SANAT YAZILARI, 2022; (47): 311-333 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GRAFİK TASARIMDA EVRENSELLİK SORUNU

THE PROBLEM OF UNIVERSALITY IN GRAPHIC DESIGN

ÖĞR. GÖR. **MERT ASLAN**
TOBB Ekonomi Ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık Ve Tasarım Fakültesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
mertaslan@etu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-8407-8547

Öz: *Grafik tasarım hem bilgi üreten hem de bilginin yayılımını sağlayan, ticari, kültürel ve akademik faaliyetlere konu olan kapsamlı bir disiplin olarak bilinmekte ve aynı zamanda evrensel görsel iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Toplumsal konularda ve kültürlerarası etkileşimlerde zedeleyici ve yıkıcı yönde üretilen bilginin görsel dil yoluyla evrenselleştirilmesi, grafik tasarımın kendi evrenselliğine de zarar vermektedir. Bu sebeple özellikle siyasal iletişim, reklam ve eğitsel ürün alanlarındaki ırkçı, cinsiyetçi ve ideolojik söylemler çağdaş grafik tasarım için bir evrensellik sorunu olarak düşünülmelidir. Tarihsel süreçte grafik tasarımın evrensel hale gelişiyle, 'kültür farklılığı' olarak açıklanmaya çalışılan ayrımcı tutum ve davranışların toplum tarafından evrensel olarak kabul edilmesi arasında yakın bir sosyokültürel ilişki söz konusudur. Bu ilişkinin incelenmesi; evrenselcilik sorununun, görsel dilin yaygınlaşması ve görsel kültürün gelişimi üzerinden şekillendirildiğini göstermektedir. Bu çalışma ile; evrenselcilik sorununu grafik tasarımda görsel dil eleştirisi bağlamında tartışmaya açmak amaçlanmaktadır*[1].

Anahtar Sözcükler: *Grafik Tasarım, Evrenselcilik, Görsel Dil, Görsel Kültür, Kültürel Miras, Kültürel Terörizm, Toplumsal Tasarım.*

[1] Bu makale "Grafik Tasarımda Görsel Dil Eleştirisi Bağlamında Evrensellik Algısı" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

GELİŞ TARİHİ: 05.12.2021 | **KABUL TARİHİ:** 04.11.2022

Abstract: *Graphic design is accepted as a comprehensive discipline subject to commercial and academic activities, as well as a universal visual communication tool which produces and transfers knowledge. The universalization of the information produced in a damaging and destructive way in social issues and intercultural communication through graphic design also harms the universality of graphic design itself. The racist and sexist discourses, especially in the fields of political communication, advertising and educational products, should be considered as a problem of universality for contemporary graphic design. There is a close socio-cultural relationship between the universalization of graphic design in the historical process and the universal acceptance of discriminatory approaches, which are tried to be explained as cultural differences by the society. Examination of this relationship; shows that the problem of universalism is shaped by the spread of visual language and the development of visual culture. With this study, it is aimed to open the question of universalism to discussion in the context of visual language criticism in graphic design.*

Keywords: *Graphic Design, Universalism, Visual Language, Visual Culture, Cultural Heritage, Cultural Terrorism, Social Design.*

Giriş

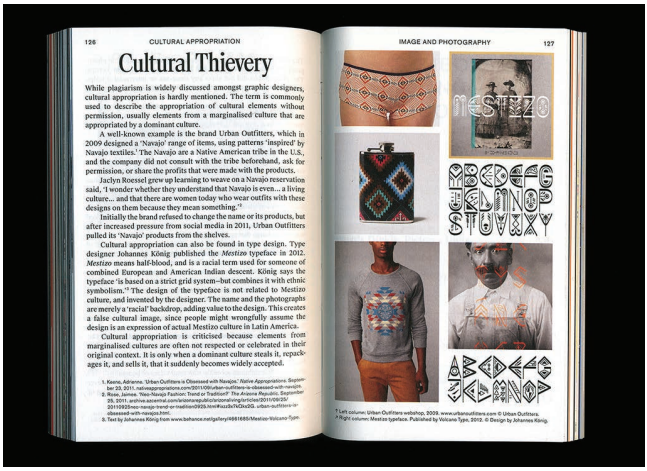
"Evrensel" ve "evrensellik" terimleri özellikle son yüz elli yıldır bilimde, felsefede ve sanatta olduğu kadar gündelik dilde de yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Evrensellik Mitosu kitabının yazarı Doğan Özlem'in savı, *adcı gelenek* doğrultusunda kullanılagelen "evrensel" ve "evrensellik" terimlerinin 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 bir felsefe anlayışıdır. Özlem'e 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 (Özlem, 2015, s. 11). Bu açıdan evrenselliğin grafik tasarımda var olduğunu söyleyebilmek "nasıl gördüğümüz, nasıl görebildiğimiz, neyi görmemize izin verildiği veya neyin gösterildiği" (Foster, 1988, s. 9) durumunun üzerimizdeki dramatik etkisine bağlıdır. Grafik tasarım ise görsel dili kullanarak teknik imkanlarıyla ve yeni fikirleriyle *bakma* ve *görme* arasındaki farklılıkların kontrolünü sağlamaktadır.

Evrensellik algısı ve evrenselcilik kavramı üzerine araştırma yapmak felsefenin doğuşunu, Batı'nın modern bilimini, Rönesans'ını, özgür kent anlayışını, demokrasi, kapitalizm, faşizm, aşk, nefret, iyilik, kötülük, güzellik ve çirkinlik gibi kavramları icat etmesini sorgulamak demektir. Bu çerçevede kültürel olguların kabul edilmiş evrenselliği irdelenerek özellikle Avrupamerkezci bakış açısının evrenselleşme sürecinde estetik ve felsefe aygıtlarının hangi amaçlarla kullanıldığını gündeme getirmek gerekmektedir. Avrupamerkezcilik (İngilizcede "Eurocentrism") terimini; "dünyayı Anglo-Amerikan değerleri ve deneyimleri açısından yorumlama eğilimi" olarak tanımlanmaktadır (Mariam-Webster). Şüphesiz, evrenselliğin tam olarak ne olduğunu, tartışmalara ve çatışmalara yol açan farklılıkları ve diğer tüm sebepleri birbirleriyle bağıntılı şekilde kavramak ve aktarmak mümkün değildir. Ancak evrenselliğin tarih boyunca nasıl algılandığı konusunda rehberlik etmesi açısından önce bu kelimenin ortaya çıkış biçimine, ardından bir algılama biçimi olarak hangi koşullarda olgunlaştığına ve son olarak bir yaklaşım biçimi olarak günümüzdeki kullanım alanlarına daha ayrıntılı şekilde bakılabilir. Dyer 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 (Dyer, 1997, s. 11).

Bu alanlarda etkin bir role sahip olan grafik tasarım aydınlatıcı örneklere sahip olup, çeşitli evrenselcilik sorunları grafik tasarım ürünlerinde gün yüzüne çıkmaktadır. Evrenselcilik; "genel olarak, geçerliliğin ve doğruluğun ölçütü olarak tüm insanların onayı dışında hiçbir otorite kabul etmeyen görüş" (Cevizci, 1999, s. 323) olarak tanımlanmaktadır. Evrenselciliğin grafik tasarım açısından sorunlu olmasının altında ideolojik tutum ve davranışların görsel dil aracılığıyla uygulamaya geçirilmesi yatmaktadır. Ruben Pater'in, yazdığı öncü

niteliğindeki Tasarım Politikaları adlı kitapta Görsel 1'deki örneklerle açıkladığı "kültürel hırsızlık" saptaması grafik tasarımdaki evrenselcilik sorununa bir örnek teşkil etmektedir (2016, s. 127).


126 CULTURAL APPROPRIATION

Cultural Thievery

While plagiarism is widely discussed amongst graphic designers, cultural appropriation is hardly mentioned. The term is commonly used to describe the appropriation of cultural elements without permission, usually elements from a marginalised culture that are appropriated by a dominant culture.

A well-known example is the brand Urban Outfitters, which in 2009 designed a 'Navajo' range of items, using patterns 'inspired' by Navajo textiles.[1] The Navajo are a Native American tribe in the U.S., and the company did not consult with the tribe beforehand, ask for permission, or share the profits that were made with the products.

