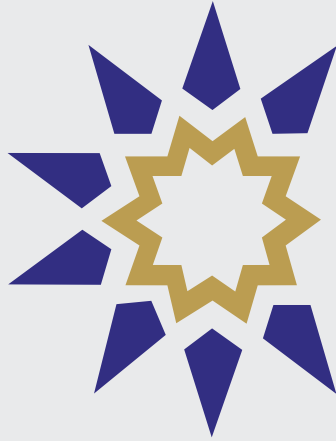
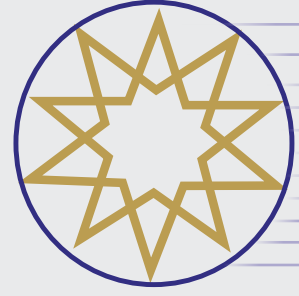


ISSN 2149-1755



**YILDIZ**  
**JOURNAL**<sup>OF</sup>  
**ART AND DESIGN**

**Volume 9**  
**Number 2**

**Year 2022**

**YTÜ**  
**PRESS**

[www.yjad.yildiz.edu.tr](http://www.yjad.yildiz.edu.tr)

Yayın Türü	Uluslararası, Çift Hakem Kör Değerlendirmeli
Yayın Sıklığı	Yılda İki Sayı, Altı Ayda Bir
Yayın Sayısı	Cilt 9 - Sayı 2 -Aralık 2022
e-ISSN	2149-1755
Yayıncı	YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
Baş Editör	Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Editör	Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim GÜLAÇTI
Yayın Kurulu	Prof. Atilla İLKHAZ (Gazi Üniversitesi); Prof. Birsen ÇEKEN (Gazi Üniversitesi); Prof. Dr. Canan DELİDUMAN (Karatay Üniversitesi); Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi); Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK (İstanbul Kültür Üniversitesi); Prof. Selahattin GANİZ (İstanbul Arel Üniversitesi); Prof. Safet SPAHİU (Tetova Devlet Üniversitesi, Makedonya); Prof. Leandro Faber LOPES (Federal University of Juiz de Fora- Brezilya); Prof. Şükrü HANİOĞLU (Princeton Üniversitesi); Prof. Dimitri CHOLAKOV (University of Shumen, Bulgaristan); Prof. Valeri CHAKALOV (University of Shumen, Bulgaristan); Prof. Dr. M. Hilmi BULUT (Cumhuriyet Üniversitesi); Prof. Dr. Turan SAĞER (Yıldız Teknik Üniversitesi); Doç. Dr. Peno PENEV (St Cyril and St Methodius University of Veliko Tırnovo, Bulgaristan); Doç. Dr. Kenan ZEKİC (Uluslararası Saraybosna Üniversitesi, Bosna Hersek); Doç. Dr. Öykü Ezgi YILDIZ BALABAN (İstanbul Kültür Üniversitesi), İstanbul; Doç. Dr. Ceyda DENEÇLİ (Nişantaşı Üniversitesi); Doç. Dr. Sevda DENEÇLİ (Nişantaşı Üniversitesi); Doç. Dr. Duygu DUMANLI KÜRKCÜ (İstanbul Arel Üniversitesi),
İngilizce Yazım Denetimi	Dr. Öğr. Üyesi Mustafa POLAT
©	YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, 2013
İnternet Sitesi	<a href="http://dergipark.gov.tr/yjad">http://dergipark.gov.tr/yjad</a>
Yazışma Adresi	Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü Taşkılla Binası Oda no: B1030, Posta kodu: 34220 Esenler/İstanbul
E-posta Adresi	<a href="mailto:mek@yildiz.edu.tr">mek@yildiz.edu.tr</a>

Yıldız Journal of Art and Design, alan indeksleri tarafından taranan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergimiz DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services ve SOBİAD gibi uluslararası indeks ve veritabanlarında yer almaktadır.

Yıldız Journal of Art and Design is an international refereed journal indexed in field indexes. Our journal is currently indexed in international indices like DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services and SOBIAD.



Orijinal Makale / Original Article

## Lif sanatı literatürüne girmiş öncü karışık medya uygulamaları

### The pioneering mixed media applications in fiber art literature

Tutku Ceren AKÇAM<sup>\*1</sup>, Neslihan YAŞAR<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Niğde, Türkiye

<sup>2</sup>Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye

#### MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 04 Ekim 2022

Revizyon tarihi: 28 Ekim 2022

Kabul tarihi: 23 Kasım 2022

#### Anahtar kelimeler:

Karışık malzeme, karışık medya, karışık teknik, lif sanatı, plastik sanatlar.

