tikel ve yerel olan bilgi biçimlerini evrenselleştirmesi ve değersiz alternatif 'Batılı olmayan' düşüncenin zararlı ve adaletsiz olduğu sonucuyla birlikte evrenselleştirmesidir".

[39] https://shop.decisiongames.com/ProductDetails.asp?ProductCode=3037



Görsel 79. "Tintin: The Crab with the Golden Claws" Çizgiroman Kareleri, 1941.

Görsel 79'da yer alan çizim 1941 tarihli Tintin: Altın Kıskaçlı Yengeç adlı çizgiroman kareleridir. Soldakinde Arapça yazı dilinin şekilsel olarak benzer ama okunaksız ve anlamsızca taklit edildiği görülmektedir. Sağdakinde ise Arapça konuşan adam için Tintin'in köpeği Milou "Bu nasıl dil ya! Onu dinleme Tintin, hele Arapça!" minvalinde bir tepki gösteriyor. Bir tipografik çözümleme olmayan bu indirgeyici ve alaycı yaklaşımlar, şekilsellik üzerinden etnik ayrımcılığa işaret etmekte ve Doğu'nun Batı tarafından ötekileştirilmesindeki evrenselci yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 80. Propaganda afişi, Afganistan, 1984.

Grafik tasarımda evrenselci görsel dil yaklaşımları yalnızca Batı ile Doğu olarak ayrılan bloklar arasında değil, Rusya ve Afganistan gibi birbirine coğrafi olarak yakın taraflar arasında da zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Görsel 80'deki propaganda afişi, "cihad" kelimesi yazılı havan ve havan tokmağı Sovyet orak ve çekicini ezmektedir. 1979-1989 yılları arasında Amerika ve Çin'in desteklediği mücahitler, Rus işgaline karşı direnmiştir. 2001'de ise bir zamanlar ABD tarafından desteklenen mücahitler bu sefer ABD'ye karşı savaş vermişlerdir. Sovyet savaşı döneminde, çoğu okur-yazar olmayan Afgan nüfusu tarafından sembolizmin yaratıcı olarak kullanıldığı, çoğunlukla dönemin popüler silahlarını ve bayrakları içeren afişler üretilmiştir. Huntington (2002), bayraklar ve dini sembollerle ilgili durumu daha sonraki tarihler için şöyle genişletmektedir:

> "Soğuk Savaş sonrasında, dünyada bayraklar, haçlar, hilaller ve hatta baş örtüsü de dahil olmak üzere kültürel kimliğin diğer sembolleri göz önünde tutulmak durumundadır. Çünkü kültür önemlidir ve birçok insan için kültürel kimlik en anlamlı şeydir. İnsanlar yeni ama çok kez de eski kimliklerini keşfetmektedirler. Yeni ama çok kez eski düşmanlarıyla savaşlara yol açan, yeni ama çok kez de eski bayraklar etrafında toplanmaktadırlar".

Buradan anlaşılacağı gibi milli duyguların istismarında evrenselci görsel dilin kullanılması yaygınlaşmış bir yöntemdir. Bu noktada grafik tasarıma zarar veren görsel dilin şekilselliği değil, siyasi otoritelerin görsel dille yaratmayı arzuladıkları evrensellik algısıdır. Tasarımcılar bunun farkında olarak veya olmayarak, şekilsellik üzerinden bir evrensellik algısı inşa edilmesinde öncü olmuşlardır. Sonuçta 'tasarımcı' bir 'yaratıcı işçidir' ve halktan birisi yani tasarımın hitap edeceği kitleye ait birisidir. Le Bon'a (2014) göre kitlelerin kanaatleri, körü körüne itaat, korkunç hoşgörmezlik, dini hislere bağlı şiddetli propaganda ihtiyacını taşır.

Görsel 81. Barrack Obama illüstrasyonu, Charis Tsevis, 2008.

Görsel 81'deki illüstrasyonda görsel ve fikirsel olarak halkın insanları tek bir kişi ve hedef için birleştirilmiştir. Durmaz (2009), siyasi iletişim ve görsel iletişim tasarımı bağlamında 2009'dan 2017'ye kadar ABD başkanlığı yapan Barrack Obama'nın seçim propagandasına ait görselleri irdelerken vatandaş tasarımcılar kavramını açıklamakta ve grafik tasarımın gücünün altını çizmektedir.

> "Belki, sadece belki, tasarım ve toplum iletişimi bu sefer bir farklılık yaratabildi. Atlantiğin bu tarafından yazdığımda, bu derece saplantılı, adli inceleme biraz fazla gözüküyor olabilir. Yine de benim için bu soru kalıcılığını koruyor: tasarım bir seçimin sonucunu etkileyebilir mi?"

Tasarımın siyaseti şekillendirdiği teorinin ötesinde bir gerçektir. Öyle ki, insanlık için hala güncel bir çalışma ve tartışma konusu olan yazı teknolojisi bile bir siyasi araçtır. Yazı ve tipografik tasarım, evrenselcilik pratiklerinin en görünür ortamlarından birine dönüşmüştür.

Görsel 82. "Fake/Faux Fonts", Page Studio Graphics, 2018.

Görsel 82'de şekilsel çözümlemeyle okunurluğa odaklanan Page Studio Graphics adlı tasarımcı ekip, Arapça, Çince, İbranice, Japonca, Sanskritçe ve Runik yazı sistemlerini Latin alfabesiyle taklit eden yazıtipleri tasarlamıştır. Şirketin kurumsal web sayfasındaki evrenselci amaçlar barındırdığı açıkça görülebilen açıklaması[40] ise şu şekildedir:

> "Batı dillerini okuyanlar için bir belgeye belirli bir egzotik grafik tat vermek istediğinizde, Sahte Yazı Tipi doğru dokunuşu sağlayacaktır. Alfabetik harf formları, okunabilirliği korurken orijinal yazının formlarına olabildiğince yakın bir şekilde benzemek üzere tasarlanmıştır. Her yazı tipi, belgelerde açıklanan ve PDF dosyalarında sağlanan uygun sembolleri de içerir. Bu paketler hem PostScript hem de TrueType yazıtiplerini içerir ve Macintosh veya Windows biçiminde mevcuttur" (2018).

Page Studio'nun "Sahte Yazıtipi" ("Fake/Faux Font") adıyla tasarlayıp "egzotik grafik tat vermek" tabiriyle sunarak yayınladığı yazıtipi paketleri ayrımcı ve küçültücü bir yapıdadır. Şekilsel olarak başarılı olduğu söylenebilecek bu uygulamaların ideolojik

[40] http://www.vershen.com/fauxfonts.html

ve evrenselci hedefleri ikiye ayrılabilir: (1) Latin alfabesinin üstünlüğünü vurgulayarak görsel dilde eşitsizlik yaratmak. (2) Taklit edilen dili bilmeyenler açısından görsel bir zorluk algısı yaratarak kültürel önyargı ve ayrımcılığı benimsetmek.

Görsel 83. Kadınlara özel olarak tasarlanmış otopark yerleri, Almanya, 2016.

Görsel 84. Kadınlara özel olarak tasarlanmış otopark yerleri, Çin, 2018.

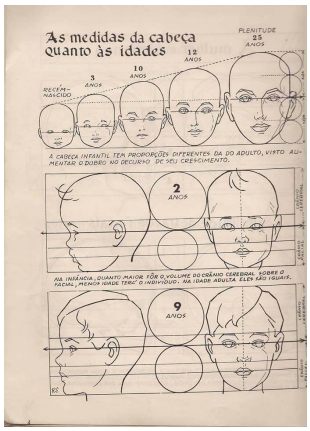
Toplumda ayrımcılığı destekleyen başka bir evrenselci uygulama (Görsel 83) Almanya'da bir 'kadın otoparkı', 'etekli elbiseli' bir piktogram tasarımıyla kadınların dış görünümünü indirgemektedir. Görsel 84'te ise aynı uygulama Çin'de, pembe renk ve topuklu ayakkabıyla, kadın sürücülere ayrılmış, standart genişlikten daha büyük otopark yerlerini göstermektedir. Bu uygulamalar 'kadınların erkeklerden daha kötü sürücüler' olduğu klişesini desteklemektedir.

Buradan çıkarılabilecek bir sonuca göre görsel iletişimde kalıplaşmış semboller bu toplumsal ve ideolojik yaklaşımlar çerçevesinde ayrımcı, cinsiyetçi ve ırkçı tutum ve davranışları hayata geçirmektedir. Buna karşın grafik tasarım disiplininin bu tür tutum ve davranışların bilincinde olarak tasarımcıların dünyaya bakış açılarını şekillendirmesi gerekir. Çünkü iktidarlar tarafından belirlenen, sorgulamaya kapalı ve değiştirmesi mümkün olmayan mesajlar, ortaya koyulan grafik tasarım ürünleri aracılığıyla millileşmekte, resmileşmekte ve bu yollarla da bütün bu sorunlu halleriyle evrenselleşmektedir.

3.2.2. Eğitsel Ürünlerdeki Grafik Tasarım Uygulamalarında Evrenselci Görsel Dil

Eğitsel ürünlerdeki yanlış görsel dil kullanımı – bilinçli veya bilinçsiz olsun – genellikle ırkçı ve cinsiyetçi sonuçlar vermektedir. Aslında grafik tasarım alanında, Avrupa ve Amerikan emperyalizmi döneminden önce ırk kavramı ortaya çıkmamıştır. Irk biyolojik bir kavram değil, emperyalist politikalarla uyumlu olan ve boyun eğdirmeyi haklı çıkarmak için kurulmuş bir toplumsal inşadır. Örneğin Birleşik Devletler demokratik ilkeler üzerine kurulmamıştır; daha ziyade, bilimsel ırkçılık ilkeleri üzerine kurulmuştur. Fenotipik olarak farklı olanların aşağılık olarak görülebilmesi için bilimsel kanıtların manipülasyonuna gidilmiştir. Bu da hem yazın alanında akademik evrenselcilik anlamına gelmekte, hem de görsel kültürün inşası ve estetik algısının oluşturulmasındaki evrenselciliği doğurmaktadır. "Irkların İcadı" kitabının yazarı Barbujani'ye göre;

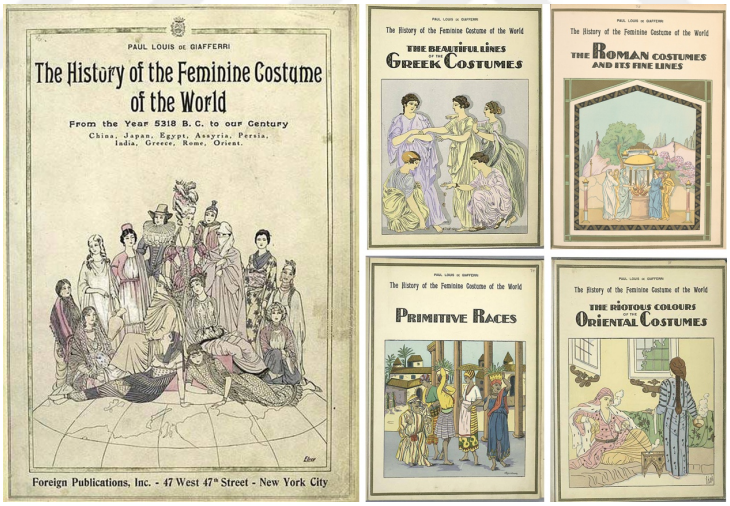
> "Aramızdaki farklılıkların biyolojik temellerini anlamak istiyorsak, ırk kavramının gereksiz ve zarar verici olduğu giderek daha aşikâr hale geliyor. Bunun nedeni, insanın başka türlerde ırk olarak adlandırdığımız biyolojik gruplardan oluşmamış olmasıdır. Sadece iki buçuk yüzyıldır bizi hiçbir yere vardırmamış olan, bir önem taşımayan ırk sınıflandırması gayretimizi terk ederek, araştırmamızı gerçekten önemli olan konuya yönlendirebilirdik: bireyler ve toplumlar arasındaki farklılıklar. Bu toplumları, aralık- sız olarak atalarımızdan bize kadar aktarılan farklı DNA'ya sahip birçok insan oluşturmuştur" (Barbujani, 2022).



Görsel 85. "The Principal Varieties of Mankind" kitabı, 1850.

Görsel 86. "Yaşlara göre kafa ölçümleri" kitap sayfası,1981.

Görsel 85'teki "İnsanoğlunun Başlıca Çeşitleri" adlı gravür baskı anatomi kitabıyla ve Görsel 86'daki anatomik illüstrasyon için sözde rehber kitabın ortak özelliği beyaz-merkezli ve erkek-merkezli bir Avrupamerkezci bir betimleme yapmalarıdır. Sosyal Darwinizm, öjeni hareketi[41] ve zekâ testinin oluşturulması gibi bilimsel ilkeler, hızla gelişen bilimsel bilginin prestijli, doğru ve reddedilemez olarak görüldüğü bir dönemde ırkçı inançları desteklemek için kullanılmıştır. Zayıf araştırma metodolojilerinin uygulanması, güvenilirliğin olmaması ve bilginin önyargıyla tüketilmesi yoluyla, toplumsal önyargılı ırkçı inançlarla çelişen herhangi bir kanıt manipüle edilmiş veya bastırılmıştır. Bilimsel ırkçılık, 'ötekiler' söyleminin uzun süredir devam eden baskısı ve ardından gelen siyasi ve ekonomik çıkarlar adına bir gerekçe sağlamıştır. Bu yaklaşımlar çeşitli görsel kaynaklarda dönemsel olarak kendini belli etmektedir.



Görsel 87. "The History of the Feminine Costume of the World" kitabı, Paul Louis de Giafferi, 1922.

Yine şekilselliği ön plana çıkaran ve kültür farklılıklarını toplumlar arasındaki hiyerarşik düzeni kurmak için kullanmak isteyen yukarıdaki kitap (Görsel 87)

[41] Öjeni, Platon'un ortaya attığı, sağlıklı ceninler yetiştirmenin yollarını arayan, bilimsellliği tartışmalı bir toplumsal felsefedir. "Öjenik"; Antik Yunancada 'iyi doğan' anlamına gelmektedir. 20. yüzyılda ve sonrasında engelli, hasta ve eşcinsel insanların 'ayıklanması' ve 'sağlıklı bireylerin' çoğaltılması yoluyla bir insan ırkının 'ıslah edilmesi' anlamına gelmeye başlamıştır.

“Dünyanın Kadınsı Kostümünün Tarihi” adı altında Batı’nın gözünden dünyadaki çeşitli halkların dış görünümünü ve yaşantısını keskin hatlarla betimlemiştir. İçerisindeki “Oryantal Kostümlerin İsyankâr Renkleri”, “Primitif Irklar” ve “Yunan Kostümlerinin Güzelliği” gibi alt başlıklarla evrenselci söylemini kalıcı hale getirmek istediği açıkça ortadadır. Bu doğrultuda genel olarak Doğu ya da şark denilen bölge için “isyankâr” ve Afrika da “primitif” tanımlamalar yapılırken Yunan Kostümleri için “güzellik” ve Roma kostümleri için “ince çizgiler” ifadeleri kullanılmıştır. Sorun insanların dili, nasıl göründüğü ya da giydikleri değil; dayatılan hegemonik tanımlamaların sürdürülmesidir. Bu ayrıştırıcı ve ötekileştirici dikteler grafik tasarımda evrenselci görsel dilin sorunlu olduğunu ve evrensellik algısını yönlendirdiğini açıkça göstermektedir.

Görsel 88. “Gues Who?” masa oyunu, 1979.

Görsel 88’deki Bil Bakalım Kim? adlı ‘6 yaş ve üstü’ olarak işaretlenmiş masa oyununda amaç insanların ten, saç, göz rengi gibi diğer fiziki özellikleriyle tarif edilerek ayırt edebilmektir. Karşı taraftaki oyuncunun görmediği karakter isimlerini tahmin etmeye çalışmasıyla ilerleyen oyunda insanların temsili portreler olarak ilan edilişi, bu tektipleştirmenin eleştirilerini getirmiştir.

Görsel 89. Tweet, Jenn Sims, 2018.

Eğitsel ürünlerdeki indirgeyici grafik tasarım yaklaşımları eğitmenler açısından da sorunlu bir konudur. Farklı ırktan ve ten renginden insanların toplumda var olduğu kadar doğal bir şeyi okul çağındaki çocuklara kabul ettirmek gibi bir derdi doğurmuştur. Görsel 89'daki bir 'tweet'e konu olan bir ders içi aktivitesinde yer alan ilkokul öğrencilerinin illüstrasyonu öğretmen tarafından 'ırkçı olmayacak şekilde' düzenlenmiştir. Burada Sims'in anti-evrenselci bir grafik tasarım yaklaşımında bulunduğu ileri sürülebilir. Grafik tasarımda evrenselciliğe karşı bu tür müdahaleler, okul öncesi eğitim amaçlı ürünlerde de gereklidir.

Görsel 90. "Sonbahar" çocuk kitabı, Doğan Egmont Yayınları, 2017.

Görsel 89'daki örnekte, okul öncesi olarak satılan bir kitapçığın sayfalarının tümü bulunmaktadır. Serinin iyi niyetli "Sonbahar" kitabında, "cadılar" başlığına indirgenmiş sade görünümlü bir sayfa yer almaktadır. Bir eğitsel ürün olarak piyasaya sürülen bu tasarım uygulamasında "cadılık" konusunun nostalji duygusuyla hareket etmesine müsaade edilmiş, ancak toplumsal travmaların göz ardı edildiği bir hatalı durum meydana gelmiştir. Bu bilinçsiz tutum ne yazık ki bir çok farklı örnekte görülebilmektedir. Arnheim'ın (2007) vurgusu kayda değerdir:

> "Haritalar için geçerli olan şey, aynı ölçüde ders kitapları, modeller, grafikler, filmler ve benzerlerindeki her tür görsel sunum için de geçerlidir. İnsanların kendileri için yapılmış bu imgelerde neler gördüklerine dair özenli incelemeler yapılması gerekiyor".

Buna bir cevap olarak görsel tasarım temellerine, yani "(1) içerik, (2) bağlam ve (3) kompozisyon" (Krause, 2004) terimlerine ek olarak evrensellik ilkesi, her zaman yeniden yapılandırıcı bir güç olarak elde tutulmalıdır. Çünkü grafik tasarım, rol oynadığı eğitsel ürünlerdeki görsel dilin evrenselcilik sorunlarının, toplumsal hafızada yer almaya devam ettirmemek gibi bir sorumluluğu da yerine getirmelidir.

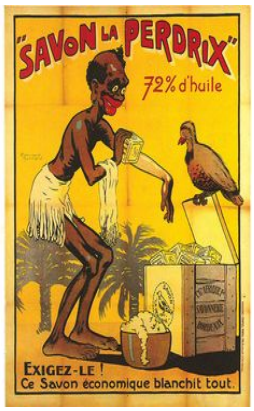
3.2.3. Reklam Amaçlı Grafik Tasarım Uygulamalarında Evrenselci Görsel Dil

Yirminci yüzyıl, kapitalist grafik tasarım anlayışının olgunlaşması olarak düşünülebilir. '1929'un Borsa Çöküşü' olarak da bilinen 1929 Wall Street İflasıyla tüm sanayileşmiş Batı ülkelerinde sebep olduğu 12 yıllık bir ticari bunalım döneminden sonra İkinci Dünya Savaşı'na katılan Amerika, yeni iş olanaklarıyla ekonomiyi yeniden canlandırmıştır. Savaş sonrasında büyüyen tüketici talebini takiben araba üretimi, eyaletler arası otoyol yapımı, emlak sektöründeki dalgalanma ve fastfood restoran zincirlerinin yaygınlaşması gibi olaylar şirketlerin reklam sektörünü daha fazla ciddiye almasını sağlamıştır. İletişim araçlarının kitlelere ulaştırdığı reklam iletileri, "toplumsal yaşamı yönlendiren, bireylerin tüketim

alışkanlıklarını neredeyse alt-üst eden, tutum ve davranışlarına yön veren […]" (Küçükerdoğan, 2005) bir güce sahip hale gelmiştir.

Reklam kavramının kesin bir başlangıç tarihi olmamakla birlikte kurumsal anlamda reklamcılık 1580'lere dayanmaktadır. Dijital ortamdaki reklamlar, açıldıkları denizdeki reaksiyon ihtimali ve küresel kültür etkisiyle evrensel bir görsel dil oluşturma çabasındadır. İngiliz sanat eleştirmeni John Berger "Görme Biçimleri" kitabında "reklam nesneleri değil, toplumsal ilişkileri amaçlar" (Berger, 1999) ifadesini kullanmıştır. Bu durumun, evrenselci bir görsel algıya katkı sağladığı, onu hazırladığı ve savunduğu söylenebilir.