Jaclyn Roessel grew up learning to weave on a Navajo reservation said, "I wonder whether they understand that Navajo is even... a living culture... and that there are women today who wear outfits with these designs on them because they mean something."[2]

Initially the brand refused to change the name or its products, but after increased pressure from social media in 2011, Urban Outfitters pulled its 'Navajo' products from the shelves.

Cultural appropriation can also be found in type design. Type designer Johannes König published the *Mestizo* typeface in 2012. *Mestizo* means half-blood, and is a racial term used for someone of combined European and American Indian descent. König says the typeface 'is based on a strict grid system–but combines it with ethnic symbolism.'[3] The design of the typeface is not related to Mestizo culture, and invested by the designer. The name and the photographs are merely a 'racial' backdrop, adding value to the design. This creates a false cultural image, since people might wrongfully assume the design is an expression of actual Mestizo culture in Latin America.

Cultural appropriation is criticised because elements from marginalised cultures are often not respected or celebrated in their original context. It is only when a dominant culture steals it, repackages it, and sells it, that it suddenly becomes widely accepted.

1. Keene, Adrienne. 'Urban Outfitters is Obsessed with Navajos.' Native Appropriations. September 25, 2011. nativeappropriations.com/2011/09/urban-outfitters-is-obsessed-with-navajos.html
2. Rose, James. 'Neo-Navajo Fashion: Trend or Tradition?' The Arizona Republic. September 25, 2011. archive.azcentral.com/arizonarepublic/arizonaliving/articles/20110919/20110925neo-navajo-trend-or-tradition0925.html#ixzz3xTkOkzSG. urban-outfitters-is-obsessed-with-navajos.html.
3. Text by Johannes König from www.behance.net/gallery/4661686/Mestizo-Volcano-Type.

IMAGE AND PHOTOGRAPHY 127

↑ Left column: Urban Outfitters webshop, 2009. www.urbanoutfitters.com © Urban Outfitters.
→ Right column: Mestizo typeface. Published by Volcano Type, 2012. © Design by Johannes König.

Görsel 1. Pater, Ruben (2016), *Politics of Design.*

Grafik tasarımın büyük etki ettiği reklam, kurumsal kimlik, siyasal iletişim, bilgilendirme grafiği ve eğitsel ürün tasarımı gibi alanlar için eleştirel bir yaklaşım geliştirilmek her dönemde yeniden gerekli görünmektedir. Özellikle iktidar mekanizmalarının hizmetindeki görsel ürünler – ülke bayraklarından kartografik çizimlere, propaganda afişlerinden ders kitaplarına – grafik tasarımda evrenselcilik bağlamında irdelenebilir haldedir. Yves Zimmermann ve Ana Alavedra'nın "Bizim için grafik tasarımın görevi, bir müşterinin görsel iletişimle ilgili problemini iyice anlamak ve ona bu soruna mümkün olan en iyi çözümü sunmaktır" (Zimmermann ve Alavedra, 2013) ifadesi, grafik tasarımda mesleki anlamda evrensel bir yaklaşım örneği olabilir. Bununla birlikte Stefan Sagmeister grafik tasarımın "genişledikçe daha da zorlaşan bir alan" (Sagmeister, 2005, s. 7) olduğunu ileri sürmüştür. Öte yandan, geçmişe ve bugüne bakıldığında hem bir evrensellik algısı oluşturmada hem de evrensellik algısını yıkmada grafik tasarımın etkili bir toplumsal araç olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla grafik tasarımın evrenselliğinin sınırları yalnızca görsel zenginliğiyle ve hitap kitlesinin genişliğiyle değil, aynı zamanda toplumsal yararla olan ilişkisiyle de ölçülmelidir. Alman düşünür Walter Benjamin'e göre "Politik bir eğilim, bir işin örgütsel işlevinin gerekli ancak asla yeterli bir şartı değildir" (Benjamin, 2015, s. 89). Buna göre, bir yapıtın politikasını sorgularken, sanatçının beyan ettiği sempatiye değil, onun üretim koşullarına istinaden yapıtın işgal ettiği toplumsal konuma bakılmalıdır. Aynı şekilde Pater'a göre, "Görsel iletişim eşit bir oyun alanı değildir. Görsel iletişimin tasarımı, tasarımcıların kültürel ve politik önyargılarıyla şekillenir. Tasarımcıların kendileri genellikle bunun farkında değildir" (Pater, 2017, s. 1).

Grafik tasarım uygulamalarının biçimsel olarak sorun teşkil etmeyişi, içerdikleri evrenselci yaklaşımlar sebebiyle yerel veya küresel sorunları tetiklemeyeceği anlamına gelmez. Bu anlamda grafik tasarımda evrenselcilik kavramının hangi bağlamlarla çalıştığı ve bunun karşısında grafik tasarımın kendi evrenselliğinin nasıl korunabileceği sorgulanabilir. Örneğin, tüketim toplumu, görsel kültür ve dijitalleşme kavramıyla eş zamanlı olarak evirilmiş olması, grafik tasarım mesleğinin ve eğitiminin evrensel hale gelmesinde yeterli bir sebep midir? Grafik tasarımda görsel dilin evrensellik ölçütlerini kimler belirlemektedir? 'Evrenselci Grafik Tasarım' söyleminin yaptırımları ve toplumun oluşturduğu tepkiler hangi yazılı ve görsel kaynaklarda eleştiriye açık haldedir? Bunların cevaplanmasında ve evrenselci grafik tasarıma yönelik bir eleştirinin geliştirilmesinde 'toplumsal tasarım' kavramı ele alınabilir. Toplumsal tasarım, İngilizcedeki "social design" teriminden gelmektedir ve karmaşık insan sorunlarıyla başa çıkmak ve öncelikli hale getirmek için tasarım metodolojilerinin uygulandığı alanları kapsamaktadır. Tarihsel olarak toplumsal tasarım sürecinin toplumsal değişimi sağlamak için kullanıldığı dikkat çekmektedir. Çağdaş sosyolojik düşüncenin temel akımlarını ortaya koyan Frankfurt Okulu'nun son büyük temsilcisi Jürgen Habermas'ın önerdiği gibi, anlarken edilgen kalınmamalı, aynı zamanda eleştirel de olunabilmelidir. Grafik tasarım da toplumsal tasarım kavramının ilişkide olduğu pratiklerin başında gelmektedir. Bu açıdan özellikle toplumsal dönüştürme gücüne sahip olan; (1) propaganda ve aktivizm görselleri içeren siyasal iletişimde, (2) etik açıdan sorunlu reklamlarda ve (3) okul öncesi oyuncaklar ve ders kitapları gibi eğitsel ürünlerde grafik tasarım uygulamalarının evrensel olarak kabul edilip tüketilmesinin yerel ve evrensel etkileri hem akademik platformlarda hem de mesleki yaşamda dikkate alınmalıdır.

Bu makalede, 'evrensel grafik tasarımın' duyarlı ve sade bir tanımını yapmaya çalışmaktan ziyade, evrenselliğin algılanma şeklini yönetmek isteyen evrenselci tutum ve davranışların grafik tasarım aracılığıyla kolaylaştırılıp yaygınlaştırılmasının eleştiriye açılması amaçlanmıştır. Bu yüzden bu çalışma, grafik tasarımının evrensel olup olmadığını savunmakla ilgili değildir; daha ziyade, grafik tasarımla evrensellik algısı arasındaki etkileşimi sorgulamayı önermektedir. Kısaca, görsel dilde evrensel kabul edilen uygulamaların neden evrensel hale geldiğini çözümleyebilmek için bir çıkış noktası sunma çabasındandır. Bu sebeple, grafik tasarım örneklerini iletişimin alt katmanlarından daha fazlası olarak görme ekolünde, Raymond Williams'ın medya için önerdiği gibi "maddi bir toplumsal uygulama; bir beceriler, alışkanlıklar, teknikler, araçlar, kodlar ve gelenekler dizisi" (Williams, 1977, s. 158) olarak incelemek elzem görünmektedir. Evrenselcilik kavramının grafik tasarımda nasıl bir işlevi olduğu; çeşitli görsel kültür nesnelerine, görsel terörizm kavramına ve görsel aktivizm üretimlerine ilişkin örnekler üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Bu nitel araştırma makalesinin yöntemi olarak, evrenselcilik bağlamındaki geleneksel ve güncel grafik tasarım örnekleri taranarak, araştırma ve yayın etiği çerçevesinde evrenselciliğe yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirilmiştir. Evrensellik ilkesinin sorunlu olarak çalıştığı bulgusuyla, grafik tasarımın hem akademik eğitiminde hem de mesleki operasyonlarında farkındalığın arttırılması önerilmiştir.