#### ARTICLE INFO

Article history

Received: 04 October 2022

Revised: 28 October 2022

Accepted: 23 November 2022

#### Key words:

Mixed material, mixed media, fiber art, plastic arts.

#### ÖZ

1950–60’lı yıllardaki malzeme odaklı hareketlilik, plastik sanatlarda İngilizce söylemiyle “mixed media” olarak adlandırılan yeni tür eserler ortaya çıkarmıştır. Temel ifadeyle, ilgili plastiğin alanı dışında kullanılması olan “mixed media” öncelikle ressam ve heykeltıraşların eserlerinde kâğıt ve buluntu nesnelere birlikte tekstil malzemelerini kullanmalarıyla başlamıştır. Araştırmada betimsel modele dayalı, sorgulayıcı ve yorumlayıcı bir yaklaşımla nitel yöntem izlenmiş, bu doğrultuda Türkçe literatürde karışık malzeme ve/veya karışık teknik olarak geçen İngilizce “mixed media” söyleminin plastik sanatlar ve lif sanatındaki anlamları değerlendirilmiştir. Ortaya çıkan bulgular ışığında lif sanatı ve plastik sanatlarda öncü olan 1950’lerin ikinci yarısı ile 1960 ve 1970’li yıllar aralığındaki, lif ve tekstil malzemesi ile tekstil tekniği içeren ilk karışık medya çalışmaları, analiz edilmek üzere, seçilmiştir. Bu eserler, plastik sanat, çağdaş sanat gibi farklı alanların yanında içerdikleri tekstil malzemeleri ve tekstil teknikleri açısından lif sanatı kapsamında da kabul görmüş ve araştırmada betimsel olarak analiz edilmişlerdir. Araştırmanın sonucunda lif sanatında öncü karışık medya eserlerin lif sanatının malzeme repertuarını genişleterek kendilerinden sonra gelecek olan lif sanatında karışık medya ortamını şekillendirdikleri görülmüştür.

#### ABSTRACT

The material-oriented movement in the 1950s and 60s has brought forth new types of works in plastic arts, called “mixed media” in English discourse. In basic terms, “mixed media”, which is the use of the related plastic outside the field, started with the fact that use of paper, found objects and textiles in the works of painters and sculptors. In the research, the qualitative method was followed with an interrogative and interpretive approach based on the descriptive model, and in this direction, the meanings of the English “mixed media” discourse, which is referred to as mixed material and/or mixed technique in the Turkish, in plastic arts and fiber art were evaluated. In the light of the findings, the first mixed media studies containing fiber and textile materials and textile techniques between the second half of the 1950s and the 1960s and 1970s, which were pioneers in fiber art and plastic arts, were selected. In addition to different fields such as plastic art and contemporary art, these works have also been accepted within the scope of fiber art in terms of the textile materials and

\*Sorumlu yazar / Corresponding author

\*E-mail address: tutkucerenrusan@gmail.com



textile techniques and have been analyzed descriptively in the research. As a result of the research, it has been seen that the pioneering mixed media works in fiber art have expanded the material repertoire of fiber art and shaped the mixed media environment in fiber art that will come after them.

**Cite this article as:** Akçam, TC., & Yaşar, N. (2022). The pioneering mixed media applications in fiber art literature. *Yıldız J Art Desg*, 9(2), 69–79.

## GİRİŞ

Lif sanatı, genel olarak, iki boyutlu veya üç boyutlu, bir çeşit lif veya lifli malzemeyle üretilmiş eser türünü ifade etmektedir. Dokunmuş, örülmüş, keçeleştirilmiş, dikilmiş, işlenmiş, sarılmış, düğümlemiş, vb. formlarla oluşturulan lif sanatının karakteristik yanı, bir sanatsal parçada somut ve dokunsal bir kalite yaratmak için yapılan özgün manipülasyonlar içermesidir (Twist, 2012, s.12).