Berger'in reklamlarda kullanılan kavramların ve reklam içeriğinin planlanmasını toplumsal ilişkilere bağlamasını, Batı'da şekillenen ve görsel dile yansıyan örneklerde görebiliriz. Örneğin, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl kesişimindeki, ırkçı olarak sınıflandırılabilecek ayrımcı reklam afişleri, "Kolonyalist Avrupa'nın politikacıları ve düşünürlerinin sömürgecilik ve köleliği meşrulaştırmak için kullandığı sosyopolitik bir yöntem" (Kolektif, 2016) olarak okunmalıdır. O dönemde kölelik ve sömürgeciliğin kurumsallaşması, ırk kavramı sadece politikanın değil, bilimin de onayını almasıyla mümkündü. Avrupamerkezci ırk ve ırkçılık düşüncesinin bilimselleştirilmesi görevi, aydınlanma çağının önemli anatomistlerinden biri olan Johann F. Blumenbach'in (1752-1840) ürettiği Fiziki Antropoloji bilimi tarafından yerine getirilmiştir. Sömürülen toplumsal kaynakların bugünkü reklam dilinde ise alabildiğine metalaştığı ve kurumsal ürünler haline geldiği açıkça görülebilir.



Görsel 91. Vinolia Soap, 1895.

Görsel 92. Cook's Soap, 1905.

Görsel 93. Fairy Soap, 1910.

Görsel 94. Perdrix Soap, 1910.

Görsel 95. PUB Savon, 1910.

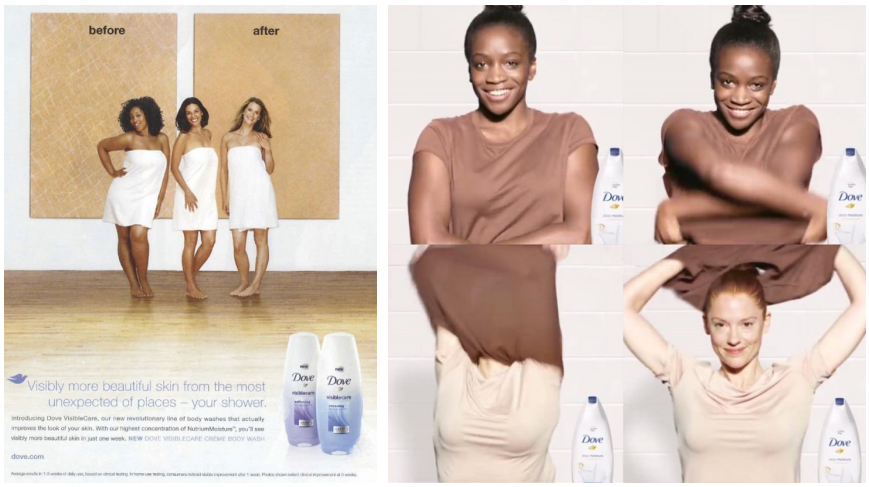
Görsel 91, Görsel 92, Görsel 93, Görsel 94 ve Görsel 95'te yer alan çeşitli ABD yapımı sabun markalarının reklam görsellerinde insanlar arasında ten rengine dayalı bir ayrımın olduğu dikte edilmiştir. Bu reklamlar Afrikalıların, çocuklarını yıkamadıkları için "pis ve tembel" ya da "aptal" olduğu imasını taşımakta ve aynı zamanda, bu aydınlanmış, nazik ve temiz beyazların onlara yardımcı olabileceği fikrine katkı sağlamaktadır. Modern zaman reklamcılığı da bu evrenselci görsel algıyla hareket ederek yukarıdaki örnekleri doğurmuştur. Kullanılan ışık, renk ve biçimsel manipülasyon, hedeflenen reklam fikrini gerçekçi görsel sonucuna ulaştırmıştır. Belki de bugün, New York'lu N.K. Fairbank'ın 1875'te kurduğu Vinolia Sabun firmasından bugünkü kurumsal web sayfasında[42] bu görsele yer vermesi ve bir açıklama yapması beklenmelidir. Görsel 95'teki gazete kupürleri ve benzeri erkek egemen medya örnekleri, kadınların "kilo alması gerektiği", "kilo vermesi gerektiği" ve "güzelleşmesi ve beğenilmesi gerektiği" gibi iddiaları birer reklam aracı olarak kullanmış ve zoraki hedef kitleleri yaratmıştır.

[42] https://vinolia.eu/en/history/

Görsel 96. Gazete kupürleri, 1910-1940.

Görsel 97. Enquirer gazetesi kapak sayfası, 2021.

Görsel 97'deki Enquirer gazetesinin kapağındaki "50 en iyi ve en kötü plaj vücudu" manşetiyle aynı ötekileştirici geleneği sürdürmek niyetindedir. Öte yandan bu tasarlanmış estetik ölçütleri, evrensellik algısına bağlı bireysel ve kolektif kaygıları pekiştirmektedir. Aynı tutum içerisindeki bazı firmalar da (Görsel 98 ve Görsel 99) ten rengi, etnik köken ve vücut şekli konularını reklamlarda kullanmakta pazarlaması için hedef kitleleri yaratmakta ısrarcı davranmaktadır. Bunlar basit bir görsel iletişim hatası değil, grafik tasarımın tamamıyla ırkçı ve evrenselci yaklaşımları desteklediğini gösteren bütüncül bir yaklaşım sorunudur.



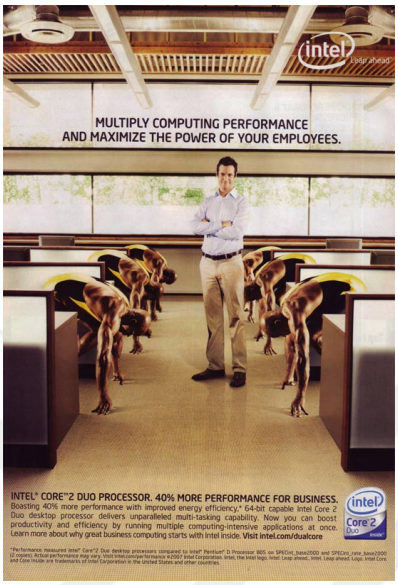
Görsel 98. Dove marka reklam görselleri, 2017.

Görsel 99. Avrupa, Uzakdoğu ve Asya'dan kozmetik markalarına ait reklam görselleri.

Görsel 100. H&M markasının kurumsal çevrimiçi mağazası, 2018.

Yine ırksal farklılık düşüncesiyle hareket eden Görsel 100'deki H&M markasının örneğinde, siyahi bir çocuk üzerinde sunulmuştur. Yeşil renk zemine "ORMANDAKİ EN COOL MAYMUN" yazısını yerleştiren H&M markası yanlış bir görsel dil

kullanmıştır. Görsel 100'deki Intel'in reklam afişindeki 'siyahi koşucuların önünde eğildiği, onlara başlangıç atışı yapacak olan beyaz müdür' ana fikriyle etmiştir. Görsel dile yansıyan bu sorunlu düşünce ve davranış biçimi, bir hamburger zincirinin iş ilanı olarak kullandığı afişte de görülmektedir (Görsel 102).



Görsel 101. Intel Core 2 Duo reklam afişi, 2007.

Görsel 102. Burger King iş ilanı, 2009.

Irka ve cinsiyete dayalı üstünlük iddialarıyla ve sınıf hiyerarşisi üzerine kurulu bir evrensellik algısı yaratma isteğinin çeşitli küresel markaların reklam alanlarında saldırgan ve aşağılayıcı bir görsel dille sürdürüldüğü görülmektedir. Yine Görsel 104'teki Amerikan yapımı Hallmark televizyon kanalında yayınlanması için özel olarak üretilen Noel temalı filmlerin afişleri çok net bir fikir yansıtmaktadır: "Beyaz erkek ve beyaz kadın birlikte olur, Hıristiyan geleneklerine göre yılbaşı kutlar ve toplumda standart olan budur". Adeta birbirinin kopyası olan bu onbeş adet afişte bu dikteyi kalıcı hale getirme çabası renklerin ve tipografinin kullanım şeklinden anlaşılabilir haldedir.

Görsel 103. Hallmark adlı yayın kanalına ait filmlerin afişleri.

1861 kuruluşlu Major League Baseball (Beyzbol Birinci Ligi) logosu (Görsel 104), erkek cinsiyetini öne çıkarmasıyla eleştirel bir örnek teşkil etmektedir. Kuruluşta ilk defa bir kadın genel müdür olarak fotoğrafta logonun önünde duran Kim Ng çalışmaya başlamıştır.

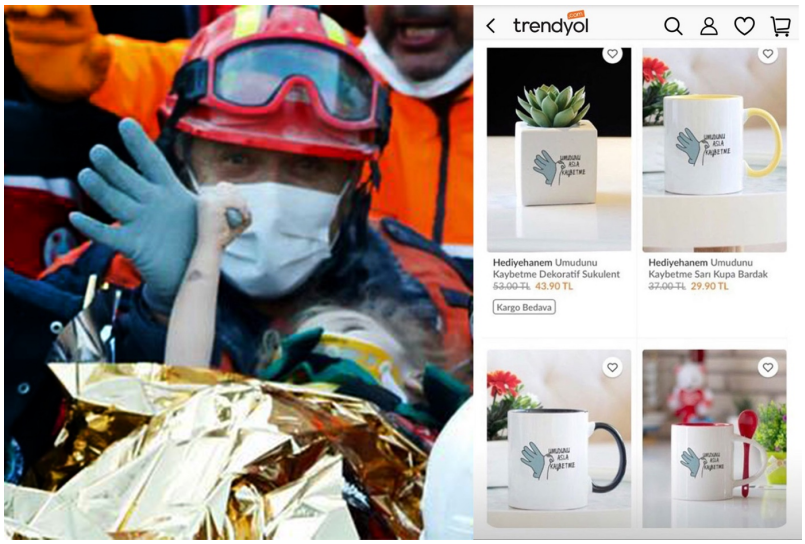
Görsel 104. MLB logosu önünde Kim Ng'nin fotoğrafı, 2021.

Reklam ürünlerinin tektipleştirme yöntemi, görsel dilde evrenselcilik konusunda büyük bir rol oynamaktadır. Görsel 105'teki reklam tabelası, Mısır'da şehir dışında bir yola yerleştirilen bir otel reklamı panosunda sarışın ve tombul, 'tipik bir batılı restoran şefi' olarak tarif edilebilecek figür, 'tipik Batı mutfağına' ait hamburger ve patates kızartması gibi ürünleri sunarken mavi renkteki Arapça büyük bir başlık

iliştirilmiştir. Bu tabelanın, bulunduğu ülkedeki turist yoğunluğuna hitap ederek müşterilere ulaşmayı amaçladığı düşünülebilir. Diğer taraftan grafik tasarım bu örnekte kültürel uyarlamaya maruz kalmaktadır. Kültürel mirasın özünde kime ait olduğu ve kimin elinde bulundurup sunması gerektiği konusundaki tartışma gibi, grafik tasarım uygulama anlayışı da bu örnekte belirli bir takım güç sahibi merkezlere bağlı çalışmaktadır.

Görsel 105. Fotoğraf, Götz Datko, Mısır, 2008.

Sosyal teori ve siyaset felsefesi alanlarında yazan Raymond Marrow'a göre en temel ayrım; (1) "genel evrenselci bir akıl anlayışı", (2) "değerlerle ilgili normatif evrenselcilik" ve (3) "ister doğal ister sosyal olsun bilimsel evrenselcilik arasındaki karşıtlıktır" (Morrow, 2009). Bu restoran tabelasından ve ürün ambalajından yola çıkarak yapılabilecek bir eleştiriye göre, sistematik olarak ten rengi ve cinsiyet farklılıklarını gözetmek ve sözde evrensellik hassasiyetiyle kültürel uyarlama dürtüsüne başvurmak, sıradanlaşan ve evrensellik kavramının içini boş gösteren, bu sebeplerle de grafik tasarımı zedelemekte olan bir yaklaşım biçimidir. Eski İngiltere başbakanı Boris Johnson'ın siyasal danışmanı ve "Kültür Siyaseti: Evrenselcilik Örneği" kitabının yazarı Munira Mirza'ya (2011) göre; "Evrenselci yaklaşıma doğru atılacak büyük bir adım, insanları her şeyi ırksal farklılık prizmasından görmeye teşvik eden sayısız çeşitlilik politikasını ortadan kaldırmak olacaktır".



Görsel 106. 2020 İzmir depreminde itfaiye eri tarafından kurtarılan Elif Perinçek ve e-ticaret sitesindeki kullanım şekli.

30 Ekim 2020'de gerçekleşen ve büyük kayıplara yol açan İzmir depreminde 65 saat sonra enkazdan sağ olarak çıkarılan 3 yaşındaki Elif Perinçek'in bir itfaiyecinin parmağını tuttuğu ve sembol haline gelen fotoğraf, e-ticaret fırsatçılığına alet edilmiştir. Görsel 106'da hayata sarılan elin çeşitli ürünlere uygulanmak üzere illüstrasyona dönüştürüldüğü görülmektedir. Böyle bir durumdan menfaat elde etmenin grafik tasarım etiği açısından hatalı olduğu aşikardır. Yapılan yanlışlar arasında Görsel 107'deki gibi küçük düşürücü bir şekilde sonuçlanan iletişim stratejilerinden ders çıkarmak gerekir. Kültür Bakanlığının GoTurkey mecrasında yayınladığı Türkiye tanıtım filmindeki Covid-19 koronavirüs önlemi olarak kullanılan maskelerin üzerinde "Eğlenin - Aşılıyım" iletisi yer almaktadır. Grafik tasarımcıların reklam süreçlerindeki yapıcı katkısının mümkün olup olmadığı, kurumların ve kişilerin işbirliği bağlamında ayrı bir tartışma konusu olabilir.

Görsel 107. Covid-19 dönemi Türkiye tanıtım filmi, 2021.

Sonuç olarak, çeşitli görsel çözümleme yaklaşımları gösteren grafik tasarım uygulamaları, reklam ortamına girdiklerinde belirli stratejik düşüncelerin araçlarına dönüşmektedirler. Wallerstein'a göre insan hakları ve demokrasi kavramları evrensel değerlere ve hakikatlere dayandığı için Batı medeniyetinin üstünlüğü ve piyasaya boyun eğmenin kaçınılmazlığı bize sanki bildik fikirlermiş gibi sunulmaktadır (2019). Bu tekrarın ve ısrarın; ayrımcı ve faydacı yapıdaki film afişlerine yansıması, büyük bir tasarım yanlışı olduğunu göstermektedir. Hedef kitlenin algısını şekillendirme amacıyla yola çıkıp, çeşitli evrenselcilikler içeren çeşitli reklam ürünlerine bakıldığında, evrensel bir grafik tasarım için zedeleyici evrenselciliğin önüne geçilmesi için görsel dil sorunlarının fark edilmesi önemli ve gerekli görünmektedir.

3.3. Eleştirel Grafik Tasarım Uygulamaları

Evrensel olduğu öne sürülen değerlendirme mekanizmalarının baskısı sebebiyle etnik, cinsiyetçi ve ideolojik ayrımcılıklar günümüzde devam etmektedir. Etnik çalışmalar baskıcı normları her durumda eleştirmekten öteye geçememekteyken, grafik tasarım bu konuda bir mücadeleci bir özelliğe sahiptir. Malpass'e göre (2017) eleştirel tasarım, mimarlık ve tasarımda 1920'lerin uluslararası modern hareketi tarafından desteklenen ideal, evrensel olarak geçerli tasarım modelini sorgulamış ve ona bir alternatif sunmaya çalışmıştır. Modern kitap tasarımında etkisi olan ve tırnaksız yazı karakterinin kullanımının öncülerinden El Lissitzky ise görsel iletişimin eğitimsiz kitlelere ulaşarak sosyal ve siyasal değişimin hızlı bir şekilde başarılmasını sağlayacağına inanmaktaydı (Clifford, 2013). Günümüzde bir taraftan dijital teknolojiyle görsellik algısının sınırları zorlanırken, diğer taraftan Şen'e (2022) göre "grafik tasarımcı, tasarım yaparken birçok değişkenin kendisini çevrelediği sorunlara çözüm getirmek zorundadır".

> "Bir tarafta talep, bir tarafta sürdürülebilir bir yaşam için göz önünde bulundurulması gereken yeni koşullar; bir tarafta da temel tasarım prensipleri ve işlevsellik çerçevesinde görevini yerine getirmesi gereken bir tasarım vardır".

Grafik tasarımın eleştirel bağlamda kullanılmaya başlanmasıyla görsel dil, toplumsal ilişkileri şekillendiren kapsamlı bir yapı olarak varlığını sürdürmüştür. Benjamin, (2015) günümüz ile ilgili durumu, yani etkileşim yönü güçlü ve çözüm sunan ürünlerin yaygınlaşmasını öngörmüştür.

> "Görüntü repertuarımızın neredeyse tamamen doymuş olması nedeniyle, sanatsal uygulama artık pasif bir çevre tarafından tüketilecek nesnelerin inşası etrafında dönmeyecek. Bunun yerine, gerçekle etkileşim kurarak, sosyal bağları onarmak için bir eylem yöntemi olmalıdır".

Yirmi birinci yüzyılda seyirci kalınan ve dayatılmış olan bilginin karşısındaki eylemsizliğin bozulması gerektiğini savunan Ranciere'in (2015) Özgürleşen Seyirci adlı kitabında açıkladığı özgür seyirci kavramına göre,

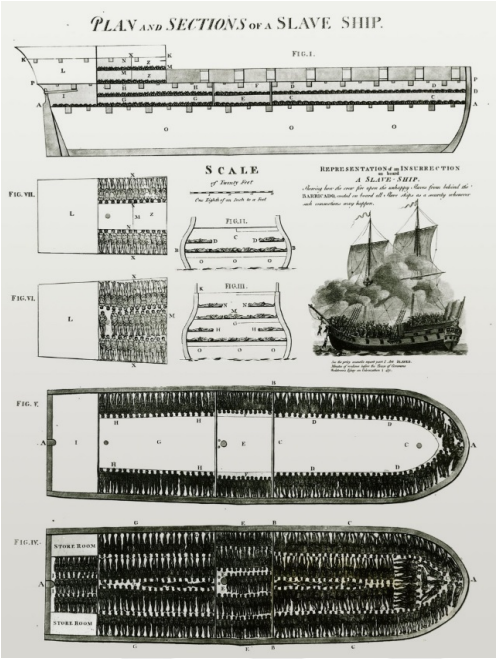
> "Görme olgusu herhangi bir zaaf barındırmaz; eylem konusunda birtakım kısıtlamalara ve hiyerarşilere tabi olduğu varsayılan kişilerin seyirciye dönüştürülmesi, toplumsal konumların altüst edilmesine katkıda bulunabilir pekâlâ. O halde seyircinin özgürleşmesi demek, seyircinin gördüğüne ilişkin ne düşüneceğini ve ne yapacağını bildiğini kabul etmek demektir".

Gördüklerimizi eleştirebilmemiz, daha iyi görüntüler elde etmemizi sağlar. Bu bölümde, grafik tasarımın hem bireysel hem de kurumsal zeminlerde, evrenselcilik karşısında eleştirel bir işleve sahip olması üzerine bir araştırma sonucunda elde edilen veriler aktarılmıştır.

3.3.1. Toplumsal Eleştiri Olarak Bireysel ve Kurumsal Grafik Tasarım Yaklaşımları

İnsanlar yasal veya sosyal olarak bir etnik gruba ait olarak tanımlanmanın sonuçlarına katlanmakla birlikte, kültürlerinin nasıl temsil edildiğini veya sömürüldüğünü kontrol etme konusunda hukuki haklara da sahip değildirler. Bireyler, şirketler ve hatta yerel yönetimler, etnik tasvirler içeren telifli ticari markalara sahip olabilmektedir. Ancak etnik grupların böyle bir yasal yetkisi yoktur.