1. Evrensellik Kavramı ve Evrenselcilik

Günümüzde evrensellik kavramının yarattığı sorunlar ve ortaya koyduğu çözümler nelerdir? Evrensellik, çok anlamlı ve çeşitli bağlamlarda kullanılabilen bir evrensel olma durumunu ifade ederken bir takım evrensel kabullerin yaygınlığına ve geçerliliğine de işaret etmektedir. Örneğin doğanın (tabiat olan) ve doğa kanunlarının evrensel olduğu düşüncesinin kanıtlarıyla birlikte tekrar savunulmasına gerek yoktur. Ancak doğa haricinde evrensel olduğu kabul edilen şeylerin ne zaman ve neden evrensel olarak algılanmaya başlandığı konusu tartışmalı bir konudur. Bu noktada bir sınıflandırma sorunu ve gereksinimi oluşmaktadır. Evrenselliğin türleri ve kullanım alanları nasıl saptanabilir? Hukuk, siyaset, tarih, felsefe, bilim ve sanat alanında nasıl bir evrensellik anlayışı gelişmiştir? Günümüzde evrensellik kavramı hangi amaçlarla ve bağlamlarla kullanılmaktadır? Evrensel olan, "iyi" olan mıdır? Ya da evrensel olan, "güzel" olan mıdır? 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 zaman dilimindeki insanlar için evrensel bir yasa işlevi görmüştür. Dolayısıyla, evrensellikle ilgili bu tür sorulara ancak tarih cevap vermeye çalışabilir. Buna ek olarak, bugün evrensellik algısını oluşturan kabullerin olgunlaşması ve yaygınlaşmasının nasıl mümkün olduğu incelenebilir.

"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 "bir araya 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"; "evrensel", "universally"; "evrensel olarak", "universalism"; "evrenselcilik", "universalize"; "evrenselleştirmek", "universals"; "tümeller" ve "universtiy"; "üniversite" kelimeleri türetilmiştir. Üniversite sözcüğünün kökeni "öğretmenler ve akademikler cemiyeti" anlamına gelen "universitas magistrorum et scholarium" lafıdır.

"Evrensel"; herkesçe uygulanabilir veya altında bulunan her bir birey veya tür için öngörülebilir bir yapıyı adlandırmak için kullanılan genel bir soyut kavramdır. Ahlak felsefesinde evrensellik, her bireyin tüm insanların iyilik, mutluluk ve refahını amaçlaması gerektiğini

savunan bir ahlaki öğreti olarak ortaya çıkmıştır (Özlem, 2015, s. 25). Ancak bu kavram ilk kullanılma amacını aşmış ve sayısız içerik ve bağlamda yer almaya başlamıştır. Örneğin felsefe tarihinin ilk dönemlerinden beri "etiğin evrenselliği" konusu tartışılırken 1805'ten bu yana Batı teolojisinde evrensellik kavramı "evrensel kurtuluş ilkesi" olarak okunmaktadır. Bu bağlamda evrensellik; "hiçbir ulus, halk ya da ırkın Tanrı'nın koruması altında ayrıcalığa sahip olmadığını ve bütün insanların iyiliksever Tanrı tarafından kurtarılacağını savunan akımdır" (Cevizci, 1999, s. 324). Dolayısıyla "evrensel" olanın ve "evrensellik" teşkil edenin sınıflandırılması yalnızca anlam ve kavrayış üzerinden değil aynı zamanda tarihsel ve kültürel açıdan ele alınmalıdır. Bu sebeple, evrenselliğin sınıflandırmasını; "hukukta evrensellik", "siyasette evrensellik", "bilimde evrensellik", "tarihte evrensellik", "dilde evrensellik" ve "sanatta evrensellik" ayrımlarına göre yapmak mantıklı olmayacaktır. Ancak kültürün evrensel olup olmadığı tartışması diğer konuları etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir.

Evrenselcilik kavramı 'Evrensel Doğa Yasalarından' ayrı olarak kültürel farklılıkları kendi yüzeyinde eriten ve 'aynılık' fikrinin tüm yüzeye yayılmasını sağlayan, çoğunlukla kültürü ilgilendiren alanlarda kullanılan yardımcı bir kavramdır. Evrensel Doğa Yasaları, 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 evirilen bir yasalar sistemidir. Örneğin, Evrensel 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. Bulgar tarihçi Tzvetan Todorov, 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 (Todorov, 1993). Özlem'in evrensellik kavramı üzerine düşünceleri şu şekildedir:

> Esasen 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 (Özlem, 2015, s. 12).

Özlem'in vurguladığı, ayrılık ve çatışmaya sebebiyet veren faktörler hem düşünsel hem de nesnel anlamda evrenselliğin tanımını ve evrensel olanın tarifini etkilemiştir. Evrenselliğin ve evrensel olanın algılanma şekillerinin zaman ve mekân içerisinde gösterdiği değişiklikler, bu konuda keskin yargılara ve katı davranış biçimlerine bir harita oluşturmuştur. Sonuç olarak bir "evrenselcilik" kavramı ortaya çıkmış ve tüm siyasi ve kültürel etkileşimlerde var-

lığını göstermiştir. Kültür öğeleri üzerinden gerçekleştirilen bu 'evrensel etkileşim' kültürel hakimiyeti sürdürme çabasında olanların evrenselcilik politikasından başka bir şey değildir.

2. Tasarımda Evrensellik Düşüncesi Üzerine

Tasarım, basit tarifiyle insani ihtiyaçları karşılayabilecek şekilde hayatın her alanında mütemadiyen gelişmekte olan bir düşünce ve üretim yöntemidir. Çekyalı gazeteci Vilem Flusser'in tasarım felsefesine 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 bağlantılı olmak. 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 (Flusser, 1995, s. 50).

"Tasarım", "makine", "teknoloji" ve "sanat" kelimeleri birbiriyle yakından ilişkilidir ve bir terim diğerleri olmadan düşünülemez. Ancak bu bağlantı Rönesans'tan beri reddedilmiş ve modern burjuva kültürü, sanat dünyası ile teknoloji ve makinelerin dünyası arasında keskin bir ayrım oluşturmuştur. Bu nedenle üretim, birbirini dışlayan iki dala ayrılmıştır. Biri bilimsel, ölçülebilir ve "sert", diğeri estetik, değerlendirilebilir ve "yumuşak". Bu ayrılık, ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru geri döndürülemez hale gelirken yirminci yüzyılda "tasarım", iki dünya arasında bir köprü oluşturarak "tasarım kültürü" denilen yeni bir kültür biçiminin yolunu açmıştır. Tasarım kültürü; tasarım üretimi ile günlük yaşam arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Tasarım tarihinden farklı olarak çağdaş tasarım nesneleri ve bunların şekillendirilmesi, işleyişi ve yeniden üretimiyle ilgilenen çok sayıda aktör arasındaki ağlarla ilgilenmektedir.

Yirminci yüzyılda sanat ve tasarımda ortaya çıkan yeni ihtiyaçlardan biri, geleneğe ait olarak kabul edilen olguların modern unsurlar taşıdığını, diğer tarafta da sadece "modernist" olarak kabul edilenin arkasında bir gelenek olduğunu görünür hale getirmektir. Modernizm ve postmodernizm akımları doğrultusunda Doğu ve Batı temsillerini barındıran sanat öğelerinin küresel olarak yaygınlaşması sürecinde "otantik" ve" modern" kavramlarına dair belirgin bakış açıları oluşmuştur. 1960'lı yıllarda post-modern sanatçıların ve tasarımcıların, Bauhaus'un ve diğer modernist kurumların kurucuları tarafından beslenen bir fikri; iletişimin evrensel bir temele sahip olabileceğini reddetmeye başladığı gözlemlenebilir. Ayrışmaya ve zıtlığa göndermede bulunma veya mesajların dar tanımlı kullanıcı topluluklarını uyarma eylemlerinden dolayı küreselleşmenin kötü bir şey olduğunu savunanlar olmuştur. Diğer taraftan, resmin ve yazının çoğaltılabilmesi, hitap kitlesini genişletmekle beraber sanat yapıtlarına da yeni nitelikler kazandırmıştır. Düşünce ve öz, kopyalanabilir hale gelmiştir. Nitekim sanatın özü, yeniden üretilebilirlik gibi teknik imkanlar ile yeni kuramsal katmanlar kazanmıştır. Alman düşünür Walter Benjamin, "Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı" metninde sanatın özünü tartışırken tarihsel bir dönemeçten söz etmektedir.