1950’lilerde olgunlaşan lif sanatı, 1960’lar ve 1970’lerde ortaya çıkan sanat hareketlerinden etkilenerek soyutlama ve kavramsallaşma konularında önemli çalışmalar vermiştir. Bu dönemde sanat üretim yöntemleri ve anlamları değişmiş, sanatçılar kendi alanları için geleneksel olmayan malzemeleri çalışmalarına dâhil etmişlerdir. Tekstil malzemeleri, lif sanatçılarından önce, dönemin yenilikçi ressam ve heykeltıraşları tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin Robert Rauschenberg’in 1955 tarihli “Bed” adlı eseri bu çalışmalar içinde en ünlülerinden biridir. Asamb-laj ve performans çalışmalarıyla ünlü ressam Rauschenberg “Combine” adını verdiği seri çalışmalarından olan “Bed” adlı eserinde “içinden yeni kalkılmış bir yatağın, yorganlı, yastıklı halini bir tuval yüzeyi olarak görmüş” kullanılır durumdaki tekstil malzemelerini sanat çalışmasına dahil etmiştir (Yılmaz, 2012, s.118). Heykeltıraş ve süreç sanatçısı olan Eva Hesse tülbent, lateks, fiberglas ve liften oluşan çalışmalar yapmış ve tekstil malzemelerini heykellerine dahil etmiştir. Böylece taş metal gibi sert malzemeler yerine tekstil malzemelerini seçerek yeni düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Minimalist ve süreç sanatçısı olarak bilinen heykeltıraş Robert Morris ise ‘Untitled 1976’ adlı eserinde olduğu gibi bazı çalışmalarını endüstriyel keçe kullanarak oluşturmuştur. Böylece sanat dünyasında meşru bir araç olarak kendini kabul ettiren tekstil malzemeleri bir anlamda, sanatın kelime dağarcığını genişletmiştir (Twist, 2012, s.13–16). Lif sanatçıları ise kendi alanlarına plastik, kâğıt, hazır veya buluntu nesne, insan saçığı gibi malzemeler ekleyerek tekstil tekniklerini kullanmış yeni lif sanatı eserler oluşturmuşlardır.

Araştırmanın temel konusu, içinde tekstil malzemesi olan ya da tekstil tekniği kullanılarak üretilen öncü ‘karışık medya’ eserlerdir. Konunun anlaşılması için öncelikle plastik sanatlarda “mixed media” yani karışık medya kavramı ve lif sanatı içindeki karşılığı sorgulanmıştır. 1960 ve 70’li yıllarda lif sanatı sergilerinde ve tekstil sanatları literatüründe

ründe yer almış karışık medya eserlerde malzeme kullanımı incelenmiş ve lif sanatçılarının lif-dışı malzemeyi çalışmalarına dâhil ederek yapmış oldukları öncü karışık medya eserler değerlendirilmiştir. Araştırmada plastik sanatlarda karışık medya olgusu, lif sanatında karışık medya çalışmalarının tanımı, lif sanatının gelişme süreci, ilk karışık medya eserler ve öncü karışık medya lif sanatçıları incelenecektir.

## İngilizce ‘Mixed Media’nın Türkçe Karşılığı ve Plastik Sanatlar ile Lif Sanatındaki Anlamı

Plastik sanatlarda kullanılan İngilizce ‘mixed media’ teriminin anlaşılması için öncelikle İngilizce ‘medium’ terimini incelemek gerekmektedir. İngilizce’deki ‘Medium’ terimi, bir sanatçının sanatını oluştururken kullandığı maddedir. Örneğin: Michelangelo’nun ‘David’ (1501–1504) heykelinde kullandığı ‘medium’ mermer, Marcel Duchamp’ın ‘Fountain’ (1917) adlı eserinde kullandığı ‘medium’ porselendir. Bununla birlikte aynı terim, farklı bir sanat türünün ifade edilmesinde de kullanılmaktadır. Örneğin: resim ve heykel ayrı birer medium’dur. Dolayısıyla İngilizce literatürde belli bir sanat türünü oluşturan medium, belirli bir sanatsal malzemeyi tanımlamak için de kullanılabilir. İngilizce ‘media’ ise ‘medium’ teriminin çoğuludur. Tek bir sanat eserinde birden çok ‘medium’ kullanılması durumunda ise eser ‘mixed media’ olarak tanımlanmaktadır (Esaak, 2019). Sonuç olarak plastik sanatlarda mixed media, Türkçede kullanıldığı şekliyle karışık teknik, en temel ifadeyle, ilgili plastiğin alanının dışında bir esere dâhil edilmesidir. Bu yaklaşım birçok sanat malzemesini (mediumunu) bir araya getiren sanat eseri anlamına gelmektedir.

‘Mixed media’ teriminin Türkçede karşılığı olarak kullanılan ‘karışık teknik’ veya ‘karışık malzeme’ terimi, genel olarak, iki farklı anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan biri 20. Yüzyılda farklı türlerde materyallerin ya da tekniklerin birleştirilmesi sonucu üretilen sanat formudur. Örneğin kolaj, yağlıboya ve suluboya birlikte kullanılarak üretilen bir sanat eserinin tekniği ‘karışık teknik’ olarak belirtilmektedir. Diğer bir anlam ise birden fazla disiplinin beraberliğinden oluşan sanat formudur (Keser, 2009, s.180).