Bu bir kültürel mülkiyet sorunudur. Sanat tarihi, antropoloji veya siyaset biliminin çeşitli disiplinlerinde evrensel olarak kabul edilecek kültürel mülkiyet teriminin tek bir tanımı yoktur. Bu sebeple kültürel olarak tanımlanmış olmak ile kültürel olarak kontrol ediliyor olmak arasında uzun süredir devam eden bir çelişki söz konusudur. Kültürel tanım, kişinin kendisi ve başkaları tarafından farklı bir kültürel gruba ait olarak tanımlanmasını içerir. Kültürel kontrol ise belirli bir kültürel grubun yasaları, sorunları ve temsilleri üzerindeki sosyal, ekonomik ve politik etkileri içerir. Bununla birlikte, kitle iletişim araçlarının ve kitlesel pazarlamanın yükselişi, modern sivil haklar hareketinin artan siyasi gücüyle çarpıştığında, bu tür çatışmalar günümüzde farklı disiplinler içerisindeki bir tartışma konusu hale gelmiştir. Filmler, radyo programları ve kitlesel pazarlanan ürün reklamları, etnik gruplar hakkındaki mizahi, duygusal, hicivli ve basmakalıp tutumların tasvir edilmesinin, sürdürülmesinin ve yeni nesillere iletilmesinin kilit yolları olmuştur. Hâkim olumsuz tasvirlere direnme çabaları ondokuzuncu yüzyıldan bu yana gerçekleşmiş, ancak protesto eylemi yirminci yüzyılın başlarında hız kazanmıştır. Hiçbir grubun, kendi tasvirini ve temsilini kontrol etmek için yasal gücü olmasa da bazı gruplar saldırgan tutum ve davranışları protesto etmek için siyasi, ekonomik ve sanatsal taktikleri kullanmada daha etkili hale gelmiştir. Bu yaklaşıma ve uygulama biçimine taktiksel medya denilir. Taktiksel medya, kitle iletişim araçlarının, belirli bir iktidar konumunu eleştirmek için kullanıldığı modern bir eylem biçimidir. Grafik tasarımın eleştirel bir görsel dil kullanması toplumsal çatışmaları ve evrenselcilik sorunlarının şeffaflığını gidermektedir. Toplumsal eleştiri amacıyla yola çıkan grafik tasarım



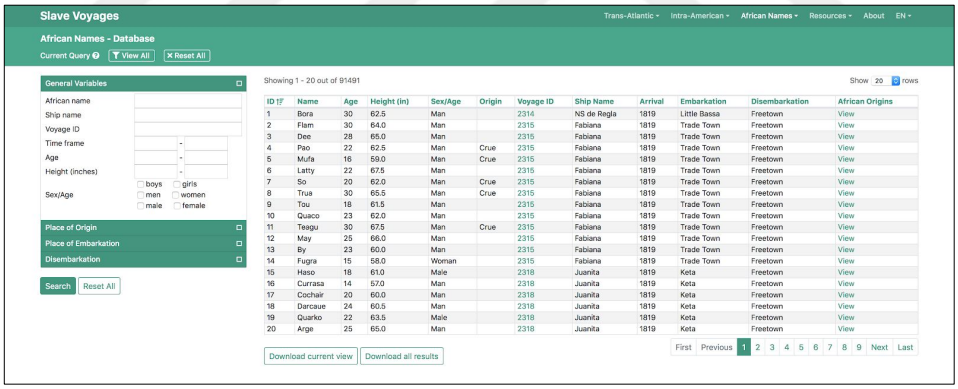
Görsel 108. Brooks köle gemisinin planı, 1788.

Görsel 108'deki görsel içerik, kamuoyunu şoke etme amacıyla İngiltere'de bulunan Köle Ticaretinin Kaldırılmasını Etkileme Derneği[43] tarafından bir poster olarak yayınlanmıştır. Afişte İngiliz köle gemisi Brooks'un Kuzey Amerika'ya gönderilen Afrikalı insanlarla dolu yerleşim planını gösterilmektedir. Brooks Köle Gemisi'nin bu diyagramı "kölelik karşıtı" ("abolitionist") kampanyalarında yaygın olarak kullanılmış görseldir. 454 kişinin ambara sıkıştırılarak tam kapasite yüklenen ve Liverpool'dan Afrika'daki Gold Coast üzerinden Batı Hint Adaları'ndaki Jamayika'ya geçen Brooks gemisinin bu diyagramı, 1787'ye kadar Birleşik Krallık'taki gazetelerde, broşürlerde, kahvehane ve barlardaki afişlerde gösterilerek bir toplumsal farkındalık aracına dönüştürülmüştür. Görsel 109, transatlantik köle ticareti karşıtı hareketin sembollerinden biri olmuştur.

[43] Orijinal adı: Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade.

Görsel 109. "Ben bir insan ve bir kardeş değil miyim?" yazılı sembol.

Görsel 110'daki Slave Voyages[44] web sayfası ise Afrika'nın köleleştirilme sürecine ait belgeleri ve görsel kaynakları barındıran bir veritabanıdır. Bu çevrimiçi adreste kölecilik amacıyla kaçırılan Afrikalı insanlara ait isim, yaş, boy ölçüsü, cinsiyet, köken, bulunduğu gemi, varış tarihi, çıkış yeri ve varış yeri bilgileri yer almaktadır.

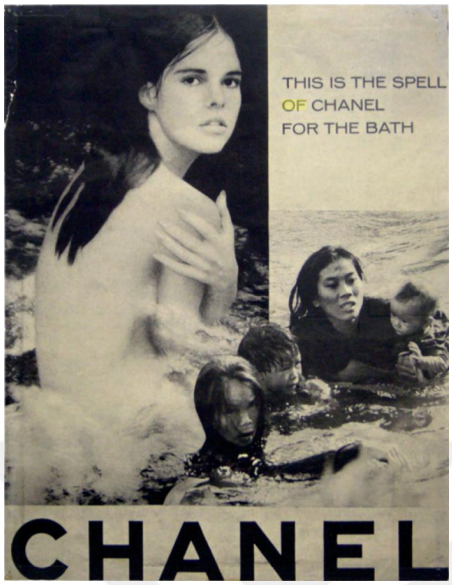


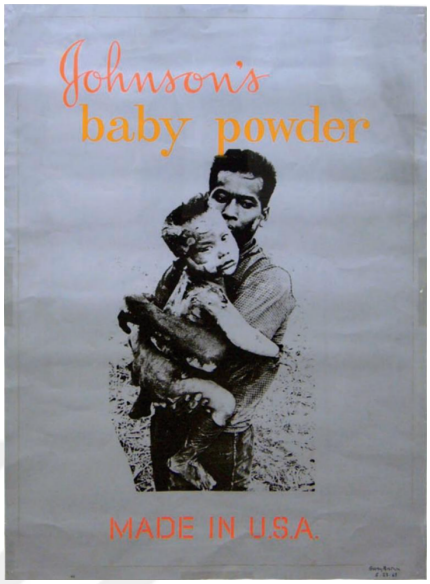
Görsel 110. Slave Voyages web sayfası.

Aşağıdaki afiş örnekleri, şiddeti pasif bir şekilde izlemek yerine, dolaylı olarak savaşa ve savaşın yarattığı vahşete karşı eyleme teşvik etmektedir. Amerikalıların savaşı bir ürün ya da satın alınabilecek bir şey olarak düşünmemeleri gerektiği

[44] https://www.slavevoyages.org/

mesajını vermektedir. Onları pasif bir şekilde tüketmemeye ve bu görüntüleri hafife almamaya yönelik bir çağrıda bulunmaktadır.





Görsel 111. Afiş, Violet Ray, 1969.

Görsel 112. Johnson's reklam afişi, 1969.

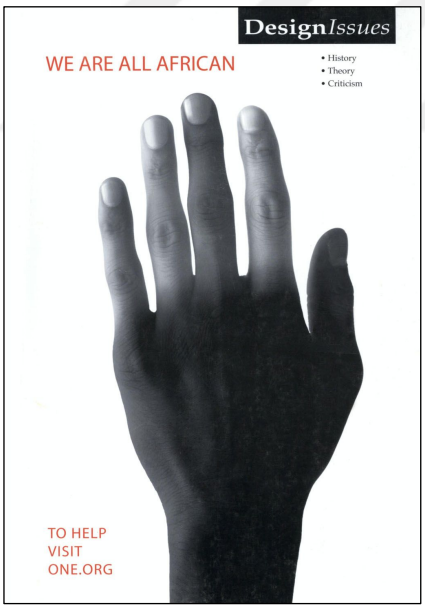
Yukarıdaki afişler, arz ve talep dengesinin ve satış stratejilerinin, içeriği, konsepti ve görsel dil bağlamını yönettiğini gösteren eleştirel afişlerdir. Bu afişler savaşın satılmasını ve savurgan ürün tüketimi sebebiyle popüler ürünlerin aşırı tüketimini eleştirmektedir. Görsel 111'deki afiş, 1960'ların ünlü bir savaş karşıtı grup olan Savaşın Satılmasına Yardım Etme Komitesi[45] tarafından tasarlanmıştır. Afişte, Kyōichi Sawada'ya ait, suda mücadele eden Vietnamlı kadın ve çocukların fotoğrafı ile Chanel markasının bir reklam afişinden alınan, 1960'larda pop kültüründe tanınmış bir yeri olan model-aktris Ali MacGraw birliktedir. Afişin sağ üstünde "Bu, Chanel'in banyo büyüsüdür" yazmaktadır. Aynı mantıktaki Görsel 112'deki reklam afişinde ise "Johnson's Baby" firmasının ürettiği bebek pudrası ile İkinci Dünya Savaşında Amerika'nın Japonya'nın kentlerine yaptığı atom bombardımanı ilişkilendirilmiştir. Bu afişler o dönemde yaygın olan reklamcılık ve kapitalizm parodilerine bir örnek olmanın ötesinde, aktivist yaklaşımlar büyük markaların peşini

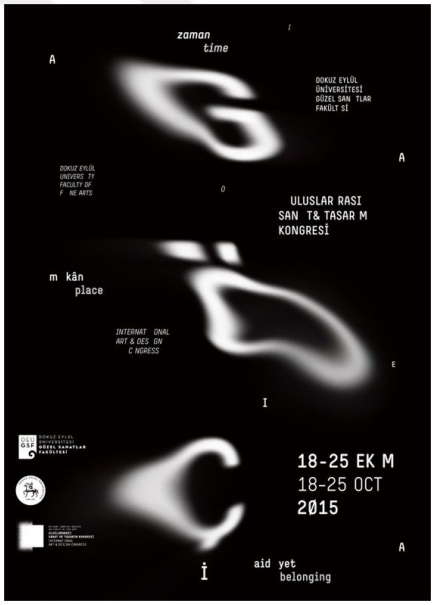
[45] http://www.collection-politicalgraphics.org/main.php?module=objects

bırakmamıştır. Bu fotomontajlar bir hassasiyet tartışması yaratarak, Baudrillard'ın (2008) ayrımcı evrenselliğin eleştirisine bir örnek olabilir.

> "Evrensellik iddiası ayrıştırıcı bir gösterge, sınıfsal bir özellik olarak kabul edilebilir. "Güzellik", "doğallık", (idealist bir işlevselcilik anlayışına uyan) "işlevsellik" bu sınıfsal ilişki tarafından üretildiği için ondan ayrı düşünülmeleri olanaksızdır".

İdealist güzellik, doğallık ve işlevsellik kavramlarının sömürüsüne yönelik başka eleştiriler akademik üretimlerde gerçekleştirilmektedir. Görsel 113'te yer alan, Massachusetts Institute of Technology tarafından yayınlanan "Tasarım Sorunları" dergisinin bir sayısına[46] ait kapak görselinde kullanılan tasarımcı Milton Glaser'ın afiş tasarımıyla ve "Hepimiz Afrikalıyız" iletisiyle, ten rengi farklılığı üzerinden yapılan ırkçılığa yönelik bir eleştiri getirilmiştir.





Görsel 113. Design Issues kapak görseli, 2006.

Görsel 114. Kongre afişi, Ziyacan Bayar, 2015.

[46] https://direct.mit.edu/desi/issue/22/1

Dokuz Eylül Üniversitesi'nin düzenlediği 18-25 Ekim 2015 tarihli "Mekân" temalı Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi'nin afişi (Görsel 114), göç kavramını, tipografi tasarımındaki görsel deformasyon, kopuş ve silinme etkileriyle okutmaktadır. Bu uygulama, deneysel tipografiyle gözlemciliğin birleştiği eleştirel bir konferans afişi olarak nitelendirilebilir.

Görsel 115. "Kick It Out" kampanyası, 2013-2022.

Toplumsal eleştiri bağlamında grafik tasarım spor alanında da etkili olarak kullanılmaktadır. Örneğin Görsel 115'teki kampanya[47] futbolda ırkçılığa ve cinsiyetçiliğe dayalı ayrımlara karşı bir farkındalık ve tepki mekanizması oluşturmayı amaçlamıştır.

[47] https://www.kickitout.org/

Görsel 116. "Black Lives Matter" (Siyahların Yaşamı Değerlidir), 2020.

2013 yılında Amerika'da silahsız bir genç olan Travyon Martin'in polis tarafından vurularak öldürülmesiyle başlayan Siyahların Yaşamı Değerlidir (Black Lives Matter) hareketi, 2020'de George Floyd'un yine polis tarafından boğulması üzerine özellikle sosyal medya sayesinde 2020'de en çok ses yükselten sivil toplum hareketlerinden biri olmuştur. Görsel 116'da ABD'de bir cadde adının değiştirildiği ve halktan gönüllülerin asfalt üzerine tipografi uyguladığı görülmektedir.

Görsel 117. Projeksiyonlu Enstelasyon ya da İzdüşüm Gönderimi, Kolektif, 2020.

Mekân ve grafik tasarımın birleştiği noktadaki uygulama türlerinden bir diğeri de izdüşüm gönderimidir (projection mapping). Görsel 117'deki uygulamada yine ırkçılığın beraberinde gelen hayatın çeşitli alanlarında insanlara zorluk yaşatan evrenselci durumları hedef alan eleştiri göze çarpmaktadır.

Her tür iletişim kanalında ve çeşitli türlerde karşımıza çıkabilecek bu toplumsal eleştiri içeren grafik tasarım uygulamaları, görsel dilin uyarıcı ve bilinçlendirici yönünü öne çıkarmaktadır. Genel olarak toplumsal eleştiri amaçlı grafik tasarım uygulamaları, görsel dil aracılığıyla yayılan evrenselciliğe karşı bakış açılarının geliştiğinin ve yayıldığının göstergeleri olarak okunabilir.

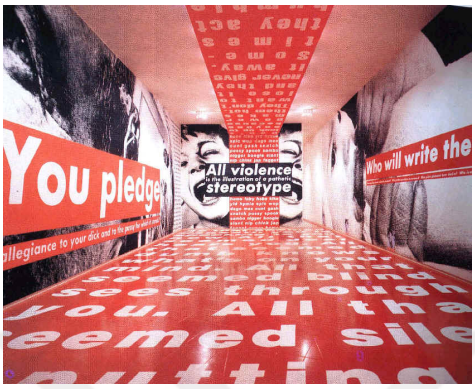
3.3.2. Sanat Ortamında Eleştirel Grafik Tasarım Uygulamaları

Gündelik hayatın ideolojiye doygunluğu göz önüne alındığında, sanatçılar çalışmalarını politik olarak değil, "özgürlük fikirlerine ve bireysel hayal gücüne bağlı, varoluşsal ve apolitik" (Bishop, 2012) olarak görmüşlerdir. Ancak sanatsal üretim, ticari bir uygulama ve mesleki bir gereksinim olarak hayata geçirilişinden bu yana evrimini sürdürürken politik gücünün farkına varmış ve evrenselciliğe karşı eleştirel bir katmana ulaşmıştır. Taşpınar'ın (2017) aktarımına göre İngiliz sanat tarihçisi Gombrich (2007) estetik ile işlevsellik ilişkisine işaret eder.

> "Gombrich ilkel toplulukların düşünce tarzlarını anlamaya çalışmanın önemini vurgulayarak, onların görselleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesneler gibi görmeye iten yaşantılarını kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlayamayacağımızı belirtir".

Dewey'in (1934) "bir sanat veya estetik deneyiminin felsefi açıdan tek taraflılığının kesinliğini sağlayacak bir değerlendirme mekanizması mümkün değildir" görüşü, grafik tasarımda evrenselciliğin eleştirisi bağlamında geçersiz kalmaktadır. Sanatla grafik tasarımın buluşması teknik dayanışmadan öteye giderek sanatçıların ve tasarımcıların işlerini toplumsal açıdan daha duyarlı ve dikkat çekici hale getirmiştir. Örneğin, tipografi kullanımıyla eleştirel bakış açısının birleşimi sanat ortamında

sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Barbara Kruger'in siyah, beyaz ve kırmızı renklerde, duvardan duvara ve yerden tavana kapladığı galeri mekanları saf bir deneyime dönüştürmüştür. "Tüm şiddet acınası bir klişenin illüstrasyonudur" mesajını aktaran sergiyle (Görsel 118) Amerikan toplumunun muhafazakâr unsurlarını hedef almıştır.



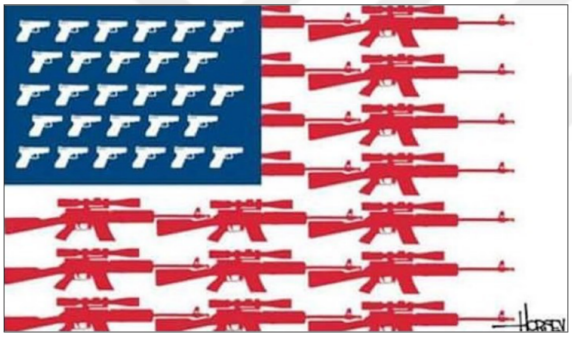
Görsel 118. Barbara Kruger, Enstelasyon, 1991.

Görsel 119. Mladen Stilinovic, bez üzerine boya, 1992.

Görsel 119'daki Hırvat sanatçı Mladen Stilinovic'in çalışması ise dilbilimin siyasal düzenini, kültürel sömürgeciliği ve egemen uluslararası sanat dili olarak İngilizceyi vurgulamaktadır. Stilinovic'in, ironik "İngilizce konuşamayan bir sanatçı, sanatçı değildir" ifadesiyle oluşturduğu sade tipografik çalışma, İngilizce dilinin hükmedici evrenselliğini ve özellikle sanat ortamındaki baskınlığını sorgulamaktadır. Eleştirel sanat hareketine bakıldığında çeşitli işlerin grafik tasarımın potansiyelini vurguladıkları da söylenebilir.

Görsel 120. İllüstrasyon, anonim.

Görsel 120'deki kaynağı ve tarihi belirsiz ironi amaçlı illüstrasyonda "Yok, rahat ol, atalarının hepsini öldürdüğü falan yok" mesajını içermektedir. Amerika'nın keşfi öncesindeki geniş yerli nüfusun "Kızılderili" adı altında toplanmasını destekleyen ve ikonlaşmış bir imge haline gelen kuştüyünden taçlar üzerinden bir eleştiri yöneltmektedir. İsmi bilinmeyen sanatçı bu çalışmada taçları takmış iki milenyum nesli Amerikalıyı 'kültürel sahiplenme' suçu işledikleri için ironik mesajını illüstrasyon ve tipografi tasarımıyla oluşturmuştur. 'Kültürel sahiplenme' tipik olarak, daha az ayrıcalıklı grupların kültürünü sömüren baskın bir grubun üyelerini içerir. Çoğu zaman bu grupların tarihi, deneyimi ve gelenekleri hakkında çok az bilgi sahibi olunur ve görsel nesnelere bunlardan kopuk yeni bir bağlam kazandırılmaya çalışılır. Sanat ortamındaki politik uygulamalar aynı zamanda toplumsal çatışma zamanlarında gerçekleşen ezilmelerin, kayıpların ve adaletsiz yaptırımların sorumlularını eleştirmektedir.



Görsel 121. İllüstrasyon, David Horsey, 2015.

Görsel 122. İllüstrasyon, Gregg Deal, 2019.

Ana akım medyada yer verilme ihtimali düşük olan aktivist eleştirel grafik tasarım örnekleri, sosyal medyanın etkileşim gücünü kullanarak mevcudiyetini sürdürebilmektedir. Örneğin Görsel 121'deki görsel hem bireysel hem ulusal anlamda silahlanmış ve saldırgan bir kimliğe yönelik bir eleştiridir. Los Angeles Times dergisi karikatüristi Horsey, Amerikan bayrağında yıldızlar ve çizgiler yerine silah ve tüfeklerden oluşan bir ABD bayrağı resmetmiştir. Görsel 121'deki illüstrasyon ise Gregg Deal, Amerikan bayrağıyla bağdaştırdığı bir sprey tüpü üzerine eklediği "kolonyalizm", "romantik milliyetçilik" ve "zararlı" gibi ifadelerle kapitalizmin korsan karakteri, siyahi karşıtlığı, yerli soykırımı ve işgalci sömürgeciliğe eleştirel bir göndermede bulunmaktadır.