> "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" (Benjamin, 2015, s. 28).

Bu saptamayı günümüz açısından değerlendirebilmek için sanatın ne olduğunu bilmenin ötesinde sanat tarihinin neyle ilgili olduğunu da genel olarak kavramak gerekir. Peki sanat tarihi nedir? Cevap, soruyu kimin sorduğuna bağlıdır. Ülkeler, tasarımcılar, müze çalışanları, akademisyenler, sanat eleştirmenleri, koleksiyonerler, tüccarlar ve sanatçıların hepsi farklı tanımlamalar yapabilir. Çoğu zaman rekabet halindeki kurumlara bağlı olan ve onlar tarafından sürdürülen sanat tarihi, tasarım tarihi için referans olmaya devam etmektedir. Sanat tarihi çalışmaları, popüler kültür dönemindeki sanatsal üretimlerin ve tasarımların yoğun bir şekilde evrensellik kavramını konu edindiğini göstermektedir. Sanat eleştirmeni David Carrier'e göre "Çin, Avrupa, Hindistan ve İslam'daki gelişmeleri tek hikâyede anlatan, evrensel tek kültürlü sanat tarihi olamaz" (Carrier, 2008, s. 44). Carrier, 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 (Carrier, 2008, s. xii).

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, 2017). Avangard ve sonrası sanat pratikleri, sanatçıların toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda kendi rollerini sorgulamalarını teşvik etmiştir. Avangard akımın savunduğu fikir bireysel arzuların ötesine geçip rasyonel akılcılığa ulaşmak gerektiğidir. Bu yoğun üretim süreci, kültürel alışverişi ve insanların tanımlı kullanıcı kümeleri haline getirilmesi gibi iletişimsel olguları içermektedir. 1980'ler ise, kendisinden önceki postmodernist dönem olan 1970'lere ve 1980'lere dair araştırmaların ve üretimlerin en yoğun olduğu dönemdir. Odabaşı'nın saptamasına göre "postmodernizm ilk olarak II. Dünya Savaşı'ndan sonra, edebiyat, mimari ve plastik sanatlarda ortaya çıkmış bir kavramdır. 1980'ler, postmodernizm ile ilgili yayınların, araştırmaların en yoğun olduğu dönemdir" (Odabaşı, 2006, s. 165). Postmodernizm; kültürel bir eserin yalnızca belirli bir yer, zaman ve izleyici açısından anlaşılabileceğini iddia etmektedir. Bu göreceli konumlandırmaya göre, bir görüntüdeki ya da nesnedeki herhangi bir doğal anlamdan bahsetmek manasızlaşmaktadır, çünkü tüm insanlar yorum yapma eylemini gerçekleştirebilmek için kendi kültürel önyargılarını ve kişisel deneyimlerini beraberinde getirecektir.

Postmodernizm 1980'lerde ve 1990'larda hem kültürel alanda hem de endüstride baskın bir ideoloji haline geldiğinden, ulaşımda ve iletişimde küreselleşmiş bir dünyayı şekillendiren etkilerden biri olmuştur. Fransız sanat eleştirmeni Charles Baudelaire, tüm toplum biçimleri için ortak değerler olan sanatı ve estetiği merkeze almıştır. Tarihin ve toplumun tek yönlü bir süreç olarak algılanmasına karşı çıkmaktadır. Buna karşın, sanatta öznelliğin aynı zamanda nesnel ve evrensel bir güzellik kavramına katkıda bulunması tartışmalı konulardan biridir. Modernist bakış açısı, güzellik olgusunu temel olarak almayıp, onu dışarıda bırakarak yerine bireyi, özneyi, aklı alır. Baudelaire ise sanatta tek bir evrensel güzellik kavramına vurgu yapmıştır. Teorisine göre, sanatı insan etkinliklerini yöneten determinist bir faktör gibi görmemek gerekmektedir. 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 eşi iki tane bulmak olanaksızdır. ... Ve birliğin çelişkisi olan ikilik aynı zamanda onun sonucudur (Baudelaire, 2003, s. 145).

Baudelaire, kuramsal ön kabullerden esinlenerek toplumu çözümlemeye girişmektense, toplumsal etkileşimden hareketle kuram üretmeyi tercih etmektedir. Ekonomi, toplum, politika gibi büyük ve daha soyut konularla ilgilenmemiş ve bunlar arasındaki ilişkiyi ele almak yerine evrensel ve kültürel oluşum süreçleriyle ilgilenmiştir. Tasarım kültürü, uluslararası alışverişle evrensel hale gelerek endüstriyel üretimleri, toplumsal yaşamı ve iletişim mecralarını etkisi altına almıştır. Sağlıklı bir tasarım kültürüne mensup bir tasarım, yalnızca ürüne veya hizmete değil, aynı zamanda üretici kuruluşun kendisine de uygulanmaktadır. Özellikle dijitalleşmenin etkisiyle artık imgeler birbirleriyle sonsuz defa bir arada düşünülebilir hale gelmiştir.



Görsel 2. Hiedentor Carnuntum, Avusturya. Erişim: 10.11.2021. https://bit.ly/3tc4Hur ve http://bit.ly/3WOO6KY

Tasarım alanında evrensellik ilkesi, tasarlanmış nesnelerin, görüntülerin ve ortamların çeşitli algılanma ve kullanım engellerinin aşılmasını hedeflemektedir. Evrensel tasarım kavramının başlangıcının tasarım odaklı düşünme olduğu söylenebilir. İngilizcedeki "design thinking" lafından gelen tasarım odaklı düşünme, insanların ihtiyaçlarıyla başlayan, yaratıcı bir problem çözme sürecidir. Herkes tasarım odaklı düşünme yöntemini çeşitli becerileri geliştirmek ve verimi arttırmak için kullanabilir. Görsel 2'deki arkeolojik alan için grafik restorasyon uygulaması böyle bir düşünme şeklinin ürünüdür. Tasarım odaklı düşünmede amaç, çeşitli problemleri çözebilmek için tasarıma ihtiyacı olan herkesle etkileşim kurabilmek ve tarafsız olmaya odaklanarak evrensellik ilkelerini kullanmaktır. Buna göre her farklı tasarım sorunu için yeni bir iletişim yönteminin geliştirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. İletişim olgusu, evrensel tasarımın başarılması karşısındaki zorluklardan sadece birisidir. Pater, 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 (Pater, 2016, s. 3).

Evrensel tasarımın ne olduğu, tasarımın nasıl geliştiği ve o mertebeye nasıl ulaştığı gibi sorular, tarihsel verilerin yanı sıra, tasarım felsefesi göz önünde tutularak yanıtlanmalıdır. Çünkü modernist tasarım bu felsefe ve zihniyetin bir ürünüdür. Evrensel tasarım terimi, 1990'ların sonlarında kapsayıcı, yardımcı ve erişilebilir tasarımın bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Evrensel tasarımda temel fikir, bilgilere eşit önemde erişmek için ortam sağlamaktır. Evrensel tasarımın, kullanıcılarına değer veren ve her kullanıcı grubu için kullanılabilen ürünler tasarlamaya çalışan bir tasarım kriteri olduğu anlaşılmaktadır. Örnek olarak, farklı yaş gruplarının ilgisini ve son kullanıcının yeteneklerini incelemeyi, nihayetinde onlar hakkındaki bilgileri tasarımda uygulamak için kullanmayı amaçlamaktadır. Bu açıdan evrensel tasarım, "ömür boyu tasarım" veya "nesiller arası tasarım" olarak da bilinmektedir. Öyleyse evrensel bir tasarımı fark etmeyi sağlayan ve aynı zamanda tasarımda evrenselliğin ölçütlerini oluşturan ilkeler neler olmalıdır?