Eroğlu (2013) ise ‘Plastik Sanatlar Sözlüğü’nde iki ayrı ifade kullanılmaktadır. Buna göre “karışık malzeme; farklı malzemeler kullanılarak yapılan sanat eserinin malzeme durumunu tanımlarken, karışık teknik; tempera ile bileşiminde yağ olan boyaların birlikte kullanılması veya birden fazla tekniğin bir arada kullanılması anlamına gelir.”

(Eroğlu, 2013, s.82). Bu ifade lif sanatında farklı tekstil tekniklerinin birlikte kullanıldığı çalışmalar için ya da farklı malzemeli karışım ipliklerin kullanıldığı çalışmalar için söylenmektedir.

Sanat yapıtının oluşturulduğu madde onun malzemesidir. Resim sanatında malzeme olarak boyalar, tekstil sanatında lifler, iplikler, kumaşlar gibi çeşitli tekstil ürünleri kullanılmaktadır. Teknik ise, sanatçının sanat ürünü yapmak için malzemeleriyle seçtiği çalışma yöntemini, malzemelerini kullanma tarzını tarif etmektedir (Kesor, 2009, s.333). Tekstil sanatı eserleri tekstil teknikleri olan dokuma, örme, keçe, işleme, dikiş gibi başlıca tekstil teknikleri kullanılarak üretilmektedir. Bir tekstil sanatı eserinin tekniğine dair 'karışık teknik' terimi kullanıldığında bunun anlamı dokuma, örme, keçe vb. gibi tekniklerinin birkaçının bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca bir tekstil sanatı eserinin malzemesine dair 'karışık malzeme' terimi kullanıldığında, farklı liflerin (pamuk, ipek, yün, vb.) birkaçının bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır. Söz konusu ifadeler 'mixed media' terimi ile karşılaştırıldığında, terimler arası bir uyumsuzluk göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda, lif sanatı eserlerini de içeren, karışık teknik ve karışık malzeme terimlerinin her ikisinin de 'mixed media'nın, tam anlamıyla, karşılığı olmadığı görülmüştür. Eserin üretildiği sanat dalına ait olmayan bir malzemenin esere dâhil edildiği anlamını karşıladığı düşünüldüğünden, bu makalede 'mixed media' ifadesi için 'karışık medya' kullanılmıştır. Ayrıca 'karışık medya' ifadesi Terry Barrett' e ait "Making Art: Form and Meaning (2010)" adlı kitabın çevirisi olan "Sanat Üretimi/Form ve Anlam (2022)" adlı kitapta da 'mixed media'nın karşılığı olarak kullanılmıştır.

### Plastik Sanatlarda "Karışık Medya" Kavramı

Barrett (2022: 398) plastik sanatlar için "Karışık Medya farklı resim tekniklerinin, malzemenin tek bir sanat eserinde birlikte kullanılmasında" şeklinde açıklamıştır. Karışık medyanın tarihine bakıldığında, tören veya estetik nesnelere dâhil edilen günlük materyallerle tarih öncesine kadar örnekleri bulunabilmektedir. Ancak sanat yapıtı olarak üretilenler içerisinde, kendi malzeme ögesi dışında malzemeyi eserine kolaj ile dâhil eden Picasso bunun ilk örneğini vermiştir (Berta, 2013). Kübizmin bir diğer önemli sanatçısı Braque ile keşsettikleri yeni tekniklerden papier collé, kâğıt parçalarının tuvale yapıştırılması yoluyla yapılırken kolaj, kâğıt dâhil her türlü maddenin tuval yüzeyine yapıştırılması yoluyla uygulanan tekniktir (Erden, 2016, s.162).

Braque'un kolajlarında bir gazete kâğıdı parçası genellikle bir gazeteyi temsil ederken, Picasso'nun kolajlarında boya dışı malzemeler 'boya' yerine geçen yüzeyler olarak kullanılmıştır. Böylece kolaj-resimlerde kullanılan boya dışı bu malzemeler boyanmış yüzeylerle aynı işlevi görmeye başlamışlardır. Plastik sanatlarda ilk defa resimsel öge olarak kullanılan kolaj, boya resmin tekeline kırarak, alternatif malzemelerle resimsel yüzey oluşturabileceği fikrini vermiş, Kübizmden Fütürizme pek çok sanat akımını