Görsel 123. “La Crise L'impose", Adrià Fruitós, 2017.

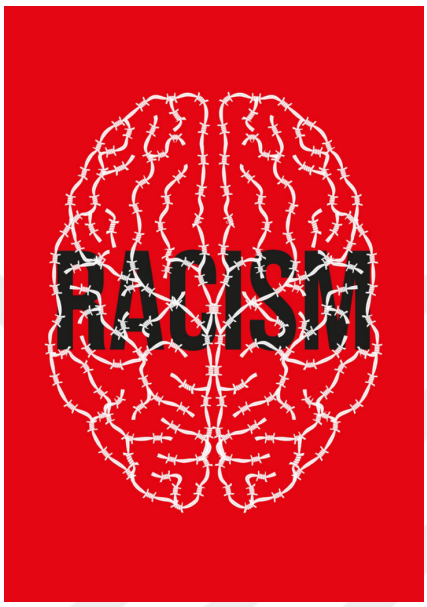
Görsel 124. “Bullshit Jobs”, Adrià Fruitós, 2022.

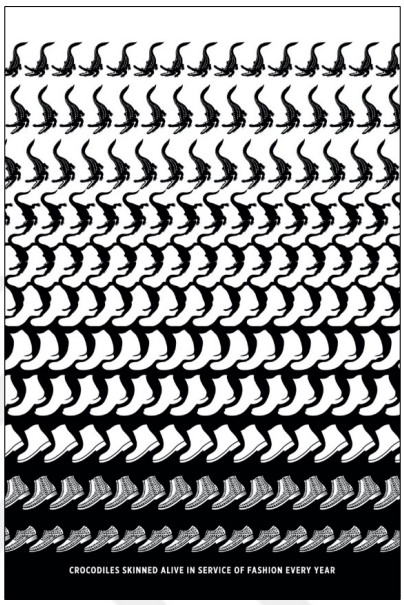
İllüstratör Adrià Fruitós, Görsel 123’teki “Kriz Bunu Gerektiriyor” adlı illüstrasyonu Jeune Afrique ve The Africa Report gibi büyük editör gruplarının baskısına rağmen varlığını sürdüren dergilerin haftalık yayından aylık yayına geçişine özel olarak tasarlamıştır. Görsel 124’teki “Saçma Sapan İşler” adlı editoryal illüstrasyonu ise politik Lobs[48] sosyal medya dergisinde yayınlanmıştır. Fruitós bu işinin açıklaması olarak “Ortak fayda ile ilgisi olmayan hiyerarşileri gizlemek” (Fruitós, 2022) mesajını iletmektedir.

Görsel 125. “Exlposive Ideas” serg tanıtım afişi ve “Unable” afiş tasarımı, Yossi Lemel, 1995.

[48] https://www.instagram.com/lobs/

Fotografik görüntüler yaratan grafik sanatçı Yossi Lemel'in Görsel 123'teki politik afişler aynı eleştiri görevini üstlenir niteliktedir. Bosna'daki (eski Yugoslavya) çatışmaların engellenmesinde etkisiz kalan Birleşmiş Milletler'i (UN) simgeleyen ters dönmüş, çaresiz bir kaplumbağa yerleştirmiştir. Bu afiş, sanatçının İstanbul'daki Patlayıcı Fikirler adlı sergisinde diğer işleriyle birlikte yer almıştır.





Görsel 126. Afiş Tasarımı, Jose Luis Lopez Macías, 2016.

Görsel 127. Afiş Tasarımı, Naufan Noordyant, 2019.

Dünyanın her yerinden eleştirel afiş tasarımlarına sıkçıkla çağrıda bulunan "Posters of Discontent"[49] gibi oluşumlar bu konuda çok aktiftir. Bunların bir kısmı çevrimiçi yarışmalarla ırkçılık, cinsiyetçilik, ideolojik ayrımcılık ve kültürel terörizm karşıtı afişlerin tarihe görsel bir iz bırakırken, bir kısmı da bienallerin ve trienallerin ana konusu olmaktadırlar. Lopez Macías'ın Görsel 126'daki afiş tasarımı hakkında toplumsal sorumluluğa dikkat çeken bir açıklama yapmıştır: "Afişin ana fikri, kapalı bir zihnin tehlikesine, bu şiddetli ve aşırı ideolojinin dikenli telden yapılmış bir beyinle temsil edilen kısa ve uzun vadede nasıl zarar verebileceğine atıfta bulunuyor" (Macías, 2016). Evrensellik algısını zedeleyen ırkçılık gibi türcülük ve hayvanlardan faydalanılan tüketim çılgınlığı Görsel 127'deki afişin eleştiri odağındadır. Noordyant bu afişte doğal yaşamın endüstriyelleştirilmesini konu edinmiştir. Bu tür örneklere

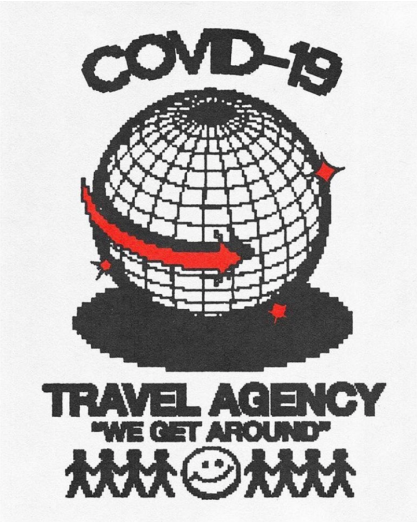
[49] http://www.postersofdiscontent.com/2016/index.html

bakıldığında, grafik tasarımın, yaşamın devamı için gerekli olan maddi ve manevi kaynakların sömürülmesine karşı bir dikkat çekme aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Görsel 128. "Afişe Çıkmak" (sol üst), 2016; "Poster on Politics" (sağ üst), 2018; "Posters For Change" (sol alt), 2013 ve "Making the Movement" (sağ alt), 2022.

Toplumsal sorunlara karşı duruş niteliğindeki başka örnekler de yoğunlukla ulusal ve uluslararası tasarım sergilerinde ve tasarım yarışmalarında karşımıza çıkmaktadır. İdeolojik mesaj iletmeyi amaçlayan tasarımcı çalışmaları Görsel 128'deki "Afişe Çıkmak", "Politika Üzerine Posterler", "Değişim İçin Posterler" ve "Hareketi Yaratmak" gibi kitapların ve Siyasi Grafik Araştırmaları Merkezi[50] gibi organizasyonların ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır.

[50] https://www.politicalgraphics.org/



Görsel 129. Doron Yablonka, 2020.

Görsel 130. "Yüzyüze", Tevfik Fikret Uçar, 2020.

Doron Yablonka ve Fikret Uçar'ın Covid-19 koronavirüs salgınını konu alan tasarımlar (Görsel 129 ve Görsel 130) toplumsal izlenimciliği sürdürmektedir. 'Politik Afiş' – 'Kültürel Afiş – 'Toplumsal Afiş' temalarıyla etkin durumdaki afiş yarışmalarında, bienallerde ve sosyal medya etkinliklerinde evrensel olguların eleştirildiği bir grafik tasarım evreni oluşturulmuştur.

3.3.3. Aktivizm Hareketinde ve Protestolarda Eleştirel Grafik Tasarım Uygulamaları

Aktivizm ve protesto, sosyopolitik eylem ve etkileşim türleridir ve en basit ifadeyle, bir tavır takınmaya indirgenecek olunursa; insanlığın var olup bir arada yaşamaya başlamasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Aktivist görseller olarak nitelendirilen protesto afişleri bir rejimin, kişinin veya kurumun işlediği eylem veya uyguladığı yaptırımlara karşı toplumun ya da belirli grupların karşı tavır takınmasına ait dikkat çekici parçalardır. Tasarım Aktivizmi adlı kitapta Alastair Fuad-Luke (2009), tasarımın da akışına aracılık ettiği; doğal, insani, sosyal, üretilmiş ve finansal olarak ayırdığı beş sermayeden söz etmiştir.

> "Aktivizm, bu sermayelerin, özellikle de toplumsal ve "politik" değişimin etrafında döndüğü sosyal, kültürel, insani, kurumsal – sosyal yönelimli sermayelerin algısını ve kalitesini etkiler. Bu anlamda siyasi partilere ve

onların felsefelerine ve inançlarına ilişkin dar bir bakış açısı değil, vatandaşa toplum içinde geniş bir siyasi diyaloğa katkıda bulunan daha geniş bir bakış açısıdır ve burada sorulan sorular, 'Biz ne tür bir toplumda yaşıyoruz? Bu içinde yaşamak istediğin bir toplum mu?' şeklindedir. Tasarım bu sorulara dolaylı olarak yerleştirilmiştir ve bu nedenle tüm tasarımlar politik olarak kabul edilebilir".

Bu bağlamda grafik tasarımın aktivizm hareketinde ve protestolarda eleştirel rol oynaması ve 'vatandaş tasarımcıların' aktif hale gelmesi çok önemlidir. Görsel 131'deki fotoğraf çeşitli pankartlar içeren, konvansiyonel bir demokratik protestoya örnektir.

Görsel 131. Washington DC Kadınlar Yürüyüşü, Chris Wiliams Zoeica, Fotoğraf, 2017.

Görsel 132. Fotoğraf, Chad Estes, New York, 1999.

Görsel 133. 20 Dolarlık Banknot, 2019.

Görsel 132, “Wall Street’i İşgal et” eyleminde yer alan, Boise’i İşgal Et adlı grubun düzenlediği sessiz protesto eylemine ait bir fotoğraftır. Sembolik bir dolarlık kâğıt paranın artık yalnızca bir grafik tasarım ürünü olarak düşünülmemesi gerekir. Dertdeğil (2015), tez çalışmasında bu eylem günüyle ilgili bulgularını aşağıdaki şekilde aktarmıştır:

> “Dünya çapındaki işgal eylemleri, halk meclisi olarak bilinen ve bağlayıcı olmayan fikir birliğine dayanan kolektif bir karar alma aracı olarak kullanılarak düzenlenmektedir. 1999’un Kasım ayında binlerce gösterici tarafından Dünya Ticaret Örgütü’nün toplantısı sırasında Seattle’da gerçekleştirilen ve Dünya Ticaret Örgütü toplantısını engelleyerek sembolik bir başarı kazanan küresel kapitalizm karşıtı hareketi, küreselleşme karşıtı protestoların ve bugünlerde cereyan eden “Wall Street’i İşgal Et” hareketinin bir öncüsü olarak görmek mümkündür”.

Görsel 133’te yer alan banknot tasarımı ise, Amerikan hükumetinin *evrenselci* davranarak, Amerikan İç Savaşı sırasında Konfederasyon aleyhine çalışıp Birlik lehine casusluk yapmış olan hemşire Harriet Tubman’ı 20 dolarlık kâğıt paraya eklemesi fikridir. Para, bir sokak eyleminde kullanıldığında artık kapitalizmin eleştirildiği bir metafor; tıpkı bayraklardaki gibi, eşya ve sanat eseri gibi insan yapımı ve değeri olan nesnelerin tarihinin ve yarattığı sorunların toplamı haline gelmektedir.

Görsel 134. “The Negro Travelers’ Green Book” örnekleri, 1936-1967.

Amerika, Afro-Amerikalıların ezildiği ülke olarak da tanımlanır. Görsel 134'teki "Siyahi Gezginlerin Yeşil Kitapları"[51], 1936 ve 1967 yılları arasında kalmış nostaljik birer grafik tasarım örneği değil, Amerika'daki ırkçılığa ve ırkçı şiddete karşı üretmek zorunda kalınmış hayati rehberlerdir. Ayrımcılık tüm ülkede yaygın olduğu için, siyahiler sadece işletmelerden geri çevrilmenin verdiği rahatsızlık ve aşağılanma ile karşılaşmakla kalmamış, aynı zamanda ırkçı şiddet tehdidine karşı daima dikkatli olmak zorunda kalmışlardır.

Görsel 135. Fotoğraf, Zarah Sultana, 2016.

Bugün aktivizm ve protestolar, çok çeşitli iletişim biçimlerinde var olabilmektedir. Zarah Sultana'nın 16 Ağustos 2016'da Berlin metrosunda fotoğrafını çektiği ve Twitter'da paylaştığı bez çantanın (Görsel 135) üzerinde Arap yazısıyla "Bu metnin Arapça dilinden korkanları korkutmaktan başka bir amacı yoktur." yazmaktadır. Bu görüntü 78 bin defa 'retweet' almıştır ve dünyadaki haber sitelerinde yer almıştır. Tipografinin Arap-İsrail çatışmasını kolayca tetikleyebildiği Hayfa şehrinde yaşayan, Rock Paper Scissors adlı grafik tasarım stüdyosunda çalışan Sana Jammalieh ve Haytham Charles Haddad adlı tasarımcılar, bir Avustralya haber sitesi SBS'e[52] verdikleri röportajda "Ne yazılacağı hakkında kafa yorarken, aslında sadece yazmanın değil, yazı tipinin ve dil varlığının önemli olduğu sonucuna vardık. Burada Arapça'nın sokaktaki yönlendirme ve işaret tabelalarından ve kamusal alandan kaybolduğunu görüyoruz." Ortadoğu kültürünü dini ya da aşırı İslamcı olarak

[51] https://digitalcollections.nypl.org/collections/the-green-book - /?tab=about
[52] https://www.sbs.com.au

tanımlayan İslamafobik siyasetçilere ve Avrupa'da artan ırksal düşmanlığa karşı bir tepki niteliğindeki bez çanta popüler olmuş ve tamamı satılmıştır.

Görsel 136. Aktivistlerin Protesto Görseli, The British Museum, 2022.

Aktivizm ve protestolar kültürel alanda da grafik tasarım aracılığıyla daha görünür ve akılda kalıcı hale getirilmektedir. 2022'de The British Museum, Parthenon'dan getirilen mermer heykellerin Yunanistan tarafından üç boyutlu olarak taranması isteğini reddetmiştir. The British Museum, web sayfasında bu konuya özel bir bölüm[53] oluşturup bu kültürel mirasın ne olduğuna, nasıl getirildiğine ve neden burada kalması gerektiğine dair kendilerini haklı çıkarmayı hedefleyen bir içerik sunmuştur. Görsel 136'daki aktivistlerin hazırladığı görselde "çalınmış topraklar", "çalınmış kültür" ve "çalınmış iklim" sloganları yer almaktadır. Taktiksel medya kabiliyetleriyle insanlar grafik tasarımı eleştirel olarak kullanarak farkındalık yaratma amaçlarını gerçekleştirmekteler. Ancak grafik tasarımın piyasa anlayışına yapışıp kalmış sömürgeci vasfını ortadan kaldırması mümkün değildir. Grafik tasarım tarihine ilişkin mevcut çalışmaların ortak gayelerinden biri, evrenselciliğe doğru olabilecek teorik ve pratik atılımların bireysel ve kolektif aktivizm hareketleriyle devam etmesidir.

[53] https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/parthenon-sculptures

3.4. Değerlendirme ve Dördüncü Bölüme Bakış

Hiçbir toplum, davranışı yöneten normlardan yoksun değildir. Ancak toplumlar, geleneklerin, adetlerin ve kurumsal kontrollerin kültürel değerler hiyerarşisinde yüksek olan hedeflerle etkin bir şekilde evrenselleşme derecesinde farklılık gösterir. Evrensel Grafik Tasarım tezi, Batımerkezci ideolojilerin görsel dilde evrensel kabul edilemeyeceğinin bir savunmasıdır. Glokalizasyonun[54] önemli bir parçası olan evrenselci görsel iletişim uygulamaları, görsel dilin yalnızca kolaylaştırılmasının değil, ırkçı, cinsiyetçi ve genellikle Batımerkezci algının yerleşik hale getirilmesi çabalarından biridir. Bu uğraşlar grafik tasarımda evrensellik ilkesinin öğrenilmesine de engel olmaktadır. Tasarım eğitimi gibi geniş bir tanıma ve içeriğe sahip alanda geliştirilen yaklaşımlar içerisinde Evrensel Grafik Tasarım için de eleştirel bir öğrenme yolu gerekli görünmektedir. Tasarım odaklı düşünme, alet çantasındaki son derece değerli bir araçtır, ancak hiçbir şekilde evrensel ve çok amaçlı bir alet değildir (Liedtka, Salzman, & Azer, 2017). Doğru kullanılması ve düzgün çalışması için destek ve zaman verilmesi gerekir. Dolayısıyla evrenselci grafik tasarımın oluşturduğu bir evrensellik algısının görsel dil eleştirisi bağlamında araştırılması kaçınılmazdır.

Eleştirel grafik tasarım uygulamalarına örnek olarak toplumsal alandaki görsel ürünler başta gelir. Özellikle politik afiş türüne özgü yarışmalar, bienaller ve sergiler düzenlenmektedir. Bu tür etkinliklerde hedeflenen, yalnızca eleştiri seviyesinde kalınmaması ve sosyal dönüşümün tetiklenmesidir. Dolayısıyla bir grafik tasarımcının eleştirel alandaki görev bilinci ve muhakemesi çok önemlidir. Bu çerçevede bu bölümde, grafik tasarımdaki görsel dil evrenselciliğinin nelere yol açtığı aktarılmaya çalışılmıştır. Diğer yandan grafik tasarımın kendi eleştirel yaklaşımlarını nasıl geliştirdiği ele alınmıştır. Genel olarak grafik tasarımın toplumsal rolü ve ideolojik amaçlarla kullanımı hakkında şunlar ortaya çıkmıştır: Çeşitli grafik tasarım uygulamaları, geçmişteki bir takım köklü hale gelmiş farklılık, zıtlık, ayrışma, kutuplaşma, aşırıcılık ve çatışma dürtülerini evrenselci bakış açısıyla

[54] Türkçe'deki karşılığı "küreyerelleşme" olarak belirlenmiştir.

hala sürdürme eğilimindedir. Bütün bunlar da grafik tasarımın evrensel görev bilinci ve muhakemesini etkilemektedir.

Bugün grafik tasarım, fikirlerin kurgulanmış bir görsel dil yoluyla aktarıldığı, ortaya koyduğu ürünlerin en büyük destekçisi ve daima canlı bir alandır. Grafik tasarım toplumda yerel ve küresel boyutlarda manipülasyon için kullanılan ciddi bir araç olmaya devam etmektedir. Grafik tasarımda evrenselci görsel dilin eleştirel olarak ele alınması, toplumsal şekillendirmelerde görsel iletişimin nasıl kullanıldığını göstermektedir. Bu açıdan grafik tasarım aynı zamanda sosyolojik bir disiplindir. Buna karşın grafik tasarımın, bütün dünyayı kitlesel hatalara sürükleyen, bireyleri yanıltan, ayrımcı, aşırıcı ve çatışmacı tutum ve davranışlardaki evrensellik algısını değiştirebilecek güçte olduğu bilinmeli ve görsel dilin toplumsal etik bilinciyle kullanımları artmalıdır. Evrensel grafik tasarım ilkeleri de bu altyapıya dayanmaktadır ve görme ve biçimselliğin ötesinde toplumsal eleştiriler ortaya koymaktadır.

Görsel dil, kullanılmaya başlanmasından bugüne sürekli yeni ve farklı bir şekilsellik ve kavramsal katmanlar kazanmıştır. Bugün görsel dil, geniş bir kitleye hitap etmesine, geniş bir literatürde tartışmalara konu olmasına ve kalıcı etkiler yaratmasına karşın grafik tasarımdaki evrensellik algısının açıklanmasına ve evrensel görsel dilin konumlandırmasına sürekli devam edilmelidir. Görsel dil aracılığıyla dünyada büyük toplumsal etkiler yaratılması, grafik tasarım alanının en tartışmalı noktalarından biridir. Öte yandan, evrensellik algısı ve görsel dil arasındaki ilişki, özellikle her gün yeni örnekler teşkil eden grafik tasarım ürünlerinde eleştiriye açık durumdadır. Bu kapsamda tezin birinci bölümünde evrenselci kültür araştırılmış ve günümüzde evrensellik algısı ele alınmıştır. Tezin ikinci bölümünde, evrensel tasarım için, tasarım yoluyla sağlıklı olmanın ve üretmenin önemini grafik tasarımın toplumsal yönüyle birlikte tartışılmaktadır. Üçüncü bölümde evrenselci görsel dil eleştirilerek grafik tasarımın eleştirel gücünü kullanan örnekler üzerinden anti-evrenselcilik aktarılmıştır. Bunlar ışığında, grafik tasarımda görsel dilin hem eleştiriye açık bir nesne hem de eleştirel bir araç haline geldiği gözlemlenmiştir. Politik ve aktivist grafik tasarım örnekleri, görsel dilin evrenselci tutum ve davranışları karşısında bir tepki mekanizması oluşturmaktadır. Dördüncü bölüm ise

bu tezin uygulama çalışması olarak gerçekleştirilmiş bir afiş tasarımı atölyesini takip eden kavramsal afiş tasarımları serisidir. Atölye çalışması, katılımcıların görsel dil yoluyla evrensel olanı gösterme girişiminde bulunmalarına olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda, grafik tasarımda bir evrensellik sorunu olduğu hipotezimiz, grafik tasarımcıların evrenselci yaklaşımlarının gözlemlenmesi aracılığıyla doğrulanmıştır.