Tasarım genel olarak yararlı ürünler üretme faaliyeti olarak anlaşılmaktadır. Fakat bu üretim şeklinin politik bir faaliyet olduğu kolayca fark edilmemektedir. Buna karşın, bir tasarım her zaman insanların nasıl yaşaması, iletişim kurması veya davranması gerektiğine dair politik bir karar dayatmaktadır. Heller'a (2016) göre "tasarımın politik olarak sterilize edilmesi gerektiğini söylemek, tasarımın ne işe yaradığı noktasını gözden kaçırmaktır". Politikanın kendisi de planlama, karar verme ve yasalar tasarlamayı içerdiği için bir tasarım biçimi olarak anlaşılabilir. Tasarımın maddi boyutu ve tasarım ürünlerinin politik boyutu, uluslararası düzeyde araştırmacılar ve tasarımcılar tarafından incelenmiş ve eleştirilmiştir. Tasarım ve

politika arasındaki ilişki üzerine yazıları olan tasarım teorisyeni Tony Fry "Her tasarım ya statükoya hizmet eder ya da onu altüst eder" (Fry, 2007, s. 88) ifadesini kullanmıştır. Tasarımın politik eğilimlerini göz ardı etmek tasarımın işlevini tartışmayı eksik kılacaktır.

Söylemsel bir gerçeklik olarak evrenselliğin görsel iletişim yoluyla neleri başardığı ve bu evrenselci kalıpların ne işe yaradığı, tasarım politikaları bağlamında tartışmalar üretmiştir. ABD'li endüstriyel tasarımcı Victor Papanek'in 1971'de yayınlanan ve 22 dile çevrilen "Design for the Real World: Human Ecology and Social Change" adlı kitabında tasarımın evrenselliğine işaret eden şu ifadeyi kullanmıştır:

> Tüm tasarım bir insani ihtiyacı karşılamalıdır [... bu] tüm insan faaliyetlerinin temelidir. İstenilen, öngörülebilir bir sona doğru herhangi bir eylemin planlanması ve biçimlendirilmesi bir tasarım sürecini oluşturur. Tasarımı, kendi başına herhangi bir şey olarak ayırmaya çalışmak, yaşamın temelini oluşturan temel matris olarak tasarımın içsel değerine aykırıdır (Papanek, 1971, s. 3).

Bu evrensel bakış açısı, salt tasarımın kendisine faydası olacak atılımlara değil, özellikle toplumsal değerlerin korunmasına ve geliştirilmesine ilişkin çabaların da arttığına işaret etmektedir. Sonuç olarak tasarım sadece tasarımcılar için değildir. Sağlıklı bir tasarım kültüründe, organizasyondaki herkes tasarım sürecine katılma yetkisine sahip olmalıdır. Ve herkes, tasarımla ilgili olmadığı açık olan sorunlara tasarım düşüncesini uygulamaya teşvik edilmelidir. Sali Sasaki, günümüzde birçok grafik tasarımcının, her zamankinden daha küreselleşmiş bir dünyada hem sosyal hem de kültürel sorumluluklarla ilgilendiğinin altı çizer.

> 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 (Sasaki, 2010).

Kültürel terörizme karşı geliştirilen tasarım uygulamaları buna başka bir örnek olarak gösterilebilir. Afganistan'daki faal aşırıcı örgüt Taliban'ın 2 Mart 2001'de Görsel 3'teki 1500 yıllık Bamyan Budaları'nı yıkması kültür terörüdür. 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 ve Avcı, 2014, s. 44) gibi faktörlerden beslenen radikalizmden kaynaklandığı görülmektedir.



Görsel 3. Tahribattan önce ve sonra Bamyan Budaları, Afganistan. Erişim: 11.11.2021. https://bit.ly/3sRkZsm

Afganistan'daki kültürel mirasın radikalizmin kurbanı olması, bazı kültür nesnelerinin belli gruplar tarafından ideolojik temsiller olarak algılandığının bir göstergesidir. Bu tür temsillerin yok edilmesi durumu, Batı literatüründe "ikonoklazma" yani ikonların yıkımı olarak okunmaktadır. 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. Batı, bu kavramın 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'a göre;

> 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 (Yılmaz, 2017).



Görsel 4. Tahribattan sonra hologram yöntemiyle canlandırılan Bamyan Budaları, Afganistan. Erişim: 11.11.2021. https://bit.ly/3LO5sCk

Bamyan Budaları'nın yeniden görünürlük kazanabilmesi için 2015 yılında Afgan hükümeti ve UNESCO iş birliğinde Görsel 4'te gösterilen teknolojik bir yeniden canlandırma gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamada Bamyan Budaları'nın görüntüsü hologram olarak yeniden oluşturulmuştur. Tamamen tahrip edilen tarihi eserlerin teknoloji aracılığıyla yeniden canlandırılması bu kültür mirasının evrenselliğine verilen değerin altını çizmiş ve aynı zamanda kültürel terörizme karşı istikrarlı bir duruşu temsil etmiştir. Bu çerçevede yeniden düşünülecek olursa Benjamin'in "Sanatın gelişimsel eğilimlerini tanımlayan tezler siyasi mücadeleye katkı sağlayabilir" (Benjamin, 2015, s. 19) sözü, ideolojilerle tasarım arasındaki bağın geçerliliğini desteklemektedir. Bu örnekte, somut kültürel mirasın terör nedeniyle zarar görmesinin sonucunda yeni bir tasarım uygulaması geliştirilmiştir. Tasarımın kültürel karşılaşmalar dahilinde daha evrensel olduğu sonucuna varılmaktadır. Evrenselci tasarım ise buna zarar veren ve tepki gösterilmesi zorunlu görünen bir yapıdır.

3. Anti-Evrenselci Grafik Tasarım

Antik Yunanistan'da yaşamış klasik dönem filozofu Aristo (M.Ö. 384 - 322) beş duyuyu tanımladığında ilk saydığı duyu görmeydi. Bugün buna "görsellik" denmektedir. Görsellik, çok geçmeden yeni bir iletişim biçimi haline gelmiştir. İnsanoğlunun sözel iletileri yazılı soyut tipografik dile çevirmesinden önceki dönemde iletişim kurma yöntemleri arasında görsel dilin kullanımı oldukça yoğun olarak gözlemlenmektedir. Taşpınar'a (2017) göre "görseller evrenseldir; yerel kültürlerin etkisinde kalmış ya da bölgesel ifadelerle oluşturulmuş olsalar bile görseller evrensel dillerinden hiçbir şey kaybetmemişlerdir". Günümüzde "görsel kültürün en önemli taşıyıcısı konumunda görülen imgelerin tüm sınırları aşmakta ve hemen herkes tarafından kolayca anlaşılmakta" (Parsa, 2004, s. 215-229) olduğu düşüncesi yaygın olarak benimsenmiştir.