etkilemiştir. Boccioni, Fütürist Heykel Manifestosunda sanatçılara, tahta, çimento, demir, kıl, deri, elektrik lambaları gibi modern malzeme kullanımını öğütlemiştir. Böylece 1915 yılından bu yana tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi malzemeler plastik sanatlara malzeme öğeleri olarak girmişlerdir. Kübist kolajla başlayan plastik sanatlarda karışık medya uygulamalar, pek çok günlük kullanım nesnesini plastik bir malzeme olarak kullanan Dadaist sanatçılarla en avangard örneklerini vermiştir (Kaplanoğlu, 2010, s. 97–100). Bu denemelerin en ilginç olanları Kurt Schwitters'in elinden çıkanlardır. İşe yaramayan hurda eşyanın, gelişigüzel bir araya gelen döküntünün, çerçöpün Schwitters'in üzerinde büyüleyici bir etkisi olmuştur. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme, tahta, el örgüleri ve yosun parçaları Schwitters'in kullandığı öğelerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s.77).

Ekpresyonizm, Dada ve Sürrealizm ile birlikte kolaj ve asanblaj örneklerinin giderek artması, sanat dallarının birbirlerinden malzeme devşirerek sanat yapmasını olağan hale getirmiştir. Buna göre çağdaş sanatta malzeme dağarcıkları arasında bir sınır kalmamıştır. Constantine ve Larsen'in (1972) yorumu ile çağdaş sanatta tüm medyalar herkese aittir (Constantine ve Larsen, 1972, s.74). Çağdaş sanatın malzeme ile kurduğu bu yeni ilişki, sanatın giderek kavramsallaşması ve anlatının öne çıkmasıyla da ilişkilidir. Buna göre çağdaş sanatta anlatıyı iletecek olan her türlü madde bir sanat malzemesi olarak kullanılabilir. Önemli olan anlatıyı, fikri, aktarılmak istenen kavramı iletebilmektir. Söz konusu yaklaşımın neticesinde hazır yapım nesnelerin kullanımına varan bir malzeme çeşitliliği görülmüş, sanat alanları arasında malzeme geçişleri yaşanmıştır.

### YÖNTEM

Bu makale, lif sanatı kapsamında değerlendirilen karışık medya eserler içerisinde öncü olanları kapsamaktadır. Betimsel modele dayalı bu çalışmada, eserler tekstil malzemeleri ve teknikleri ile lif sanatı kapsamında incelenmekte, sanatçıların medya seçimleri sorgulanmakta ve yorumlanmaktadır. Makale konusu çerçevesinde seçilen lif sanatçıları ve karışık medya eserleri geniş bir literatür araştırması sonucunda çalışmaya dahil edilmiştir.

### BULGULAR

#### Lif Sanatının Gelişmesi ve Karışık Medya ile İlişkisi

Çağdaş sanat evreninde karışık medya çalışmalarının yaygınlaştığı dönemde gelişim sürecinde olan lif sanatında lif dışı farklı malzemeler kullanılması, tekstilde sırasıyla işlev ve form arayışlardan sonra gerçekleşmiştir. İki Dünya Savaşı geçiren Avrupa'dan göçen sanatçılar neticesinde Amerika, sanat üretiminin yeni merkezi konumuna gelmeye başlamış, zanaat temelli uygulamalar sanatsal platformlarda güçlü bir ifade aracına dönüşmüş-

tür. Bunların içinde tekstil üretimi ve yan üretim alanları da yer almıştır. Bu bağlamda, İkinci Dünya Savaşından uzaklaşmak isteyip ünü Amerika'ya ulaştırmış Bauhaus okulunun eğitimcileri toplumdaki ve sanatçı adaylarının bu dönüşümünde çok büyük katkılar sunmuşlardır. O dönemde zanaatın bu yeni statüsü geniş çapta tüm güzel sanatlar alanında kabul görmese de bazı gelişme evreleri ile çağdaş sanatın temelini atmış, lif sanatı da bu temellerden birisi olmuştur.

Amerika'da dersler veren Bauhaus eğitimcilerince sanat temelli tekstil tasarımı eğitimi alan gençlerin bazıları 1950'lerde faydacı olmayan dokumanın da yapılabileceğini fark ederek, tekstil tasarımında bir kırılma yaşanmasına sebep olmuşlardır. Endüstri için tasarım eğitimi almış yeni nesil dokumacılar, tekstilde bir üretim yolu olarak yönlerini tekstille sanat üretmeye çevirmişlerdir. 1950'lerin ortalarından sonlarına kadar bu lif sanatçıları, eğitim gördükleri uygulamalı tekstil geleneğinden ayrılan eserler üretmeye başlamışlardır (Falino, 2012, s.147). Sonucunda tekstil sanatlarında yaşanan ilk dönüm noktası işlevde yaşanmış, sanatçılar tekstil malzeme ve tekniklerini endüstri ürünleri için değil sanat eseri meydana getirmek için kullanmaya başlamışlardır.