4. BÖLÜM: EVRENSEL FİLM AFİŞLERİ ATÖLYESİ VE KAVRAMSAL AFİŞ TASARIMLARI UYGULAMA ÇALIŞMASI

Grafik tasarımcıların evrenselcilik politikaları içerisinde büyük bir rolü sahip olduğu, fakat aynı zamanda evrenselci anlayışla zıtlaştıkları yerel ve küresel tepkiler dikkat çekmektedir. Grafik tasarıma yönelik mevcut eleştirilerin ötesinde, evrenselcilik kavramının yarattığı bütüncül bir soruna karşı grafik tasarım da kendi eleştirel gücüne sahiptir. Grafik tasarımı endüstriyel anlamda önemli yapan reklam, eğitim ve siyaset gibi iletişim olgusunun öne çıktığı toplumsal alanlar, evrensellik algısı hakkındaki çeşitli söylemleri görünür hale getirmiş ve bunlara yönelik evrenselcilik eleştirilerini mümkün kılmıştır. Grafik tasarımı evrenselcilik sorunu bağlamında eleştirmek, tüm görsel kültürde ve iletişimde bundan önceki çarpık evrenselleşmeleri gelecek açısından ciddiye almak anlamına gelir. Bu tezde ulaşılmak istenen, grafik tasarımı edilgen bir süreçten koparıp, evrenselcilik karşıtı olarak bağımsız ve toplumsal faydayı gözeten bir sürece girişinin çok önemli ve gerekli olduğunun kavranabilmesidir.

Evrensellik algısında yerel bağlamların ve kimliklerin çeşitliliğini ve özgüllüğünü silen bir tür kültürel emperyalizm veya merkezileşme olduğu bilinmektedir. Grafik tasarımcıların evrensel olarak kabul ettikleri ve uyguladıkları görsel dildeki evrenselcilik sorunları nasıl gözlemlenebilir ve ölçülebilir? Uygulama çalışmasının birinci aşamasında gerçekleştirilen Evrenselci Film Afişleri atölyesiyle katılımcıların kendi evrensellik algılarını yansıtabilecekleri bir alan yaratılması amaçlanmıştır. Atölye verileri, nitel araştırma yöntemiyle değerlendirilmiş ve evrenselci grafik tasarım hipotezi doğrulanmıştır. Uygulamanın ikinci aşamasında ise literatürde ve uygulamada yanlış yönlendirmelere ve bozuk bir algıya sebep olan “evrensellik”, “evrensel düşünce”, “evrenselcilik”, “evrenselciler” ve “anti-evrenselciler” kavramlarına yönelik bir afiş tasarımı serisi geliştirilmiştir.

4.1. Evrenselci Film Afişleri Atölyesi

4.1.1. Kavram, Kapsam ve Süreç

Toplumsal etki alanının genişliği ve yüklendiği sorumlulukların yanında, bir tasarımcıyı, tasarımcı topluluklarını ve kuruluşları, toplumun tepkileriyle ve ihtiyaçlarıyla buluşturabilen en evrensel görsel iletişim mecrasının afiş olduğu ileri sürülebilir. Afiş için grafik tasarım çalışmaları kamusal alanda ve dijital mecralarda ürün reklamı, bilgilendirme/yönlendirme, etkinlik bildirisi, siyasi çağrı ve farkındalık arttırma gibi temel alt alanlara ayrılabilir. Buna göre afişler toplumsal farklılıklara ve kültürel çeşitliliğe karşı ne kadar evrensel bir karşılık sunabilir? Grafik tasarımcıların "evrensel" olarak tanımlayıp benimsedikleri görsel dil neleri kapsamaktadır? Bu doğrultuda "evrenselci grafik tasarım" hipotezini sınamak için Evrenselci Film Afişleri Atölyesi hazırlanmıştır.

Bu atölye çalışmasında tasarımcıların teknik ve estetik becerilerini göstermelerinden ziyade, teorik yaklaşımlarının gözlemlenebilir veriler sağlayabilmesi hedeflenmiştir. Genel geçer kuralları dayatan baskıcı bir yaklaşım yerine, değişik bakış açılarına sahip kişilerin gündelik pratiklerini dikkate alan, özgürlükçü bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu kapsamda atölye katılımcılarından bir kurgu oluşturup, bu kurguyu bir grafik tasarım ürünüyle göstermesi beklenmektedir. Andrew'in deyişiyle "Roman, kendisini dünyada kuran bir anlatıdır, sinema ise kendisini anlatıda kuran bir dünyadır" (2010). Evrenselci Film Afişleri Atölyesi de tasarımcıların bir dünya kurgulamalarında ve tanıtmalarında kullandıkları görsel dile odaklanmıştır. Ranciere'in (2010) görsel düşünme yöntemi bu atölye uygulamasının temel teorik ilhamlarından biri olabilir:

> "Bunca zamandır betimleyici ve edebi kalmış olan insani olguların bilimi, neredeyse bütünüyle nicelleşmeye yazgılıdır. Nitekim bu bilimin esas araştırma nesnesi olan işlev fenomenleri, büyüklükleri belirlemenin iki tarzıyla, aritmetik veya geometrik usulle, ölçülebilir niteliktedir. Büyüklükler hem sayıların diline çevrilebilir hem de grafik gösterimlerle (çizelgeler ve haritalarla), uzun olgu dizileri için, değişkenlikleri, ilişkileri ve yasaları görünür kılan evrensel bir dil işlevi gören çarpıcı görüntülerle gözler önüne serilebilir".

Film afişi türü, semiyotik olarak Ranciere'in "evrensel bir dil işlevi gören çarpıcı görüntüler" varsayımıyla grafik tasarımdaki ideolojik evrenselciliği karşı karşıya getirmektedir. Çünkü film afişleri aynı anda bir çok ülkede evrensel olarak algılanabilmeyi hedefler. Oosthuizen'in (2004) ifadesiyle: "Yeni bir "evrensellik" çağında, müşterilerin nereden geldiğinin bilinmesi, evrenselliğin basit cazibesi kadar önemlidir. Pazarlamacılar ve tasarımcılar için bunu yapmak ne zor ne de imkânsız". Tasarımcılar için neyin imkânsız olduğu her zaman tartışmaya açıktır. Ancak insanların bilişsel olarak var edebildiği her şeyin yeni bir ürüne çevrilebilmesi, bu ürüne anında ulaşılabilmesi fazlasıyla evrenselci bir evrimin göstergesidir.

Grafik tasarımdaki evrensellik ilkesinin klasik savunusu da bu görevi desteklemektedir. Ancak kritik olan ilkelerin tartışılması değil grafik tasarımcıların ilkeleri benimseyip benimsemedikleridir.

Atölye süreci TOBB ETÜ Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'ne ait bir derslikte gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın evrenini ve örneklemini Görsel İletişim Tasarımı Bölümü üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerinden oluşan 28 kişilik gönüllü bir grup oluşturmaktadır. Araştırmaya dahil edilme kriteri, atölye yönergelerine göre bir film afişi tasarımının tamamlanmasıdır. Veriler, katılımcıların kişisel bilgisayarlarından harici bellek aracılığıyla dijital belge olarak toplanmıştır. Verilerin geçerliliği ve güvenilirliği araştırma koordinatörlerinin gözetiminde sağlanmıştır. Atölye iki aşamada toplam dört gün sürmüş ve mekân olarak sadece araştırma koordinatörleri ve katılımcılara tahsis edilmiş bir derslik kullanılmıştır. Araştırma için herhangi bir mali destek alınmamıştır. Grafik tasarım yazılımları bulunan bilgisayar ya da dijital tablet ve eskiz için kalem ve kâğıt, katılımcılardan beklenen ve atölye yönergesinde kullanılması zorunlu kılınan araçlar arasındadır.

4.1.2. Araştırmanın Amacı

Atölye çalışmasıyla evrensellik algısının bireysel film afişi tasarım uygulamaları üzerinden gözlemlenmesi amaçlanmaktadır. Yazarların ve düşünürlerin sosyal ilişkileri incelemek ve değiştirmek için grafik tasarım araçlarını kullanması (Lupton & Xia, 2021), evrensellik algısının, grafik tasarım teorisi ve pratiği aracılığıyla

yapısöküme uğratılmasını açıklamaktadır. Grafik tasarımda evrenselcilik hipotezini sınayan bu atölye çalışmasıyla görsel dil ve evrensellik algısı arasındaki yakın ve problemli ilişkinin katılımcıların ürettiği film afişleri aracılığıyla irdelenmesi amaçlanmıştır.

Grafik tasarım teknik kapsamıyla sınırlı değildir; bilgiye, estetiğe ve ahlaka bağlı ürünler ortaya koyar. Estetiğin, etiğin ve bilginin olduğu her yer felsefenin alanıdır. Grafik tasarımda evrensellik felsefesinin benimsenmesi de toplumsal politikayla alakalıdır. Tüm görsel disiplinlerde evrenselcilik sorunu hem araştırmacıların hem de pratisyenlerin ilgilenmesi gereken, onların çalışmalarını etkileyecek hayati bir etkendir. Evrenselci Film Afişleri atölye çalışmasını içeren araştırmayla, görsel dilin analizi ve buna bağlı olarak evrensel grafik tasarım algısının sorgulanması amaçlanmıştır.

4.1.3. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma probleminin belirlenmesi ve kuramsal çerçevenin oluşturulması, atölye çalışmasının ilk hazırlığıdır. Atölye çalışmasının uygulama ve değerlendirme süreçleri için nitel araştırma yöntemi esas alınmıştır. Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve belge analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Buna göre nitel araştırma, olgular ve olayları disiplinlerarası bütüncül bir yaklaşımla, araştırma problemini betimleyici bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen eleştirel bir yöntemdir.

Atölye katılımcılarından, bilim kurgu türünde ve var olmayan bir Türk filmi hayal ederek buna özel bir film afişi tasarlanması istenmektedir. Birinci Afiş tasarımlarında beş anahtar kelime (insan, kalem, silah, anıt ve bayrak) kullanılması beklenmektedir. Bu kelimeler, kültürel ve tarihsel bağlama bağlı olarak, farklı anlamlara ve çağrışımlara sahip olabilir. Örneğin, "insan" kelimesi farklı kültürlerde farklı haysiyet, hak veya kimlik kavramlarını çağrıştırabilir; "kalem" kelimesi farklı ifade, iletişim veya güç biçimlerini sembolize edebilir; "silah" kelimesi farklı şiddet,

direniş veya koruma türlerini ima edebilir; "anıt" kelimesi farklı değerleri, anıları veya geçmişleri yansıtabilir ve "bayrak" kelimesi farklı kimlikleri, aidiyetleri veya özlemleri temsil edebilir. Dolayısıyla bu kelimelere özel görsel karışıkların katılımcılar tarafından nasıl seçildiğinin, nasıl tasarlandığının ve nasıl kullanıldığının tutarlı ve karşılaştırılabilir bir şekilde gözlemlenebilir olması gerekir.

4.1.4. Atölye Verilerinin Değerlendirmesi

Atölye verileri, grafik tasarımcıların çeşitli evrenselci yaklaşımlarını gösteren, görsel algı ve semantik kodları içeren farazi film afişlerinden oluşmaktadır. Atölye verileri, Süreç Odaklı Değerlendirme Ölçeği (Deveci & Bulut, 2016) ve Sonuç Odaklı Değerlendirme Ölçeği (Giloi & du Toit, 2013) olmak üzere iki ölçek kullanılarak görsel dil ve evrensellik bağlamı kriterlerine göre değerlendirilmiştir. Veriler betimsel istatistikler ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir. Afiş tasarımlarında kavram geliştirme ve uygulama özelliklerini değerlendirmek için Süreç Odaklı Değerlendirme Ölçeği, afiş tasarımlarında kavram geliştirme ve uygulama özelliklerini değerlendirmek için uygundur. Sonuç Odaklı Değerlendirme Ölçeği ise afiş tasarımlarının evrensellik ve özgünlük derecesini ölçmek için kullanılmıştır. Afişleri değerlendirirken standartların veya göstergelerin kullanılması, değerlendirme sürecinde salt fikir, estetik veya işleve yönelik önyargı ya da tutarsızlıkla başa çıkmak açısından da önemlidir. Nitel araştırma, insanın kendi çabasıyla biçimlendirdiği toplumsal sistemlerin derinliklerini keşfetmek üzere geliştirdiği bilgi üretme yollarından birisidir (Özdemir, 2010). Görselliğin iletiyle birlikte bütüncül bir kompozisyon oluşturmasının yanında, grafik tasarımda evrenselci düşüncenin hangi iyi ve kötü bağlamlarda ortaya çıkacağı bu nitel araştırmanın ana gözlem konusudur. Deveci ve Bulut'un (2016) "imgelerin kültürlere göre değişen anlamları ve ulusal ya da evrensel anlamda kültürleri tasarımda yansıtabilmenin çözüm yolları […]" ifadesi, bu atölyenin yöntemini ve değerlendirme çerçevesini oluşturmakta bir yol haritası olabilir.

Veriler görsel dilde evrensellik arayışında yazının, sembollerin, illüstrasyonların, fotoğrafların ve logoların kullanımlarına göre seçili örnekler üzerinden karşılaştırılabilir. İngiliz film eleştirmeni Richard Dyer (2002) İmgeler Meselesi:

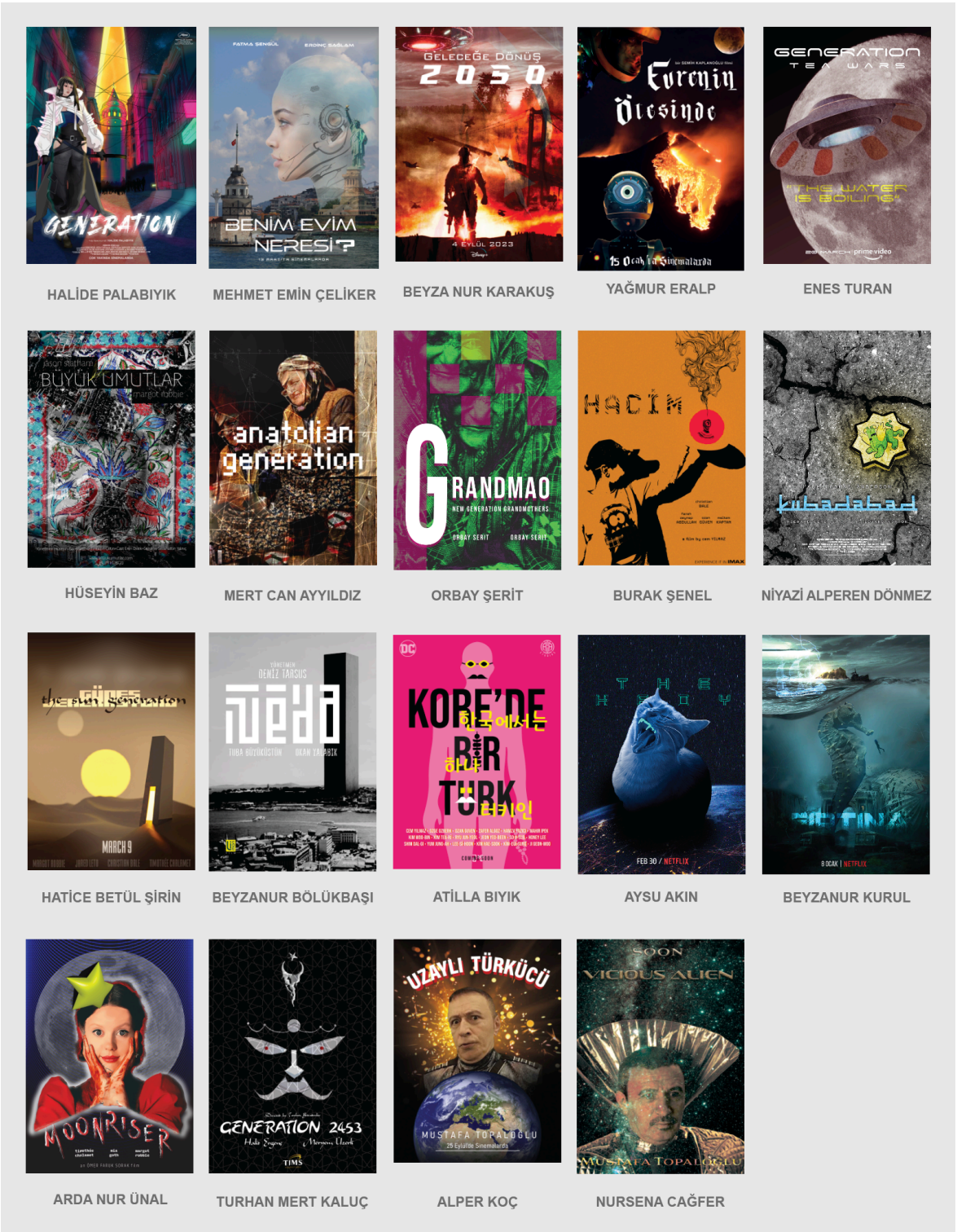
Temsil Üzerine Denemeler kitabında, “temsil” terimini ele alırken, görüntülerin neden önemli olduklarını, onların nasıl yapıldıkları ve neler gösterdiklerini araştırmaktadır. Dyer’in analizleri, dış grupların ve geleneksel olarak baskın grupların temsillerini dikkate almakta ve garipliklerden düzlüğe, politik doğruluktan iktidar temsillerine kadar çağdaş kültürün eklektik metinlerini kapsamaktadır. Skaggs (2017) ise temsil öğesi olan işaretlerin anlaşılmasını şöyle kolaylaştırır:

> “Bir işaretin statüsü, tamamen belirli bir andaki rolü tarafından belirlenir; tek anlamlı, evrensel veya kalıcı değildir. Bir çiçeğe bakıp haklı olarak onun baharın bir işareti olduğunu söyleyebilirsiniz, ancak onun sadece ve her zaman baharın bir işareti olduğunu haklı olarak iddia edemezsiniz, çünkü o aynı zamanda bir barış, bir umut, bir işaret olabilir. sevinç, yaşam belirtisi, ölüm işareti, aşk işareti vb.”.

Gözlem ve belge incelemesi modeliyle ilerletilen nitel araştırma yöntemiyle veriler kodlara göre düzenlenmiş ve tanımlanmıştır. Kodlar; (1) başlık ve tipografi, (2) bayrak, (3) illüstrasyon ve fotoğraf ve (4) yayıncı logosu şeklinde atölye yönergelerine uygun olarak belirlenmiştir.

Birinci atölye çalışmaları (Görsel 137) aşağıdaki uygulama yönergesine göre üretilmiştir:

1. Var olmayan, Türk yapımı, bilim kurgu türünde bir sinema filmi hayal ediniz,
2. Bu filme özel, yerel kültürden koparmadan, evrensel bir afiş tasarımı yapınız,
3. Film adı için Türkçe’de nesil, üretim ve jenarasyon anlamları taşıyan “Generation” kelimesinin herhangi bir dildeki karşılığını kullanınız.
4. Filmin yapımcısını, yönetmenini, oyuncularını ve yayın platformunu seçerek veya kendiniz tahayyül ederek afişe ekleyiniz.
5. Afişte görsel dil, görsel stil ve yazı dili serbesttir.



Görsel 137. Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, 2023.

Görsel 138. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Hatice Betül Şirin, 2023.