Disiplinlerarası bağları kuvvetli bir alan olarak görülen grafik tasarımın yazı dil gibi evrensel yönergelerle hareket ettiği söylenebilir. Buna göre evrensel grafik tasarımın işlevi, farklı tarihlerde ve kültürlerde görsel dilin algılanış biçimleriyle birlikte ele alınmalıdır. Grafik tasarım ile evrensellik arasındaki ilişkinin hangi koşullarda geliştiğini saptamak, görsel dilin ortaya çıkışını ve kültür tarihi boyunca yaşadığı dönüm noktalarını göstergebilim üzerinden incelemeyi beraberinde getirmekte ve evrenselleşmiş bir grafik tasarım algısının toplumsal hayata nasıl yansıdığını tartışmaya açmaktır. Göstergebilim batılı bir kavramdır. Kavramın birbirinden habersiz iki öncüsü ABD'li felsefeci ve matematikçi Charles Sanders Pierce ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür. Pierce göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayarak hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili tasarladığı kurama "semiotic" adını vermiştir. Çağdaş göstergebilimin Avrupa'daki öncüsü Saussure, dilsel göstergeleri dilbilimin alanında değerlendirirken, dil dışındaki göstergelerin işleyişini araştıracak bir bilim dalının olarak "semiology" başlığını önermiştir. Fransız felsefeci Roland Barthes göstergeyi "en genel anlamıyla bir ifadenin ya da oluşun dışavurumsal dizgelerini kapsayan üst yapının adı" (Barthes, 1979, s. 8) olarak tanımlamaktadır. Fransız antropolog Claude Levi Strauss antropolojiye göstergebilimsel açıdan bakarken, bu 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 tasarımın ortaya çıkışı hakkındaki yaygın düşünceye göre matbaanın icadı yazının çoğaltılmasını ve dağıtılmasını kolaylaştırmış, bu olay da grafik tasarım alanının tanınmasını sağlamıştır. Grafik tasarım, esas olarak sanayi devriminin ihtiyaçlarına cevap vererek başlayan, nispeten genç bir üretim alanıdır. ABD'li kitap tasarımcısı William Addison Dwiggins'in 29 Ağustos 1922'de Boston Evening Transcript gazetesinde bir kısmı yayınlanan "New Kind of Printing Calls for New Design" adlı yazısında ortaya attığı "grafik tasarım" terimi, alandaki en büyük etkiyi yaratmıştır (Clifford, 2013, s. 60). Fakat reklamı yaratan kişiyi tanımlamak için "grafik tasarımcı" terimi California Sanat Okulu yöneticisi Prof. Frederick H. Meyer tarafından ilk kez 1917'de kullanılmıştır (Shaw, 2020). Grafik tasarımın güncel tanımı onun hem antik hem de çağdaş bir alan olduğunu göstermektedir ve onun tarihi konusunda çeşitli bulgular ve farklı görüşler mevcuttur. Bir çağdaş grafik tasarımcı, görsel olarak çekici bir sayfa oluşturmak için bu sayfada kelimeler, resimler ve renkler gibi çeşitli unsurları bir araya getiren kişi olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Bu özellikleriyle ilk grafik tasarımcılığın aslında binlerce yıl öncesinin mağara resimleriyle başladığı söylenebilir. Tarihçilerin bu konudaki en büyük katkısı, imgelerin toplumda bir karşılığı olduğunu keşfetmeleri olabilir. Yazılı bir dilin yaratılmasıyla da insanlar ilk kez hem metni hem de resimleri birleştirme yoluna gitmiştir. Yazı ve imgelerin yayılması fikirlerin yayılmasına dönüşmüş, grafik tasarım ise bu akıştaki en temel sorumlulardan biri haline gelmiştir.

Dijital teknoloji, tasarımcının elinde yaratıcılığı, üretimi ve dağıtımı özgürleştirerek sanatsal varlıklarını resmileştirmiştir. Özellikle yeni medya etkisiyle ortaya çıkan yeni bir tür grafik yazarlık eylemi; disiplinlerarası (yapay zekâ tabanlı, interaktif, sinematografik) yönde üretici-tüketici ilişkisini temelden değiştiren, daha geniş bir kolektif yazarlık modeline dönüş-

müştür. Bu durum grafik tasarımın evrenselliğinin sorgulanmasını gereksiz kılar. Günümüze kıyasla, ilk grafik tasarım modelleri anonimlik ideallerine dayanmaktadır. Tasarımcı ve eğitmen Hellen Armstrong'un bulgularına göre, 1990'ların başında El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko, Herbert Bayer ve Laszlo Moholy-Nagy gibi avangard sanatçılar eski sanat dünyasını utanç verici bir şekilde ayırt edici ve ego odaklı olarak görmüşlerdir (Armstrong, 2009, s. 9). Makineden ilham alan bir formun geleceğini daha fazla işlev, minimalizm, düzen ve rasyonellik açısından öngörmüşlerdir. Grafik tasarım bir meslek olarak şekillenirken, nesnellik ideali öznelliğin yerini almış ve tarafsızlık da duyguların yerini almıştır. Avangard hareket, tasarımcıyı tarafsız iletişim arayışına maruz bırakmıştır.

Grafik tasarımda kalitenin yargısı grafik tasarım tarihinin tanıtımının merkezinde yer almıştır. Yani onun başarısı, 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. Ayrı bir grafik tasarım tarihi tartışması 30 yılı aşkın süredir devam etmektedir. ABD'li tasarım tarihi profesörü Victor Margolin, "Grafik Tasarım Tarihinin Anlatım Sorunları" adlı makalesinde farklı bireylerin tasarım ürünlerini nasıl değerlendirdikleri sorusunun gerekliliğini kabul etmekle birlikte, kalitenin birincil endişesi olmadığını belirtmiştir (Margolin, 1994, s. 233-243). Tasarım kuramcılarından Steven Heller ise tasarım tarihindeki boşlukların altını çizer.

> 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 (Heller, 1984, s. 5).

Tasarım tarihinin öncülerini ve materyal kültürü araştırmalarının yöntemlerini takip eden grafik tasarım tarihi çalışmaları, odağını modernizmden ve ünlü tasarımcılardan sıradan insanların deneyimlerine ve sıradan nesnelerin anlamlarına kaydırmaktadır. Grafik tasarımda ulaşılabilirlik, onun evrenselleşmesini kolaylaştırırken, diğer tarafta yeni grafik tasarım unsurlarının ve öğelerinin devamlı olarak ortaya çıkması kültürel gecikme kavramı karşısında hız kazanmıştır. İngilizcedeki "cultural lag" kavramından gelen "kültürel gecikme" fikrine göre kültürün teknolojik gelişmeleri yakalamasının zaman alması sonucunda toplumsal sorunlar oluşmaktadır. Bu gecikmenin sebebinin maddi bir öğe hala yeniyken kültürün yansıttığı bir tür uyumsuzluk olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda grafik tasarımın evrensel hale gelebilmesi yalnızca görsel materyallerin üretimi ve tüketimine ilişkin zorlukları değil aynı zamanda bilişsel süreçleri kapsamaktadır. Grafik tasarım hakkında Gavin Ambrose ve Paul Harris, alanın tümüne hâkim olunamadığının ve bunun gerekli olmadığına işaret etmişlerdir.

> Grafik tasarım birçok farklı bakış açısını ve unsuru 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 (Ambrose ve Harris, 2009, s. 9).

Kültürel göstergelerin bulunduğu görsel kültür alanında felsefi ve bilimsel üretimler genellikle siyaset tarihinden beslenmektedir. Örneğin, iki toplumbilimci olan Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında kültürün kitlesel nitelikte üretilmesini ve tüketilmesini elverişli kılan kültür endüstrisinin asıl amacının insanların bilinçlerinin belli bir doğrultuda biçimlendirilmesi olduğu vurgulanmıştır (Adorno ve Horkheimer, 2010). Bu yazarlar kültürü siyasi bağlamında konumlandırmaktadırlar. Siyaset ise görsel kültürde evrenselci söylemleri dolaşıma sokmaktadır. Bu anlamda görsel iletişim, sosyolojik yaklaşımlar açısından verimli bir alan haline gelmiştir. Nitekim bugün görsel dilin, toplumsal tasarım kavramıyla birlikte ele alınması ve kullanılması söz konusudur.

Görsel kültür çalışmalarında evrenselcilik kavramı bağlamında Doğu-Batı tartışmasına ilişkin başlıca sorunlardan biri, "İslam sanatının mütemadiyen estetikle, hele sanatla hiç ilişki olmayan terimlerle izah edilmesi" (Leaman, 2010) çabasıdır. Bu izahı Batı'nın üstlenerek özellikle kültürel nesneler aracılığıyla kendi çıkarlarına uygun bir algılama şekli yaratması, Batımerkezci bir evrensellik düşüncesi yaratmaktadır. Diğer taraftan yine bazı Batı ülkeleri kültürel nesnelerin korunmasına yönelik olarak, aynı zamanda kendi başarılarını ön plana çıkarabileceği uluslararası kuruluşları ve destek programlarını geliştirmektedir.