Tekstil sanatında Amerika'da yaşanan değişimle eş zamanlı bir şekilde Avrupa'da da yeni tapestry formlarının ortaya çıkmasını sağlayan sergiler açılmıştır (Cotton, 2012, s. 1). Çağdaş tapestry anlayışının yeni bir ivme kazanmasıyla ortaya çıkan bu girişimler; malzemeler, teknikler ve formlarda yapılan açılımlarla çağdaş lif sanatının gelişiminde olumlu bir adım olmuştur (Acar, 2013, s. 53). 1962'de ilki düzenlenen 'Lausanne International Tapestry Biennial'nin ardından 1963 yılında Amerika'da açılan 'Woven Forms' sergileri, tekstil sanatlarında geleneksel yaklaşımlardan farklı bir noktaya varıldığının görülmesi ve çağdaş lif sanatının ortaya çıkmasının dönüm noktası olmuşlardır (Auther, 2012, s. 149). Neticesinde lif sanatı kavramı 1967 Lozan Bienali ile birlikte ilk kez "new tapestry" diye telaffuz edilerek yeni bir kimlik kazanmıştır (Yaşar, 2016, s. 259).

1960'lı yılların başında lif üzerine yoğunlaşan sergiler sonucunda yeni nesil tekstil sanatçılarının lif temelli çalışmalarında önemli ölçüde yükselme yaşanmıştır. 1964 yılında 'The American Craftsman' sergisi düzenlenmiş, sergide iki ve üç boyutlu forma sahip, geleneksel tapestry görüntüsünde olmayan dokumalar ile dokuma veya örme gibi tekstil yapıları kullanılmadan farklı düzenlemelerle lif sanatı örnekleri verilmiş, lif temelli heykelsi çalışmaların ortaya çıktığı bir sergi olmuştur (Auther, 2012, s. 148–59). Lif sanatının bu erken evresinde yaşanan bir diğer dönüm noktası da form odaklı yaklaşımlarla, geleneksel tapestry'lerin işlevsel dönüşümünün ardından, biçimsel anlamda geçirdiği değişimlerdir. Böylece tapestry dokumalar zaman içinde alışlagelen kullanım alanlarından uzaklaşırken salt sanat pratiğine dönüştüğü lif sanatında biçimsel anlamda da değişim içine girmiştir.

Sanatsal tekstil üretiminde işlev ve formda yaşanan gelişmeleri malzeme odaklı arayışlar takip etmiştir. 1955–1976 yılları arasında 12 kez düzenlenmiş olan 'California Design' sergileri, 1950'lerden itibaren dramatik bir şekilde dönüşüm yaşamış olan lif sanatının seyrini etkilemiş önemli bir sergi dizisidir. Serinin 1968 yılındaki onuncu sergisinde malzeme kullanımında yaşanan farklılaşmalar gün yüzüne çıkmış, makede de incelenen eserlerden biri olan Barbara Waszak'ın Del Norte adlı eseri sergilenmiş ve lif sanatında karışık medya örnekleri görülmeye başlanmıştır (Baizerman, 2004, s. 193–96).

Lif sanatı, sanatsal üretimlerde her türlü ortak çalışmaya imkân tanıdığı gibi her türlü farklı malzeme kullanımına ve tekniğine de imkân sağlamaktadır (Arabalı Koşar, 2017, s. 2045). Bu bağlamda lif sanatı kapsamında karışık medyalar da kullanılmıştır. Lif sanatı, farklı liflerin (pamuk, ipek, yün, vb.) bir ya da birkaçının bir arada kullanıldığı eserler iken lif sanatı literatüründe yer alan karışık medya eserler, tekstil malzemesi dışında farklı malzemenin de kullanıldığı yapılarıdır. Bu malzemeler lif sanatının başlıca teknikleri olan dokuma, örme, keçeleştirme yöntemleri ile kullanılabileceği gibi serbest teknikle de kurgulanabilir ve esere dönüştürülebilirler. Makalenin inceleme konusu olan ve aşağıdaki başlıkta ayrıntılı bir şekilde incelenen karışık medya eserlerde de tekstil dışı malzemelerin çeşitli tekstil teknikleri ve malzemeleri ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle bazı karışık medya eserlerin neden lif sanatı literatürüne girdiğinin anlaşılması açısından lif sanatı ve gelişim süreci kısa bir anlatımla ele alınmıştır.