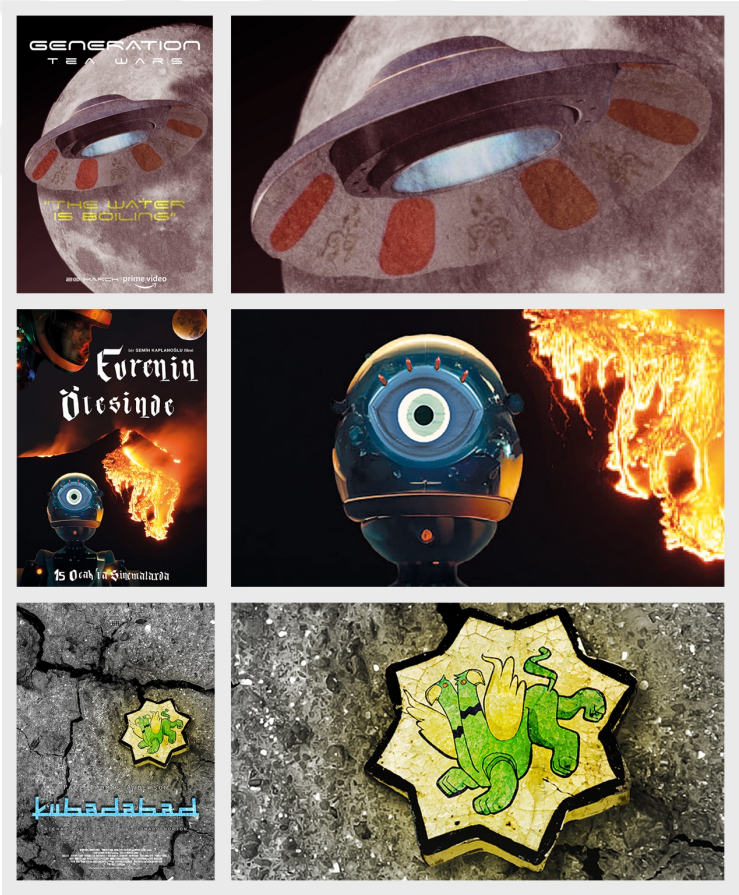
Görsel 138'deki başlık Türkçe ve İngilizce şekliyle "GÜNEŞ JENERASYONU" ve "the sun generation" yazılarından oluşmaktadır. Katılımcı, iki dili kullanarak daha evrensel bir afiş yapmayı amaçlarken aslında Doğu'yu bir bütün olarak temsil etmesi istenen kaligrafik İngilizce, evrenselci sahte yazı tipi tercihlerinden biridir. Başlık sadece Arapça'ya benzediği için tercih edilmiş gibi görünse de atölye katılımcısının bir tema ve bütünsellik yaratması açısından potansiyel bir ürün görseli seviyesinde görünmektedir. Kaligrafiyle İngilizce olarak oluşturulan sahte yazıtipi Doğu'yu ayrı bir bütün olarak görme amacıyla kullanılmaktadır.

Görsel 139. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Atilla Bıyık, 2023.

Görsel 139'daki başlıkta Türkçe ve Korece "TÜRK" kelimeleriyle, öncekine benzer şekilde, iki farklı dil kullanımını iki farklı ülkeyle ilişkilendirmiştir. Bıyık ve tespih eklentileri, evrensel bir Türk filmi afişinde kültürel arketiplerin kullanımının zorluğuna işaret etmektedir.

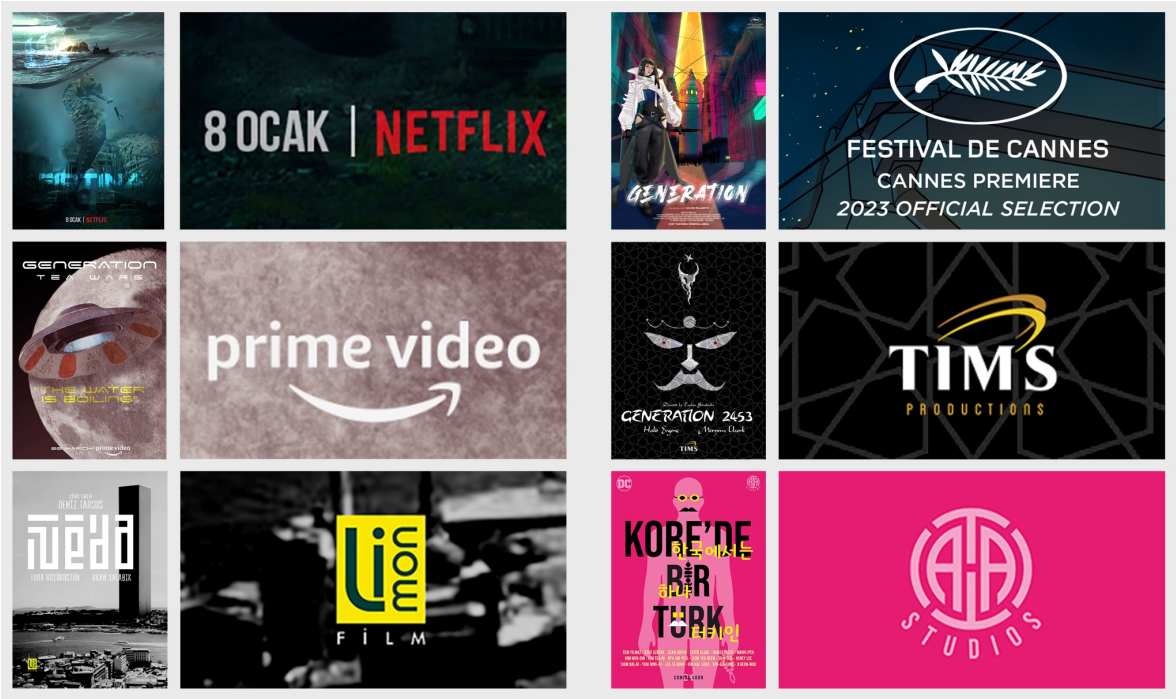
Görsel 140. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Aysu Akın, 2023.

Görsel 140'taki "THE KEDY" film adı Türkçe'nin İngilizceleştirilmesine bir örnektir. Öte yandan, bir evrenselci yaklaşım denilemeyecek derecede, İngilizce bilenlerin dahi zor anlayacağı "kedi" kelimesini, Netflix'te bu afiş haliyle gören herkes anlayabilir. Ancak bu durum, başlık ve tipografi kullanımı özelinde afişe evrensel sıfatını vermemektedir.



Görsel 141. Fotoğraf ve İllüstrasyon Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Enes Turan, Yağmur Eralp ve Niyazi Alperen Dönmez, 2023.

Görsel 141'de yer alan afişlerde birinci atölye yönergesine istinaden çay bardağı, nazar boncuğu ve çift başlı kartal gibi Türk kültürü unsurlarının soyutlanması yoluna gidilmiştir.



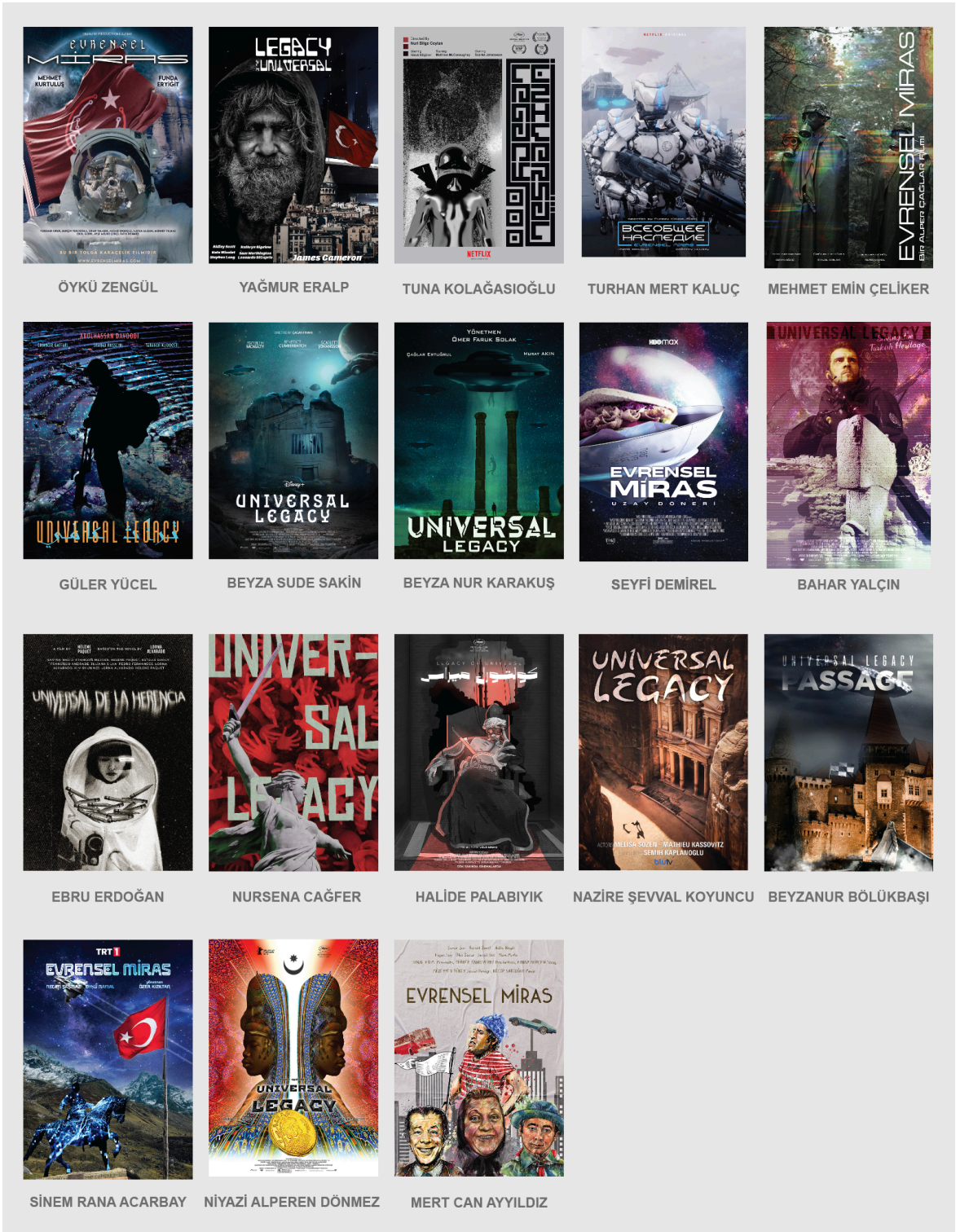
Görsel 142. Yayın Platformu Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 1, Öykü Zengül, Mehmet Emin Çeliker, Turhan Mert Kaluç ve Beyzanur Bölükbaşı, 2023.

Görsel 142'de görüldüğü gibi, afişlerin yayınlanması için seçilen platformlar ya Türkiye ya da Batı kökenli firmalardır. Tüm atölye kapsamında hiçbir afiş çalışmasının Doğu ülkelerine ait bir platformda yayınlanması düşünülmemiştir. Ayrıca atölye yönergesine istinaden kendi yayın platformunun kurumsal kimliğinin tasarlanması konusunda yalnızca bir kişi atılımda bulunmuştur. Sağ alttaki "Kore'de Bir Türk" filmi afişinin tasarımcısı "ATA Studios" logosunu geliştirmiştir. Nitekim diğer atölye çıktılarının çoğunda filmlerin yayınlanacağı platformlar Batı menşeili olarak tercih edilmiştir.

Birinci atölye uygulaması, ikinci atölye uygulamasının hazırlığı olarak görülebilir. Birinci atölyenin çıktıları görsel dil ve evrensellik bağlamında değerlendirilmiş, ancak bu kriterlerin öznelliğinin ve belirsizliğinin ortadan kaldırılması gerekmiştir. Katılımcıların çalışmalarında kullanacakları eklentilerin sınırları netleştirilmiş, atölye yönergesi düzenlenmiş ve ikinci atölye çalışmasında yeni atölye yönergesi

katılımcılara aktarılmıştır. Diğer yandan, iki atölyede de benzer sayıda çıktı elde edilmiştir. İkinci atölye çalışmaları (Görsel 137) aşağıdaki uygulama yönergesine göre üretilmiştir:

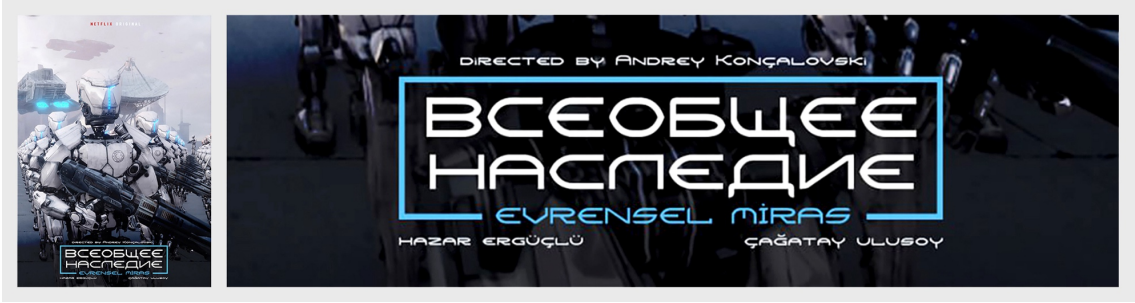
1. Var olmayan, Türk yapımı, bilim kurgu türünde bir sinema filmi hayal ediniz.
2. Bu filme özel, yerel kültürden koparmadan, evrensel bir afiş tasarımı yapınız.
3. Film adı olarak “Evrensel Miras” başlığını kullanınız.
4. Afişte anıt, bayrak, silah ve kalem görsellerinden en az 3 tanesini kullanınız.
5. Filmin yapımcısını, yönetmenini, oyuncularını ve yayın platformunu seçerek ya da kendiniz tahayyül ederek afişe ekleyiniz.
6. Görsel dil, görsel stil ve yazı dili serbesttir.



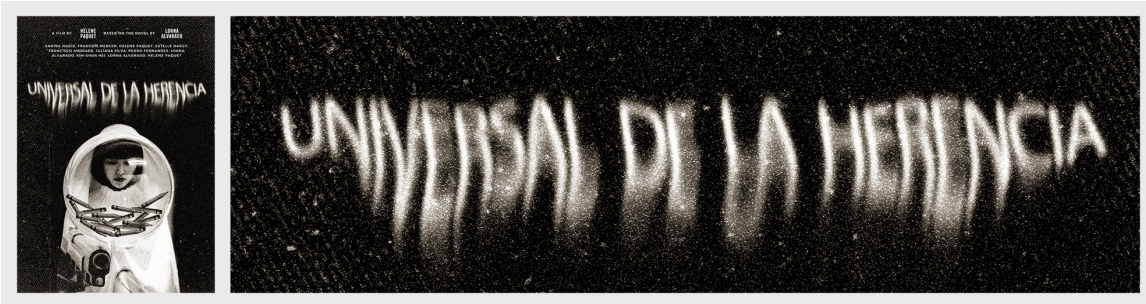
Görsel 143. Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, 2023.

Görsel 144. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Halide Palabıyık ve Güler Yücel, 2023.

Salt yazı tasarımı estetiğine bakılırsa, yukarıdaki iki katılımcı, Doğu'yla Batı'ya atfedilen Arapça ve İngilizce dilleriyle lekesel bir uyum yaratmayı amaçlamıştır. Bu iki katılımcının ortak yanı iletilerin bu şekilde tasarlanmasıyla evrensel bir film afişi elde edeceklerine olan inançlarıdır. Görsel 143'teki afişte katılımcı Rusça ve Türkçe dillerini birleştirerek bir tür Batı karşıtlığı yaratmıştır.

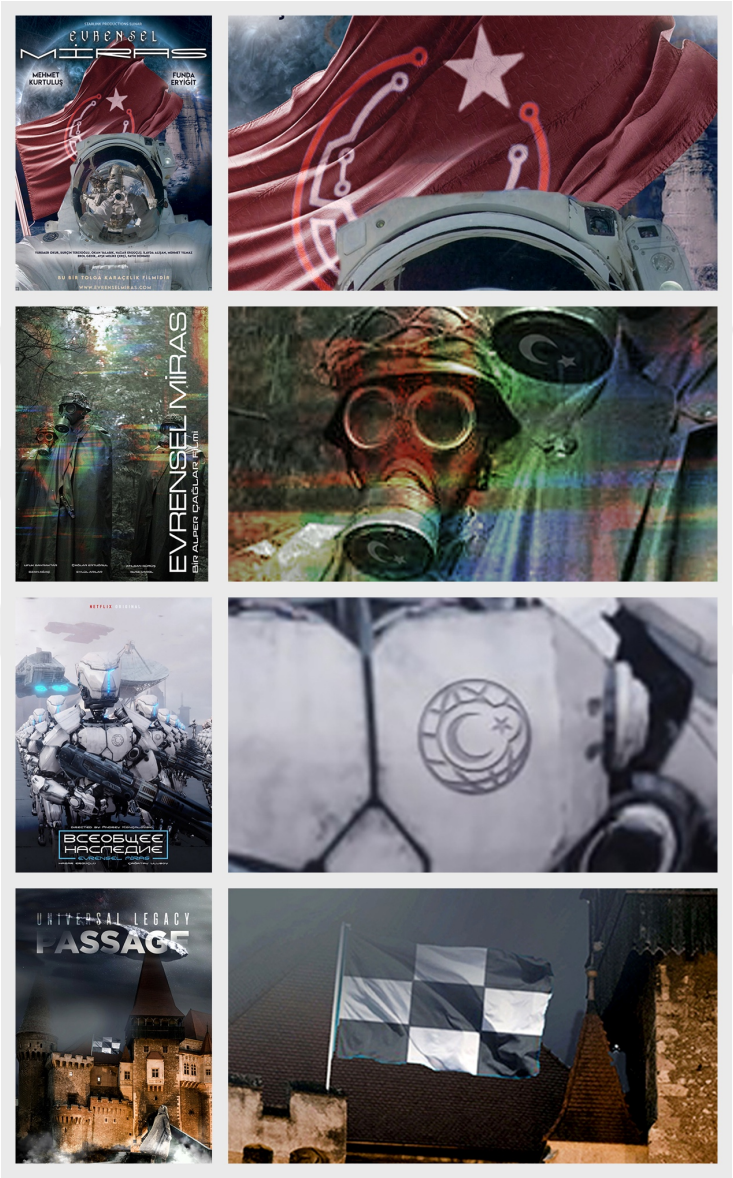


Görsel 145. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Turhan Mert Kaluç, 2023.



Görsel 146. Başlık ve Tipografi, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Ebru Erdoğan, 2023.

Görsel 144'teki afişin tasarımcısı ise evrensel olduğunu düşünerek İspanyolca kullanmıştır. Görsel stil olarak herhangi bir sorun yokken dünyada ilk kez yayınlanacağı varsayımıyla tasarlanan afiş yerel kültürel unsurlar barındırmamaktadır.



Görsel 147. Bayrak Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Öykü Zengül, Mehmet Emin Çeliker, Turhan Mert Kaluç ve Beyzanur Bölükbaşı, 2023.

İkinci atölye yönergelerine eklenen "bayrak kullanımı" maddesiyle herhangi bir ülke bayrağı seçilmesi ya da yeni bir bayrak tasarımı yapılması istenmiştir. Nitekim Görsel 145'te görüldüğü gibi genellikle Türk bayrağı farklı yüzeylerde ve farklı stillerde kullanılırken, en altta yer alan afişteki bayrak tasarımıyla katılımcı tanımsız olmayı tercih etmiştir.

Görsel 148. Fotoğraf ve İllüstrasyon Kullanımı, Evrenselci Film Afişleri Atölyesi 2, Seyfi Demirel ve Beyzanur Bölükbaşı, 2023.

Görsel 148'de yer alan fotoğrafların kullanımında iki ayrı yaklaşım görülebilir. Birincisinde Diğer taraftan iki yaklaşımın ortak özelliği, evrensellik kavramını görselleştirme çabasında dünya dışı uzayla bir bağlantı kurma eğilimidir.

Grafik tasarımda görsel dil eleştirisi bağlamında evrensellik algısına yönelik nitel araştırma afiş tasarımları ve başka ürünler özelinde sürüp gidebilir. Bu durumda, hem Batı merkezli tasarım kültürüne meydan okuyan hem de onlardan unsurlar içeren alternatif ya da melez evrenselcilik biçimlerinin olasılığını nasıl açıklamalıyız? Atölye uygulamasının da gösterdiği üzere, görecelilik ve çoğulculuk yaklaşımlarının tercih edildiği bir algılama ve görselleştirme şekli olarak evrenselcilik yaklaşımları grafik tasarımda karşımıza çıkmaktadır.