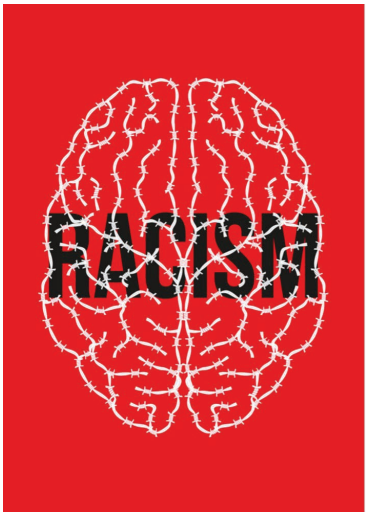
Görsel 5. Zarah Sultana, 2016, Twitter Paylaşımı. Erişim: 12.11.2021. https://bit.ly/3H4eAik

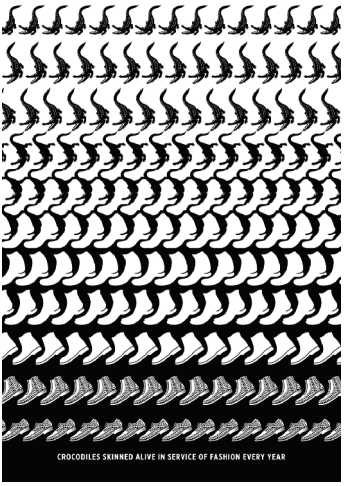
Görsel 5'te gösterilen, Zarah Sultana'nın Berlin metrosunda fotoğraflayıp *Twitter* üzerinden paylaştığı çantanın üzerinde Arap yazısıyla "Bu metnin Arapça dilinden korkanları korkutmaktan başka bir amacı yoktur." yazmaktadır. Bu görüntü 78 bin kez 'retweet' almış ve dünyadaki haber sitelerinde yer almıştır. Bu bez çanta, Hayfa merkezli bir grafik tasarım stüdyosu olan *Rock Paper Scissors* tarafından üretilmiştir. Tasarımcılar Sana Jammalieh ve Haytham Charles Haddad bir Avustralya haber sayfası SBS'e verdikleri röportajda (Alazzeh, 2016) şu ifade yer almaktadır: "Ne yazılacağı hakkında kafa yorarken, aslında sadece yazmanın değil, yazı tipinin ve dil varlığının önemli olduğu sonucuna vardık". Tipogra-

finin Arap-İsrail çatışmasını kolayca tetikleyebildiği Hayfa şehrinde yaşayan iki tasarımcı şöyle devam etmiştir: "Burada Arapça'nın sokaktaki yönlendirme ve işaret tabelalarından ve kamusal alandan kaybolduğunu görüyoruz." Bez çantanın popülerliği, Avrupa'da artan yabancı düşmanlığı ve Ortadoğu kültürünü dini ya da aşırı İslamcı olarak etiketleyen islamafobik politikacılara karşı bir tepki olarak devam etmiş ve üretilen çantaların tümü tükenmiştir. Leaman'ın şu ifadesi burada bir bakış açısı teşkil edebilir:

> Pisagorcu bir tutum takınmak durumundayız. Yani belli bir nesnenin estetik yönünü takdir edememek, nesneye bakan kişinin kendi eksikliğidir, çünkü bu estetik unsurlar nesnenin renginde, şeklinde ve şemalinde, orada öylece durmaktadır (Leaman, 2010).

Toplumsal sorunlara karşı bir duruş sergileyen eleştirel grafik tasarım türü, uluslararası tasarım bienalleri gibi kapsamlı etkinliklere konu olmaktadır. Dünyanın her yerinden tasarımları kabul eden "Posters of Discontent" adlı oluşum, kurumsal web adresinde ırkçılık, cinsiyetçilik ve ideolojik ayrımcılık karşıtı afişlerin tarihe görsel bir iz bırakırken bunların toplumsal dönüşüm gücüne sahip olması fikrini desteklemektedir. Bu platformda yayınlanan Lopez'in Görsel 6'daki kendi poster tasarımı üzerine yaptığı açıklama, bu etkinliğin toplumsal sorumluluğuna dikkat çekmektedir: "Posterin 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).





Görsel 6. José Luis López Macías, 2016, Close Minded. Erişim: 12.11.2021. https://bit.ly/3LI11J8
Görsel 7. Naufan Noordyant, Afiş Tasarımı. Erişim: 29.08.2022. bit.ly/3SystvN

Irkçılık gibi toplumun evrenselliğini zedeleyici bir konuya benzer olarak Görsel 7'deki Noordyant'ın eleştirisi ise doğal yaşamın endüstriyelleştirilmesine yöneltilmiştir. Bu tür örneklere bakıldığında, grafik tasarımın, yaşamın devamı için gerekli olan maddi ve manevi kaynakların tüketilmesine karşı bir dikkat çekme aracı olarak kullanıldığı söylenebilir.

Pater "Yaratıcı profesyoneller olarak, günümüzün ağ toplumunda işimizin siyasi anlamı ve etkisinin gerçekten farkında mıyız?" sorusunu yöneltmiştir (Pater, 2016). Geniş bir çevrede yalnızca estetik ve popülarite bağlamlarıyla ele alınan tasarım becerilerinin ve tasarım ürünlerinin artık kitlesel bir araç olma yönü vurgulanmaya başlamıştır. John Berger'in "Her imaj bir görme biçimini bünyesinde barındırır" (1986, s. 9) ve Emre Şan'ın "İmajlar sorgulanmadıkları için gerçekliğin kendisinden daha gerçek hale gelirler" (2020, s. 6) önermeleri, grafik tasarımın toplumsal sorumluluklarının zannedildiğinden daha fazla olduğunun altını çizmektedir.



Görsel 8. Mert Aslan, 2018, Tetrapylon. https://bit.ly/3I6M8xJ

Görsel 8'deki afiş kültürel terörizm kavramı üzerine hazırlanmış ve UNESCO projesi olarak Hacettepe Üniversitesi'nin dahil olduğu "Görsel Mirasın Yıkımına Karşı Görsel Belleğin Sürdürülmesi" sergisinde yer almıştır. Bu afişte Mayıs 2015'te IŞİD terör örgütünün Suriye'de bulunan Palmira antik kentindeki arkeolojik eserleri yıkmasına dikkat çekilmiştir. Afişin kurgusuna göre; tahribata uğratılan bir kütüphanede kısmen yanmış bir tarih kitabında Antik Yunan eseri olan Tetrapylon çizimi gösterilmektedir. Afişin alt kısmında yer alan alıntıda ise Amerikalı yazar George Orwell'in "İnsanları yok etmenin en etkili yolu onların kendi tarihlerini bilme şekillerini yok saymak ve geçersiz kılmaktır" sözüne yer verilmiştir.

Nitekim grafik tasarımın, yalnızca ticari ihtiyaçlara yönelik yaratıcı çözümler için başvurulan teknik bir araç olarak değil, aynı zamanda siyasi bir biçimlendirmede stratejik bir alan olduğu da anlaşılmaktadır. Bu sebeplerle alana dair daha önceki tartışmalar grafik tasarımın toplumsal olup olmadığı üzerinedir. Ancak grafik tasarım alanının sınırlarının tanımlanması sürekli güncel bir sorundur. Sasaki, 2008 tarihli Seoul Tasarım Olimpiyatı konferansında yayınlanan makalesinde grafik tasarımcılara aşağıdaki mesajı iletmiştir:

> 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 (Sasaki, 2010).

Benzer kaygıları taşıyan, OCAD (The Ontario College of Art and Design) Üniversitesi dekanlarından Dori Tunstall'ın tasarım eğitimi konusundaki hedeflerini aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

> "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" (Andersen, 2017).

Bu önermeler ışığında grafik tasarımın evrensel değerlere karşı son derece sorumlu ve doğru kullanıldığında aydınlatıcı bir güce sahip olduğu söylenebilir. Nitekim grafik tasarımın toplumsal algısı, çağdaş grafik tasarım için aynı zamanda bir evrensellik sorunudur ve görsel dil kullanımında kültür farklılığının savunulması ise bu sorunu açıklamaya çalışan yıpranmış bir tez haline gelmiştir.

Sonuç

Evrenselcilik; ilk çağlardan modern Batı düşüncesine kadar izleri olan, sanatın ilk ortaya çıktığı zamanlarda ve estetiğin ilk dönem kurucu metinlerinde de görülen, aynı zamanda oldukça geniş bir entelektüel-akademik çevrede benimsenmiş bir kavram ve bir yaklaşım biçimidir. Tasarım anlayışı olarak gelenekselden moderne ulaşılması gerektiği söylemi de Batı'ya ait bir söylemdir. Modern sanat eğitimi ve tasarım pratikleri doğrultusunda evrensel hale gelen Batılı görsel dil algısı, tüm dünyada egemenliğini sürdürmektedir. Görsel dilde egemenlik, yalnızca erken modernleşmiş ve hiç modernleşememiş toplumların kendi aralarındaki bir konu değil, aynı zamanda Türkiye'de de dikkate alınması gereken bir sorundur.