### Lif Sanatında Öncü Karışık Medya Uygulamalar

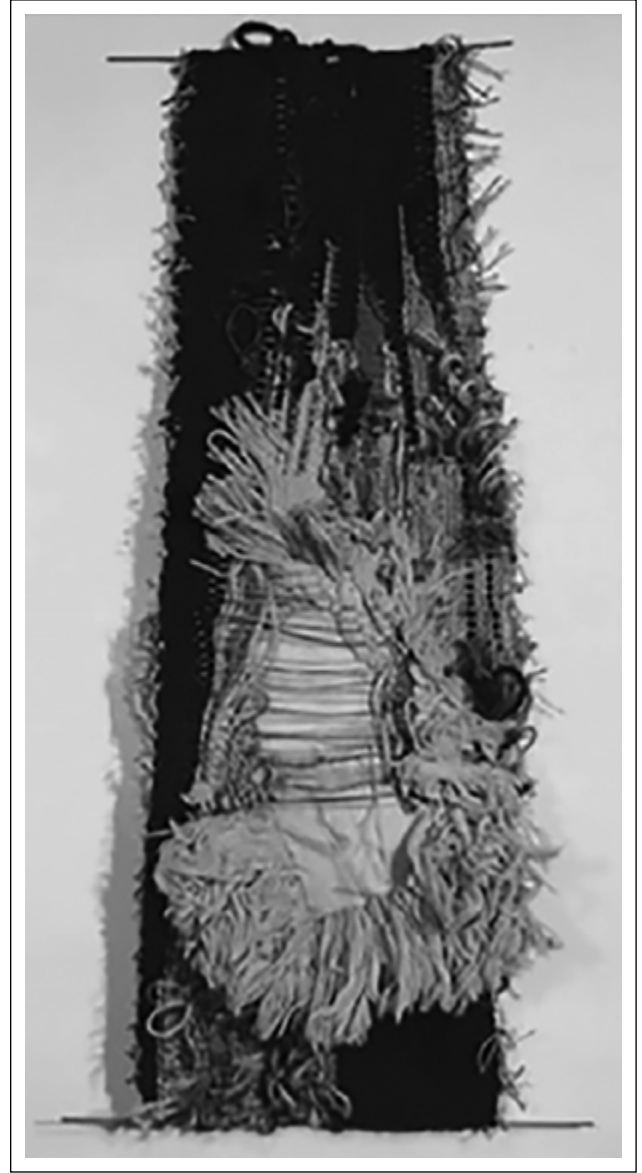
Kübist kolajla başlayan plastik sanatlarda karışık medya uygulamalar, 1960'lı yıllarda gelişim süreci içinde olan lif sanatında öncü örneklerini vermiş, 1970'li yıllarda ise yaygınlaşmaya başlamıştır. Lif sanatçıları, bu süreçte, eserlerinde lif-dışı malzemeleri kullanarak plastik dağarcıklarını genişletmeye başlamıştır. Özellikle Amerika, büyük oranda karışık medya uygulamaların öncü örneklerinin görüldüğü yer olmuştur. Lif sanatı literatürüne dâhil olan tekstil içerikli ilk karışık medya eserler, lif sanatçıları tarafından değil ressam ve heykeltıraşlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu durum, sanatta hazır nesne kullanımına varan, çağdaş sanatlardaki alternatif malzeme arayışlarının sonucudur. Amerikalı ressam Robert Rauschenberg'in 1955 yılına ait 'Bed' isimli eserinde, aplike bir yatak örtüsü tuval olarak kullanılmıştır (Şekil 1) (Sims, 2012, s. 57). Hopkins (2018) asamblaj sanatın önemli temsilcisi Rauschenberg'in çalışmasından bahsederken onun yenilikçiliğini 'Kombiner' (Combines) denilen yapıtlarına bağlar. Buna göre günlük nesnelere, resim ve heykelin birbiri içine geçtiği yapılar halinde güzel sanat uygulamalarıyla yeniden düzenlenmiştir (Hopkins, 2018, s.53). 'Bed' adlı eseriyle sanatçı yağlı boyayı bir tekstil ürünü ile birlikte kullanarak Constantine ve Larsen'in (1985, s. 17) lif sanatı üzerine yazdığı yapıtında tekniği karışık medya eser olarak tanımlanmış ve lif sanatı literatüründe yer almış ilk çalışmayı gerçekleştirmiştir.





Şekil 1. Bed, Robert Rauschenberg, 1955.