Toplam 37 adet afiş çalışması üretilen atölye uygulamasından elde edilen nicel veriler aşağıdaki gibidir:

- 26 afişte Türk kültürüne ait unsurlar görsel olarak kullanılmıştır.
- 15 afişte sadece İngilizce başlı kullanılmıştır.

- 14 afişte sadece Türkçe başlık kullanılmıştır.
- 2 afişte İngilizce ve Türkçe başlık birlikte kullanılmıştır.
- 2 afişte İngilizce ve Arapça başlık kullanılmıştır.
- 1 afişte Rusça ve Türkçe başlık kullanılmıştır.
- 1 afişte Korece ve Türkçe başlık kullanılmıştır.
- 1 afişte sadece Fransızca başlık kullanılmıştır.
- 17 afişte hiç bir yayın platformu kullanılmıştır.
- 14 afişte ABD menşeili yayın platformu kullanılmıştır.
- 3 afişte Türkiye menşeili yayın platformu kullanılmıştır.
- 20 afişte hiçbir yayın platformu kullanılmamıştır.
- 7 afişte Türk bayrağı kullanılmıştır.
- 12 afişte Türkiye'ye ait kentsel görüntü kullanılmıştır.
- 9 afişte mekân algısı yoktur.
- 8 afişte uzay veya dünyadan başka bir gezegen gibi soyut bir mekân kullanılmıştır.
- 5 afişte insan veya herhangi bir canlı varlık yoktur.

Atölye verilerine dayanarak, küresel pazara ve medyaya hâkim olan Batı menşeili yayın platformların, aktörlerin, İngilizce dil tercihleri, grafik tasarımda evrenselci yaklaşımlar arasında yer aldığı söylenebilir. Grafik tasarımcılar, zaman zaman seçim şansı verilmeyen konumlarda yalnızca istenileni üretmek için çalışmaktadırlar. Fakat evrenselliğin sabit veya tek taraflı bir kavram olmadığını özellikle grafik tasarım gibi bir üniversite lisans programına mensup kişilerin özgür bir atölyede göstermeleri beklenmelidir.

Görsel ifade yollarının icadı ve grafik iletişimin gelişiminden bu yana evrensellik algısı da dünyada farklı dönemlerde farklı merkezlerin etrafında şekillenmiştir. Grafik tasarımın toplumsal ilişkileri atomize etmesine karşı yapıcı ve muhalif bir yanıt olarak konumlandırıldığı Batı Avrupa ve Amerika'daki baskın aktivist sanat söyleminin aksine, 19. yüzyılın ortalarından günümüze kadar giderek daha öznel ve özelleştirilmiş bir görsel algıyı evrenselleştirme arzusu damgasını vurmuştur. Bu ilk bakışta, grafik iletişim modelinin evrensellik ilkesine dayandırılması gibi görülmüştür. Bennett'in (2006) şu ifadesi, eleştirinin grafik tasarımın

evrenselliğinden evrenselci görsel dile yöneltilmesinin gerekliliğini desteklemektedir: “Tasarım sürecini demokratikleştirmek – içeriğin kontrolü ve görselleştirmesi grafik tasarımcı ve izleyici arasında paylaşıldığından – insanları medyanın manipülasyonundan korunmaları için güçlendirir". Tasarımın demokratikleştirilmesi, onun sahte evrenselci özelliklerinden arındırılması olarak düşünülebilir. Süreç odaklı değerlendirme (Deveci & Bulut, 2016) ve sonuç odaklı değerlendirme (Giloi & du Toit, 2013) kriterlerine göre atölye çıktılarından elde edilen veriler, katılımcıların çoğunluğunun evrensellik algısının Batımerkezci olarak şekillendiğini göstermektedir. Grafik tasarım ürünlerinin görsel dil eleştirisi ve grafik tasarımın evrensel gücünün kullanılması böylelikle söz konusu olabilir.

4.2. Uygulama Çalışması: Kavramsal Afiş Tasarımları Serisi

Uygulama çalışmasının ana fikri kavramları açıklayıcı bir ileti tasarımıyla birlikte çerçeveye almaktır. Grafik tasarımdaki kavram, konsept ve içerik bağıntısını (Krause, 2004) en görünür halde sunabilmesi sebebiyle afiş tasarımları bu tezin uygulama çalışması olarak belirlenmiştir. Uygulama çalışması, kavram açıklamalarını içeren 5 afişlik bir seriden oluşmaktadır. Aynı zamanda bu tezin temel kavramları olan (1) “Evrensellik”, (2) “Evrensel Düşünce”, (3) “Evrenselcilik”, (4) “Evrenselciler” ve (5) “Anti-Evrenselcilik” kelimeleri afişlerin başlıklarını oluşturmaktadır ve kendi tanımlarıyla birlikte bilim kurgu estetiğine özgü bir fotoğraf ve tipografi kullanımıyla aktarılmıştır. Taşpınar (2017), fotoğrafın resim sanatında bir dönüm noktası olduğunu ve sanat tarihsel gelişim sürecinde fotoğraf-resim ilişkisinin kendini şartlara göre yeniden biçimlendirdiğini vurgulamaktadır. Geleneksel ve çağdaş grafik tasarım tarihine bakıldığında ise fotoğrafın yeri yine büyüktür. Özellikle soyut fotoğraf kullanımı, estetik olan ile işlevsel olan arasındaki geçişlere olanak sağlamaktadır.

Görsel 149. Kavramsal Afişler, Mert Aslan, 2023.

Afiş serisinin (Görsel 149) amacı, tezde tartışılan sorunlu evrensellik algısının ve evrenselciliğin hangi anlamları taşıdığının altını çizmektir. Evrensellik düşüncesinin ve bu düşünceyle getirilen ahlak kurallarının dünya tarihinde sömürgecilik ve asimilasyon gibi dayatmacı ve anti-demokratik yaklaşımlara yol açtığı, üstelik sömürgecilik sonrası kuramcıların da bu olumsuz yaklaşımlara belli ölçüde hizmet etmiş oldukları dikkate alınırsa çağdaş kuramcıların ve tasarımcıların evrenselciliğe, özellikle de mesleki ilkeler ve kurallar biçiminde karşımıza çıkan evrenselciliğe neden bu denli kuşkuyla yaklaşılması gerektiği anlaşılabilir.

Görsel 150. “Evnrensellik”, Mert Aslan, 2023.

Evrensellik, sorunlu bir bütüncül algılama biçimidir. Afişte (Görsel 150) bu kavram karanlık tonlarda akışkan bir görsel ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Evrensellikte gölgeyle ışık ve bunları doğuran tüm iyilikle kötülük ve aralarındaki bulanıklık bütüncül olarak algılanır.

Görsel 151. “Evnrensel Düşünce”, Mert Aslan, 2023.

Evrensellik algısını kuran, evrenselci düşüncelerdir. Afişteki (Görsel 151) fotoğrafta, neredeyse tüm renkleri içeren amorf şekiller birbirleriyle temas ve karışım halindedir. Bu, düşüncenin esnekliğini ve çeşitliliğini temsil eder. Evrensellik algısının sorunlu yönlerine karşın, evrensel düşünce, felsefi ve teolojik bir konsepte bağlı kalmaksızın, coğrafya ve kültürden bağımsız hareket eder.

Görsel 152. “Evnrenselcilik”, Mert Aslan, 2023.

Evrensel düşünceyle evrenselciliğin farklı şeyler olduğunu burada tekrar hatırlatmak gerekir. Bu tezin Evrensellik Algısının Tarihsel Kökeni ve Evrenselcilik Sorunları başlıklı bölümünde detaylı olarak değindiğimiz gibi, evrenselcilik bir kavram olarak literatür üretiminde ve bir davranış biçimi olarak insanlık tarihinde sorun yaratmıştır. Afişte (Görsel 152), sömürü ve asimilasyon durumunun, merkeze doğru baskı uygulayan formlarla temsil edilmesi amaçlanmıştır.

Görsel 153. “Evnrenselciler”, Mert Aslan, 2023.

Evrenselciliğin ne olduğunun yanında, evrenselcilerin ne yaptığının da açıklanması önemlidir. Evrenselciler, bilgiyle ve inançla ilgilenirler ve zaman zaman inanışlarından koparak bilgiyi kendi çıkarlarına göre yorumlarlar. Bir evrenselcinin kendi renk çarkı dışında kalanlara zarar verme durumu, tüm dünyaya kendilerinin bilgiyi yorumlama şekillerini dayatırken verdikleri mücadeleden kaynaklanmaktadır. Afişteki (Görsel 153) renk çarkı formu ve bu formun uzayda gösterilmesi aynı zamanda evrenselciliğin çok yüzlülüğünü temsil etmesi amaçlanmıştır.

Görsel 154. "Anti-evnrenselciler", Mert Aslan, 2023.

Anti-evrenselciler, ırkçılık karşıtı bir bildirinin yazarı olarak da bombalı saldırı gibi radikal eylemlerin baş aktörleri olarak da karşımıza çıkmıştır. Anti-evrenselcilerin iyi veya kötü oldukları, topluma verdikleri zararla ölçülebilir. İyiyle kötünün sınırlarının bulanıklaştığı ve iç içe geçtiği bir evrensellik algısının yaratıldığı dünyada, anti-evrenselciler de grafik arayüzlere ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla anti-evrenselcilerin, yalnızca evrenselciliğe değil, evrenselci düşünceye aykırı davranışları sorgulanmalıdır. Afişte (Görsel 154), siyah ve beyaz zıtlığının ve yüzeyden kalkan sivri formların birbirini kesen içli dışlı ilişkisinin, bu protest tutumu temsil etmesi amaçlanmıştır.

SONUÇ

Bu tez, bireyin grafik tasarımla ilişkisini evrenselci anlayışın merkezine alan görsel uygulamaların eleştirilmesi üzerine kurulmuştur. Tezde evrenselci tutum ve davranışların grafik tasarım aracılığıyla yaygınlaştırılması eleştirilmiştir. Grafik tasarımda evrenselci uygulamalar ve grafik tasarımın kendi eleştirel gücü "anti-evrenselcilik" olarak tarif edilmiştir. Bir çok yazar ve tasarımcı, evrenselliğin farklı aktörler ve akımlar tarafından yeniden tanımlanabilen ve yeniden yorumlanabilen dinamik ve tartışmalı bir kavram olduğunu savunmaktadır. Grafik tasarım alanındaki akademik metinlerde iletişim ve görselliğin de içinde olduğu, sosyal bilimlerin temelini oluşturan nedensellik ilişkisini kullanmaktayız. Ancak sorun pratikte bu ilişkiyi nasıl kabul ettiğimizdir.

Bilgi birikimi, yaratıcılık ve strateji gerektiren grafik tasarım bazı durumlarda tek boyutlu ve ideolojik evrenselcilikleri görsel dil yoluyla karşımıza çıkarmaktadır. Tezin uygulama aşamasını aktaran son bölümde "Evrenselci Film Afişleri" adıyla gerçekleştirilen atölye çalışmasına yer verilmiştir. Bu çalışmayla nitel bir araştırma yöntemi olarak atölye yönergesi doğrultusunda bir gerçeklik oluşturulmasını takiben katılımcıların öznel bakış açıları aracılığıyla değişken ilişkilerinin ölçülmesi amaçlanmıştır. Verilerin doğal bütünlüğüyle tanımlanıp yorumlanması sonucunda ortaya çıkan çokluluk ve farklılık örüntüleri, grafik tasarımda evrenselci yaklaşımları sergilemektedir. Atölye çıktıları üniversite öğretimi görmekte olan ve bir evrensellik algısına sahip olan öğrencilere aittir. Atölye çıktılarının değerlendirmesine göre grafik tasarımda evrensellik algısı Batımerkezci olarak şekillenmiştir. Verilere göre, evrensel düşüncenin ortaya çıktığı örneklerin haricinde, atölye katılımcılarının çoğunlukla İngilizce dilini, Batılı yayın kanallarını ve aktörlerini evrensel olarak kodladığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla evrenselci grafik tasarım hipotezi doğrulanmıştır.

Grafik tasarımın evrensel olduğunun klasik savunması, evrensellik ilkesinin toplumbilim perspektifiyle gözden geçirilmesini gerektirmektedir. Grafik tasarım, basit tabirle endüstriyel ihtiyaca göre yaratıcı çözüm üreten teknik bir araçlar seti olarak görünüyor olabilir. Fakat grafik tasarımın aynı zamanda siyasi

biçimlendirmelerde stratejik bir alan olduğu anlaşılmaktadır. Alana dair sayısız araştırma ve tartışma grafik tasarımın toplumsallığı üzerine kurulmuştur. Grafik tasarımcılar ve grafik tasarım teorisyenleri, grafik tasarım tarihinin belki de en karmaşık bölümüne, yani görsel dil algısının ideolojik bir evrensellik ve kişiler, topluluklar ve kurumlar tarafından dayatılan bir norm olduğu durumlarda işbirlikçi ve karşıt pratikleri motive eden dürtülere yönelmişlerdir. İklimsel ve sosyal krizlerle sürekli dönüşmekte olan dünyada görsellik yerel ve küresel algımızı ve iletişimimizi hayati derecede etkilemektedir. Bütün bunlar karşısında grafik tasarımın sınırlarının tanımlanması her yeni dönemde güncel bir konu olarak işlenmelidir.

Görsel dilin evrensel olduğu söylemi aşırı iddialı ve grafik tasarım açısından bir 'evrenselcilik' sorunu olarak uzun süredir ortadadır. Görsel dil kitleleri derinlemesine ve kalıcı olarak etkisi altına almakta ve dünyayı şekillendirmektedir. Bunun için evrensellik kavramına yönelik disiplinlerarası ölçütlerin her yeni dönemde tekrar belirlenmesi zorunlu görünmüştür. Bu doğrultuda, grafik tasarımcıların, bilgi ve tecrübe sahibi olmanın yanında, ideolojik evrenselciliğe karşı farkındalık sahibi olup toplumsal faydaya katkı sağlayabilecekleri yapılarla temas halinde bulunması gerektiği düşünülmelidir. İyi ve doğru anlamdaki evrensel grafik tasarıma has özellikleri kullanmayı amaç edinen ulusal ve uluslararası sergilerin, yarışmaların ve atölye çalışmalarının hitap ve etki alanını belirli bir çevreyle sınırlamaktan öteye geçmesi ancak akademik bakış açısıyla mümkün olabilir. Seoul Tasarım Olimpiyatı konferansında Sasaki (2010), disiplinlerarası işbirliğine vurgu yapmıştır:

> "Grafik tasarımın geleneksel referans çerçevelerinin ötesine genişlemesini teşvik etmek ve aynı zamanda uluslararası tasarım söylemini ve sosyo-kültürel gelişimdeki rolünü sürdürmeye yardımcı olmak için, grafik tasarımcılar ve diğer ilgili kuruluşlar öğrenmeli, desteklemeli, ağ kurmalı ve iş birliği yapmalıdır".

Aynı düşüncede olan OCAD (The Ontario College of Art and Design) Üniversitesi dekanlarından Andersen (2017), tasarım eğitimi hakkındaki hedeflerini dile getirmiştir:

"Öğrencileri tasarladıkları şeyin kültürel sonuçlarını anlamanın yanı sıra bir şeyler yaparak kültürün yaratılmasında oynadıkları rolü anlamaya hazırlayın. Bu, etik, sosyal adalet soruları, hesap verebilirlik, kendine mal etme, yerlileştirme ve sömürgesizleştirme sorunlarına yol açar".

Grafik tasarımı evrenselleştirmedeki yeni tanımlar geniş ve yeni bir araştırma alanını üretmektedir. Öte yandan grafik tasarımda kendini ve işini bilgi, estetik ve etik olarak evrenselleştirme istikrarı da bu disiplini evrenselci koşullardan koparmaktadır.

Sonuç olarak grafik tasarımda görsel dil eleştirisini ikiye ayırmak gerekir. Çünkü amaç bakımından iki farklı yaklaşım görülmektedir. Birinci yaklaşım, grafik tasarımda eleştirdiğimiz evrenselci söylemlerin bir araştırmasını sunmakta, ikincisi ise grafik tasarımın evrenselcilik sorunları karşısındaki eleştirel konumunu belirginleştirilme çabasındadır. Akademik bakış açısı, dünyanın çeşitli yerlerinde ortaya çıkan farklı görsel iletişim uygulamalarını eleştiriye tabii tutma çabasında olmuştur. Bu tezin, grafik tasarım ürünlerinin eleştirel ve incelikli bir analizini yapma ve evrensellik açısından sonuçlarını geliştirme konularında yürütülen başka süreçlere de yardımcı bir kaynak olması mümkündür.

KAYNAKLAR

Adams, S. (2021). *How Design Makes Us Think and Feel and Do Things.* New York: Princeton Architectural Press.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1944). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Adrian, F. (1993). A Reply to Victor Margolin. *Journal of Design History*, 131-132.

Agamben, G. (2009). *The Signature of All Things: On Method.* New York: Zone Books.

Ambrose, G., & Harris, P. (2009). *Grafik Tasarımın Temelleri.* Lausanne: Bloomsbury Publishing.

Andersen, M. (2017, Ocak 2). *Why Can't the U.S. Decolonize Its Design Education?* AIGA Eye On Design: https://eyeondesign.aiga.org/why-cant-the-u-s-decolonize-its-design-education/ adresinden alındı

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinemal Kuramları.* İstanbul: Doruk Yayınları.

Anttonen, A., & Sipilä, J. (2014). Varieties of Universalism. *United Nations Research Institute for Social Development*, (s. 1-18). Geneva.

Armstrong, H. (2009). *Graphic Design Theory: Readings From The Field.* New York: Princeton Architectural Press.

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme.* İstanbul: Metis.

Aslan, A. A. (2021, Aralık 31). The Visionary Pros of Artificial Intelligence in Museum Education. *Information Management, 4*(2), 149-162. Yüksek :

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Assiter, A. (2016, July 21). Why Universalism? *Feminist Dissent*(1), 35-63.

Atan, U. (2013). Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 23-33.

Badiou, A. (2006). *Etik.* İstanbul: Metis.

Baker, U. (2012). *Beyin Ekran.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Balaram, S. (2011). Universal Design And The Majority World. *Universal Design Handbook.* içinde McGraw Hill.

Barbujani, G. (2022). *Irkların İcadı: Irkçılığa Karşı Bilim.* İstanbul: İletişim.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin İlkeleri.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (1998). *The Pleasure of the Text.* New York: Hill and Wang.

Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2000). The Evil Demon of Images. C. Cazeaux içinde, *The Continental Aesthetics Reader* (s. 444-452). London: Routledge.

Baudrillard, J. (2004). *Tam Ekran.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2008). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Benjamin, W. (2004). *Pasajlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı.* İstanbul: Zeplin Kitap.

Bennett, A. G. (2006). Introduction: The Rise of Research in Graphic Design. A. G. Bennett içinde, *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design* (s. 14-23). New York: Princeton Architectural Press.

Berger, J. (1988). *O Ana Adanmış.* İstanbul: Metis.

Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bevilacqua, A. (2020). *Şark Kütüphanesi: İslam ve Avrupa Aydınlanması.* İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London: Verso.

Boztemur, R. (2001). Avrupa'nın Uzun On Dokuzuncu Yüzyılı. *Doğu Batı*, 58-73.

Brown, D. (1991). *Human Universals.* Philadelphia: Temple University Press.

Buchanan, R. (2016). Tasarım Odaklı Düşünmede Belalı Sorunlar. *Cogito*(83), 139-165.

Bürger, P. (2013). *Avangard Kuramı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Carrier, D. (2008). *A World Art History And Its Objects.* Pennsylvania: The Pennsylvania State Universtiy Press.

Cereci, S. (2008). *Mağaradan Ekrana Görüntünün Öyküsü.* İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbu: Paradigma Yayınları.

Clifford, J. (2013). *Graphic Icons: Visionaries Who Shaped Modern Graphic Design.* San Francisco: Peachpit Press.

Cohn, N. (2014). *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. (Bloomsbury Advances in Semiotics).* London: Bloomsbury Academic.

Cullen, K. (2012). *Design Elements, Typography Fundamentals: A Graphic Style Manual for Understanding How Typography Affects Design.* Massachusetts: Rockport Publishers.

Çelik, Z. (2005). *Şark'ın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Çırakman, A. (2001). Avrupa Fikrinden Avrupa Merkezciliğe. *Doğu Batı*, 31-50.