Grafik tasarım, evrenselciliğin belirgin olarak kullanıldığı ve aynı zamanda evrenselciliğe karşı eleştirel bir silah olarak geliştirilmiş etkili bir teori ve uygulama alanıdır. Çeşitli grafik tasarım ürünleri, görsel dil eleştirisinde evrensellik algısının irdelenmesini mümkün kılmaktadır. Grafik tasarım uygulamaları, sayısız ortamda ve bağlamda bilginin üretimini, aktarımını, algılanmasını ve kabulünü sağlar. Bu çalışmada, grafik tasarımın toplumsal etkilerinin öngörülmesi hedeflenerek, evrensellik kavramı görsel dil eleştirisi bağlamında ele alınmıştır. Bu tür bir eleştiriyi ikiye ayırmak gerekir. Çünkü amaç bakımından iki farklı yaklaşım görülmektedir. Birinci yaklaşım, grafik tasarımda evrenselci söylemlerin bir araştırmasını sunmakta, ikincisi ise grafik tasarımın evrenselcilik sorunları karşısındaki konumunu belirginleştirilme çabasındadır. Grafik tasarımın evrensellik politikaları içerisinde devasa bir role sahip olduğunu öne sürmek, aynı zamanda onun evrenselci anlayışa karşı ortaya koyabildiği yerel ve küresel tepkilere dikkat çekmek anlamına gelir.

Grafik tasarımın evrensel olduğu tezi, görsel dilde Batımerkezci hükümlerin evrensel olamayacağının bir savunmasıdır. Ancak Batımerkezci bir evrensellik algısının önemli bir parçası olan evrenselci grafik tasarım uygulamaları, görsel dilde ve kültürde ırkçı, cinsiyetçi ve sömürgeci bir yaşam tarzının yerleşik hale getirilmesi çabalarının birer kanıtıdır. Bu çabalar grafik tasarımın evrensel bir görsel dil yaratma sürecine zarar vermektedir. Sonuç olarak eksik, taraflı ve yanıltıcı bilginin görsel kültürün inşası üzerinden evrensel olarak kabul ettirilmesi grafik tasarım için bir evrenselcilik sorunu olarak yerleşik hale gelmiştir. Dolayısıyla, evrensellik kavramının üretim ve tüketim süreçlerine olan katkılarını ve zararlarını nelerin oluşturduğu grafik tasarım teorisyenleri ve pratisyenleri için temel sorulardan biri olmalıdır.

Akademik bakış açısı, dünyanın çeşitli yerlerine ait farklı görsel iletişim uygulamalarını eleştiriye tabii tutma çabasında olmuştur. Bu eleştiriler eğitsel mekanizmaları desteklemek için sürdürülmüş gibi görünse de grafik tasarımcıların mesleki yaşamını köklü bir şekilde değiştirme potansiyelindedir. Bu bakımdan, grafik tasarımda görsel dil eleştirisi bağlamında evrensellik algısı ele alınarak grafik tasarımın toplumsal fayda yönüne daha fazla dikkat çekilmelidir.

Kaynakça

Adorno, T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ambrose, G., Harris, P. (2009). *Grafik Tasarımın Temelleri.* (M. E. Uslu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Armstrong, Helen. (2009). Introduction: Revisiting the Avant-Garde. Hellen Armstrong (Ed.) *Graphic Design Theory: Readings From The Field,* s. 9-15. New York: Princeton Architectural Press.

Barthes, Roland. (1979). *Göstergebilim İlkeleri.* (B. Vardar, M. Rifat, Çev.). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baudelaire, Charles. (2003). *Modern Hayatın Ressamı.* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, Walter. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı.* (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.

Berger, John. (1988). *O Ana Adanmış.* (Y. Salman, M. G. Sökmek, Çev.). İstanbul: Metis.

Bürger, Peter. (2017). *Avangard Kuramı.* (Özbek, E. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Carrier, David. (2008). Preface. *A World Art History And Its Objects.* Pennsylvania: The Pennsylvania State Universtiy Press.

Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Clifford, J. (2013). *Graphic Icons: Visionaries Who Shaped Modern Graphic Design.* San Francisco: Peachpit Press.

Dyer, Richard. (1997). *White: Essays on Race and Culture.* London: Routledge.

Flusser, Vilem. (1995). On the Word Design: An Etymological Essay. *Design Issues,* 11:3, s. 50-53.

Fry, Tony. (2007). Book Review: The Archeworks Papers. *Design Issues,* 23:3, s. 88-92.

Foster, Hal. (1988). *Vision and Visuality.* Seattle: Bay Press.

Heller, Steven. (1984). Towards an Historical Perspective. *AIGA Journal of Graphic Design*, 2:4, s. 5.

Kurum, M., & Avcı, E. (2014). Radikalizm ve Aşırıcılıktan Terörizme: Siyasal Şiddetin Araçsallaştırılması. Güvenlik Stratejileri, 37-90.

Leaman, Oliver. (2010). *İslam Estetiğine Giriş.* (N. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Margolin, Victor. (1994). Narrative Problems of Graphic Design History. *Visible Language*, 50/3, s. 233-243.

Odabaşı, Hatice Aslan. (2006). *Grafikte Temel Tasarım.* İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

Özlem, Doğan. (2015) *Evrensellik Mitosu,* Notos Kitap Yayınevi, İstanbul.

Papanek, Victor. (1971). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change.* New York: Pantheon Books.

Parsa, Alev Fatoş. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. Metin Işık (Ed.). *Medyada Yeni Yaklaşımlar,* s. 215-229. Konya: Eğitim Kitabevi.

Pater, Ruben. (2016). *The Politics of Design: A (Not So) Global Design Manual for Visual Communication.* Amsterdam: BIS Publishers.

Sagmeister, Stefan. (2005). Foreword. *How To Be A Graphic Designer Without Losing Your Soul*, s. 6-8.

Şan, Emre. (2020). İmajı Düşünmek. *Cogito,* 97, 5-16.

Taşpınar, Şeyda Eraslan. (2017). Görsellerle Kurulan İlişki: Tarihsel ve Eğitimsel Yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* 39, 94-115.

Todorov, Tzvetan. (2010). *The Fear of Barbarians: Beyond the Clash of Civilizations.* Cambridge: Polity.

Williams, Raymond. (1977). *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford University Press.

Yılmaz, Nuh. (2017). *İslam'da Resim Yasağı Söylemi: İslami İkonoklazma Tezi'nin Soykütüğü.* İstanbul: Doğan Kitap.

İnternet Kaynakçası

Alazzeh, Diala. (2016): Activists are craftily playing on fears of the Arabic language to draw attention to terrorism hysteria. Erişim: 05.01.2021. https://www.sbs.com.au/language/english/activists-are-craftily-playing-on-fears-of-the-arabic-language-to-draw-attention-to-terrorism-hysteria

Andersen, Margaret. (2017): Why Can't the U.S. Decolonize Its Design Education? *AIGA Eye On Design.* Erişim: 13.04.2021. https://eyeondesign.aiga.org/why-cant-the-u-s-decolonize-its-design-education/

Heller, Steven. (2016). America's Big Design Problem. Design Observer. Erişim: 15.08.2021. https://designobserver.com/feature/americas-big-design-problem/39439

Macías, Jose Luis Lopez. (2016). *José Luıs López Macías.* Poster of Discontent. Erişim: 04.07.2022. http://www.postersofdiscontent.com/2016/jose-luis-lopez-macias.html

Mollaer, Fırat. (2020). Sosyal Teori (II): Kültür, Kültürelcilik, Kültür Savaşları. Erişim: 10.10.2021. https://www.youtube.com/watch?v=u3N3n1M7M8s&t=871s

Sasaki, Sali. (2010, Mayıs 19) The role of graphic design in international development. Erişim: 02.11.2021. https://www.ico-d.org/connect/features/post/363.php

Shaw, Paul. (2020). The Definitive Dwiggins no. 81A—W.A. Dwiggins and "graphic design": A brief rejoinder to Steven Heller and Bruce Kennett. Erişim: 19.07.2022. 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/

Marriam-Webster. Erişim: 01.11.2022. https://www.merriam-webster.com/dictionary/eurocentrism

Zimmermann, Y., & Alavedra, A. (2013). Thinking Yves Jose Zimmermann. Thinking Form. Erişim: 16.11.2022. https://thinkingform.nyc/2013/04/17/thinking-yves-jose-zimmermann-04-17-1937/