Değirmenci, N. (2022). Kültürel Sömürgeciliğin Meşrulaştırılması: 20. Yüzyil Sanatında "Primitivizm"- Kabile Sanatı Ve Modern Sanat Arasındaki Yakınlıklar. *Sanat Yazıları, 46*, 109-122.

Dertdeğil, Ö. (2015). *Gezi Parkı Direnişi Sürecinde Grafik Tasarımın Rolü (Yüksek Lisans Tezi).*

Deveci, M., & Bulut, E. (2016, Ocak 15). Grafik Tasarımda Anlam Bağlantılarının Kurulmasına İlişkin Program Önerisi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 43*(43), 85-115.

Dewey, J. (1934). *Art As Experience.* New York: Minton, Balch Company.

Dondis, D. A. (1973). *A Primer of Visual Literacy.* Massachusetts: MIT Press.

Durmaz, Ö. (2009). Siyasi İletişim ve Görsel İletişim Tasarımı. *Grafik Tasarım*(30), 26-35.

Düalite yeryüzünde baki kaldı: Doğu ve Batı. (2018, Ağustos 16). Ağustos 2020 tarihinde Fikriyat: https://www.fikriyat.com/felsefe/2018/08/16/dualite-yeryuzunde-baki-kaldi-dogu-ve-bati adresinden alındı

Dyer, R. (1997). *White: Essays on Race and Culture.* London: Routledge.

Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations.* London: Routledge.

Elkins, J. (2018). *The Domain of Images.* New York: Cornell University Press.

Ellul, J. (2017). *Sözün Gözden Düşüşü.* İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Ergüven, A. (2021). *İyi Tasarım Nedir?* İstanbul: Humanist Kitap.

Falla, D. (2013, Temmuz). Tactile Typography in the New Aesthetic. *Studio Research*(1), 34-47.

FAUX FONTS. (2018). PIXymbols™: http://www.vershen.com/fauxfonts.html adresinden alındı

Featherstone, M. (2010, Şubat 15). Occidentalism: Jack Goody and Comparative History: Introduction. *Theory, Culture & Society*, s. 1-15.

Fiss, K. (2009). Design in a Global Context: Envisioning Postcolonial and Transnational Possibilities. *Design Issues*, 3-10.

Flusser, V. (1995). On the Word Design: An Etymological Essay. *Design Issues*, 50-53.

Foster, H. (1988). *Vision and Visuality.* Seattle: Bay Press.

Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar.* İstanbul: Ayrıntı.

Freedman, K. (2003). *Teaching Visual Culture: Curriculum, Aesthetics, and the Social Life of Art.* New York: Teachers College Press.

Friedman, J. (2010, Şubat 15). Occidentalism and the Categories of Hegemonic Rule. *Theory, Culture & Society*, s. 85-102.

Fruitós, A. (2022, Ocak 12). *Adrià Fruitós.* Instagram: https://www.instagram.com/p/CYoHXqxMhma/ adresinden alındı

Fry, T. (2003). Book Review: The Archeworks Papers. *Design Issues, 23*(3), 88-92.

Fuad-Luke, A. (2009). *Design Activism: Beautiful Strangeness For A Sustainable World.* Earthscan.

Garcés, M. (2022). Critical Imagination. *Artnodes*, 1-8.

Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giloi, S., & du Toit, P. (2013). Current Approaches to the Assessment of Graphic Design in a Higher Education Context. *International Journal of Art & Design Education*, 256-268.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Goody, J. (2012). *Tarih Hırsızlığı.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Gökçearslan, A. (2010). Batı Kökenli Çizgi Filmlerde Irkçı, Kapitalist ve Ayrımcı Söylem. *E-Journal of New World Sciences Academy, 5*(4), 365-373.

Groys, B. (2009, Aralık). *Comrades of Time.* e-flux: https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/ adresinden alındı

Gültekin, M. (2007). Charles Baudelaire ve Modernizm. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 82-94.

Hall, S. (2020). The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation. A. Gordon-Reed içinde, *Racism in America* (s. 130-141). Massachusetts: The President And Fellows Of Harvard College.

Hassan, I. (2000). *From Postmodernism to Postmodernity: The Local/global Context.* Sidney: Artspace Visual Arts Centre.

Hayta, P. (2017, Kasım - Aralık). Grafik Tasarımda Dokunma Duyusu ve Erişilebilir Tasarım Anlayışı. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 3*(3), 95-105.

Heffron, Y. (2015). Textual Archaeology of the Ancient Near East: Are We Doing It Wrong? *Interdisciplinary conference to explore viable methodologies of integrating archaeology, text, and image.* Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.

Heller, S. (1984). Towards an Historical Perspective. *AIGA Journal of Graphic Design*, 5.

Heller, S. (2016, 05 12). *America's Big Design Problem*. Design Observer: https://designobserver.com/feature/americas-big-design-problem/39439 adresinden alındı

Heller, S. (2019). *Teaching Graphic Design History.* New York: Allworth Press.

Heller, S., & Ilic, M. (2007). *Anatomy of Design: Uncovering the Influences and Inspiration in Modern Graphic Design.* New York: Rockport Publishers.

Herskovits, M. J. (1972). *Cultural Relativism: Perspectives in Cultural Pluralism.* New York: Vintage Books.

Heward, T. (1999). Revivalism and Cultural Shift: British Graphic Design Since 1945. *Design Issues*, 17-33.

History of Universal Design. (2020, Mayıs 1). Centre for Excellence in Universal Design: http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/History-of-UD/ adresinden alındı

Howard, A. (1994). There Is Such A Thing As Society. *EYE Magazine*.

Huntington, S. P. (2002). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması.* İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Huws, U. (2017). *Küresel Dijital Ekonomide Emek.* İstanbul: Yordam Kitap.

Irwin, R. (2007). *Elhamra.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İrem, N. (2005). Liberal Cumhuriyetçilik, Çokkültürcülük ve Kültürel Demokrasi Talepleri. *Uluslararası İkişkiler, 2*(8), s. 33-75.

Jeppson, L. (1978). *The Neo-Iconography of Tsing-fang Chen.* Maryland: Legacy Society Press.

Johann Wolfgang von, G. (2009). *Doğu - Batı Divanı.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Jung, C. G. (1991). *The Archetypes and the Collective Unconsciousness.* London: Routledge.

Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Karaçlı, H. (2015). *Multidisipliner Sanat Ortamında Görme Pratiği [Yüksek Lisans Tezi].* Ocak 2021 tarihinde tez.yok.gov.tr: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Karslı, Ö. (2018, Aralık). Akıl-Kültür İlişkisi Bağlamında Aydınlanmacı Akıl ve Eleştirisi. *Erdem, 75*, 149-166.

Kaymaz, İ. Ş. (2015). 21. Yüzyıl Perspektifinden Atatürk ve Evrensel Barış Ülküsü. 955-972.

Keith, A. (1947). *Evolution and Ethics.* New York: G. P. Putnam's Sons.

Kırılmaz, H., & Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *İnsan ve İnsan*, 32-58.

Kolektif. (2016, Mart 1). *Irksal Farklılıklar mı, Evrimsel Adaptasyonlar mı? Neden Çeşitliyiz, Ne Kadar Çeşitliyiz?* Şubat 2021 tarihinde Bilim Ve Gelecek: https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2016/03/01/irksal-farkliliklar-mi-evrimsel-adaptasyonlar-mi-neden-cesitliyiz-ne-kadar-cesitliyiz/ adresinden alındı

Koschei, J. (2016, Temmuz 12). *What exactly is a design culture?* invision: https://www.invisionapp.com/inside-design/what-is-a-design-culture/ adresinden alındı

Köhler, W. (1929). *Gestalt Psychology.* New York: Liveright.

Krause, J. (2004). *Design Basics Index.* HOW Books.

Kurum, M., & Avcı, E. (2014). Radikalizm ve Aşırıcılıktan Terörizme: Siyasal Şiddetin Araçsallaştırılması. *Güvenlik Stratejileri*, 37-90.

Küçükerdoğan, G. R. (2005). *Reklam Söylemi.* İstanbul: Es Yayınları.

Le Bon, G. (2014). *Kitleler Psikolojisi.* İstanbul: Tutku Yayınları.

Leaman, O. (2010). *İslam Estetiğine Giriş.* İstanbul: Küre Yayınları.

Liedtka, J., Salzman, R., & Azer, D. (2017). *Design Thinking For The Greater Good Innovation In The Social Sector.* New York: Columbia Business School Publishing.

Lupton, E. (2007). Learning To Love Software: A Bridge Between Theory and Practice. *Artifact*, 167-178.

Lupton, E., & Cole Phillips, J. (2008). *Graphic Design The New Basics.* New York: Princeton Architectural Press.

Lupton, E., & Xia, L. (2021, Mayıs 24). *There Is No Such Thing As Neutral Graphic Design.* AIGA Eye On Design: https://eyeondesign.aiga.org/there-is-no-such-thing-as-neutral-graphic-design/ adresinden alındı

Macías, J. L. (2016). *José Luıs López Macías*. Poster of Discontent: http://www.postersofdiscontent.com/2016/jose-luis-lopez-macias.html adresinden alındı

Maigret, E. (2011). *Medya ve İletişim Sosyolojisi.* İstanbul: İletişim.

Malpass, M. (2017). *Critical Design in Context - History, Theory and Practices.* Londra: Bloomsbury.

Mann, M. (2015). *Faşistler.* İstanbul: İletişim.

Manovich, L. (1999, 11 12). Avant-garde As Software. *Media Revolutions*, 8-11.

Manovich, L. (2000). *The Language Of New Media.* Massachusetts: MIT Press.

Manovich, L. (2005, November). *Remixability and Modularity.* manovich.net: http://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf adresinden alındı

Margolin, V. (1994). Narrative Problems of Graphic Design History. *Visible Language*, 233-243.

Margolin, V. (2009). Design in History. *Design Issues*, 94-105.

McLuhan, M. (2017). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları .

Medina, M. (2018). Preface. *Universalism In Public Service Media* (s. 8). Madrid: Nordicom.

Merleau-Ponty, M. (2000). *The World of Perception.* London: Routledge.

Mirriam-Webster. (tarih yok). https://www.merriam-webster.com/dictionary/Eurocentric adresinden alındı

Mirza, M. (2011). *The Politics of Culture: The Case for Universalism.* Palgrave Macmillan.

Modood, T. (2007). *Multiculturalism.* Polity.

Mollaer, F. (2020, Mayıs 13). *Fırat Mollaer*. Ekim 2020 tarihinde YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=u3N3n1M7M8s&t=871s adresinden alındı

Morriss-Kay, G. M. (2010). The Evolution Of Human Artistic Creativity. *Journal of Anatomy*, 158-176.

Morrow, R. (2009). *Habermas, Eurocentrism and Education: The Indigenous Knowledge Debate.* New York: Routledge.

Moszkowicz, J. (2011). Gestalt and Graphic Design: An Exploration of the Humanistic and Therapeutic Effects of Visual Organization. *Design Issues*, 56-67.

Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kütür ve Medya.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü.* Ankara: Sofos Yayınları.

Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power.* New York: Vintage Books.

Nietzsche, F. (2015). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası.* İsanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Nissen, H., Damerow, P., & Englund, R. (1996). *Archaic Bookkeeping: Early Writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East.* İllinois: University of Chicago Press.

O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Odabaşı, H. A. (2006). *Grafikte Temel Tasarım.* İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

Oosthuizen, T. (2004). In Marketing Across Cultures: Are You Enlightening the World or are You Speaking in Tongues? *Design Issues, 20*(2), 61-72.

Ortaylı, İ. (2007). *Avrupa ve Biz.* Ankara: Turhan Kitabevi.

Özcan, U., & Eğribel, E. (2017). *Tarihte Doğu-Batı Çatışması.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(1), 323- 343.

Özdoğan, C. (2021). *Elişi Net: Tekno Kadın Ve Yeni Materyalizm [Sanatta Yeterlik Tezi].* Ankara.

Özkafa, F. (2017). Hayvan Tasvirli Hat Eserleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2299-2322.

Özlem, D. (2015). *Evrensellik Mitosu.* İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.

Özlem, D. (2016). *Kavramlar ve Tarihleri.* İstanbul: Notos Kitap.

Palalı, A. T. (2018). *Fotoğraf, Zihinsel Şey..: Bir Henri Cartier-Bresson Kavrayışı.* İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın.

Papastephanou, M. (2011, Aralık 1). Eurocentrism beyond the 'universalism vs. particularism' dilemma: Habermas and Derrida's joint plea for a new Europe. *History of Human Sciences, 24*(5), 142-166.

Park, T., Liu, M.-Y., Wang, T.-C., & Zhu, J.-Y. (2019). Semantic Image Synthesis With Spatially-Adaptive Normalization. *IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, (s. 2337-2346).

Parsa, A. F. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. M. Işık içinde, *Medyada Yeni Yaklaşımlar* (s. 215-229). Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.

Parsa, A. F. (2007). Görsel Okuryazarlık: Görselleri Okuma Değerlendirme ve Yaratma Süreci. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli E-Dergisi Yeni Düşünceler*(2), s. 111-127.

Pater, R. (2016). *The Politics of Design: A (Not So) Global Design Manual for Visual Communication.* Amsterdam: BIS Publishers.

Pater, R. (2021). *CAPS LOCK: How Capitalism Took Hold of Graphic Design, and How to Escape from It.* Amsterdam: Valiz.

Petterson, R. (2015). *Information Design 4: Graphic Design.* Wien: Institute For Infology.

Preiser, W. F., & Smith, K. H. (2010). *Universal Design Handbook.* McGraw-Hill Education.

Ramachandran, V., & Hubbard, E. (2016, June 8). Synaesthesia: A Window Into Perception, Thought and Language. *Journal of Consciousness Studies*, s. 3-34.

Ranciere, J. (2010). *Tarihin Adları.* İstanbul: Metis.

Ranciere, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci.* İstanbul: Metis Yayınları.

Rees, D. (2014). *How To Be An Illustrator.* Hachette: Laurence King Publishing.

Renteln, A. D. (2013). *International Human Rights: Universalism Versus Relativism.* Louisiana: Quid Pro Books.

Roberts, L. (2006). *GOOD: an Introduction to Ethics in Graphic Design.* Londra: AVA Publishing.

Sagmeister, S. (2005). Foreword. A. Shaugnessy içinde, *How To Be A Graphic Designer Without Losing Your Soul* (s. 7).

Sasaki, S. (2010, Mayıs 19). *The Role Of Graphic Design In International Development*. ico-D International Council of Design: https://www.theicod.org/en/resources/news-archive/the-role-of-graphic-design-in-international-development adresinden alındı

Sasaki, S. (2010, Mayıs 19). *The role of graphic design in international development*. ico-D International Council of Design: https://www.theicod.org/en/resources/news-archive/the-role-of-graphic-design-in-international-development adresinden alındı

Seddon, T., Adams, S., Dawson, P., & Foster, J. (2020). *Graphic Design Rules: 365 Essential Design Dos and Don'ts.* New York: Princeton Architectural Press.

Sedjari, A. (2012). *Evrensellik ve Tekillik Arasında İnsan Hakları.* İstanbul: İmaj Yayıncılık.

Senett, R. (2012). *Beraber.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sertdemir Diagne, İ. (2016). Çin'de "Yelpaze" Kültürü ve Yelpazenin Tarihsel Gelişimdeki Sembolizmi. *Current Research in Social Sciences*, 96-106.

Shaw, P. (2020, Mayıs 23). *The Definitive Dwiggins no. 81A—W.A. Dwiggins and "graphic design": A brief rejoinder to Steven Heller and Bruce Kennett*. Shaw*: https://www.paulshawletterdesign.com/2020/05/the-definitive-dwiggins-no-81a-w-a-dwiggins-and-graphic-design-a-brief-rejoinder-to-steven-heller-and-bruce-kennett/ adresinden alındı

Skaggs, S. (2017). *Fire Signs: A Semiotic Theory for Graphic Design.* Massachusetts: MIT Press.

Smart, B. (2002). *Michel Foucault.* London: Routledge.

Sontag, S. (2010). *Fotoğraf Üzerine.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stuart, H., & Evans, J. (1999). *Visual Culture: The Reader.* Sage Publications.

Sullivan, G. (2006). Research Acts In Art Practice. *Studies in Art Education*, 19-35.

Şan, E. (2020). İmajı Düşünmek. *Cogito*, 5-16.

Şen, M. B. (2022, Haziran). Sürdürülebilir Yaşam Ve Sürdürülebilir Tüketim Odaklı Grafik Tasarım Örnekleri. *Art-e Sanat Dergisi, 15*(29), 392-415.

Şimşek, A. (2007). Türkiye'de Tarih Eğitiminin Ulusallığı ve Avrupamerkezcilik. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 16-17.

Taşçı, S. (2001). İktidar ve Söylem: Kapitalizm ve Avrupa. *Doğu Batı*(14), 74-81.

Taşpınar, Ş. (2017). Görsellerle Kurulan İlişki: Tairhsel ve Eğitimsel Yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(39), 94-115.

Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar (Tarih-Tasarım-Teknoloji).* Ankara: Detay Sistem Ofset.

Thompson, J. B. (2019). *Medya ve Modernite.* İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Todorov, T. (1993). *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought.* Massachusetts: Harvard University Press.

Todorov, T. (2010). *The Fear of Barbarians: Beyond the Clash of Civilizations .* Polity.

Toppins, A. (2021, Haziran 10). *We Need Graphic Design Histories That Look Beyond the Profession.* AIGA Eye On Design: https://eyeondesign.aiga.org/we-need-graphic-design-histories-that-look-beyond-the-profession/ adresinden alındı

Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Toynbee, A. (1999). *Tarih Bilinci.* İstanbul: Bateş Yayınları.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Tuncer, A. S. (2008, Aralık 23). *Grafik Tasarımda Tek Duyudan Ötesine Yönelmek.* Mart 2021 tarihinde https://selimtuncer.blogspot.com/2008/12/grafik-tasarmda-tek-duyudan-tesine.html adresinden alındı

Tümay Aslan, U. (2003). Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur-Yazarlık. *İletişim Araştırmaları, 1*(1), 39-65.

Tütüncü Çağlar, F. (2017, Temmuz). Osmanlı Arkeolojisinin Tarihi: Arkeologların Kazmadığı Topraklar. *Cihannüma: Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi, 3*(1), 109-122.

van der Waarde, K. (2009). On Graphic Design: Listening to the Reader. *Avans Hogeschool Research Group Visual Rhetoric AKV | St. Joost*.

Venn, C. (2001). *Occidentalism: Modernity and Subjectivity.* California: Sage.

Wallerstein, I. (2019). *Avrupa Evrenselciliği: Gücün Retoriği.* İstanbul: BGST Yayınları.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford Press.

Yavuz, H. (1987). *Kültür Üzerine.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yazar, T., & Geçen, F. (2018). Görsel Sanatlarda Evrensel Dil ve Sanatsal Sembolizm. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11*(61), s. 576-567.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, N. (2017). *İslam'da Resim Yasağı Söylemi: İslami İkonoklazma Tezi'nin Soykütüğü.* İstanbul: Doğan Kitap.

Young, R. (2003). *Postcolonialism: A Very Short Introduction.* London: Oxford University Press.

Zerilli, L. M. (1998). This Universalism Which Is Not One. *Diacritics, 28*(2), 2-20.

Zimmermann, Y., & Alavedra, A. (2013, Nisan 17). *Thinking Yves Jose Zimmermann.* Thinking Form: https://thinkingform.nyc/2013/04/17/thinking-yves-jose-zimmermann-04-17-1937/ adresinden alındı

Žižek, S. (2007). *The Universal Exception.* Londra: Continuum.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

21.08.2023

Mert ASLAN

Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Grafik Tasarımda Görsel Dil Eleştirisi Bağlamında Evrensellik Algısı

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
13.08.2023	204	308240	21.06.2023	%19	2145239548

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (21.08.2023)

Mert ASLAN

Öğrenci No.: N16150409
Anasanat/Anabilim Dalı: Grafik
Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	•		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Doç. Müge Burcu ŞEN

Proficiency in Art Thsis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: The Perception of Universality in the Context of Visual Language Criticism in Graphic Design

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
13.08.2023	204	308240	21.06.2023	%19	2145239548

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (21.08.2023)

Mert ASLAN

Student No.: N16150409
Department: Graphic Arts
Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	•		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Doç. Müge Burcu ŞEN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.
Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.
Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

21/08/2023

Mert ASLAN

_____

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmaını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.