New York'ta 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında, üretken bir sanatçı olan Alice Adams, heykel eğitimi alan hem bir lif sanatçısı hem de heykeltıraştır. Tekstil ve heykel arasındaki çalışmalar üreten sanatçı ürettiği heykelsi lif eserlerinde farklı malzemeleri kullanmasıyla tanınmaktadır. 1960'lı yılların ortalarında, hali hazırda giderek artan üç boyutlu eserlerin ortaya çıktığı zamanda, sanatçının lif sanatına getirdiği yenilik formdan çok malzemeyle ilişkilidir.



Şekil 2. Tapestry with Mop, Alice Adams, 1959.

Şekil 2'de, 1959'da paspas kullanarak hazırladığı çalışması görülmektedir. 1959 yılı, geleneksel tapestry görüntüsünün yeni aşılmaya başlandığı senelerdir. Lif sanatının, lif ile sanatsal platformlarda varlık mücadelesi içerisinde olduğu söz konusu yıllarda Adams'ın lif dışı malzeme ile lif sanatı çalışması yapmış olması, tekstil sanatlarında karışık medya açısından oldukça erken bir örnektir.

Sanatçı, 1964 yılında, mavi telefon kablosuna sisal ipi sararak oluşturduğu eseri ile sıra dışı malzeme kullanımına devam etmiştir. 1966 yılında New York'ta düzenlenen 'Eccentric Abstraction' sergisinde Adams'ın 'Big Aluminium' adlı eseri ise, lif sanatında form ve malzeme açısından önemli bir çalışma olmuştur. Şekil 3'te görülen çalışma dev boyutlarda ve malzemesi atık alüminyum teldir (Aplin, 2018, s.1–3). Post-minimal heykel çalışmalarının önemli bir





Şekil 3. Big Aluminum, Alice Adams, 1966.

örneği olan çalışma, lif dışı malzemeyle dokunmuş öncü bir karışık medya eseridir. Eserin anıtsal ölçekliliği, dokuma işçiliği için zor bir malzeme ile üretilmesi onu emek performans anlamında da değerli bir örnek haline getirmektedir.

Adams gibi post-minimalist heykel çalışmalarıyla bilinen sanatçı Eva Hesse, Nazi Almanyası'nda Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve ailesiyle Amerika'ya göç etmiştir. Bauhaus sanatçısı Josef Albers'in eğitimlik yaptığı Yale Üniversitesi'nde okumuş, katıldığı sergilerde üç boyutlu lif sanatı çalışmalarıyla tanınmıştır. Lif sanatı çalışmalarındaki temel eğilimi kompozisyonlarına lif dışı malzemeleri dâhil ederek akışkan formlar elde etmektedir. Lif-heykel çalışmalarında bu tip organik formlar elde etmek için plastik, metal, vb. malzemeler kullanmıştır (Şekil 4). "Untitled or Not Yet" adlı karışık medya eserde sanatçı, devingen formu taş gibi ağır, lif gibi esnek malzemelerin birlikteliğiyle sağlamış ve genellikle hedefi olan organik forma böylelikle ulaşmıştır. Bu açıdan eser farklı medyaların birlikteliği olan karışık medyanın, sanatçıya sağladığı olanaklarında bir örneğidir. Sanatçı 1967 yılından itibaren sentetik lifleri keşfetmiş ve lateks, fiberglas, kauçuk gibi malzemelere yönelmiştir (Parrish, 2014, s. 200).

Lif sanatçılarının görsel repertuvarlarına alternatif malzemeleri dâhil ederek yapmış oldukları öncü karışık medya eserlerin örnekleri 1968 yılındaki California Design serisinin onuncusunun düzenlendiği sergide, artan ölçekte,

izlenmiştir. Şekil 5'te lif sanatçısı Barbara Waszak'ın, California Design 10'da sergilenmiş, eseri görülmektedir. Eser boncuk, deri, seramik, yün ve buluntu malzemelerle üretilmiştir (California Design Ten, 1968, s.119). Söz konusu eserle eş zamanlı dönemde üretilmiş lif sanatı eserleriyle karşılaştırıldığında Waszak'ın çalışmasının malzeme öğesinde yenilikçi olduğu anlaşılmaktadır. Waszak, yün dokuma öğelerinin de yer aldığı eserinde, lif sanatında kullanılmayan deri, boncuk, seramik gibi malzemeleri kullanmış, ilgili dönemde tanıdık bir yaklaşım olmayan tekstil sanatında karışık medya uygulamasının öncü örneklerinden birini vermiştir (Baizerman, 2004, s.196).

Waszak'ın, malzeme ve kompozisyon öğeleri göz önüne alındığında günümüz çalışmalarına da öncülük eden eserinin yer aldığı California Design 10 sergisindeki bir diğer örnek çalışma Helen Breunig'in Şekil 6'da görülen 'Putao' adlı eseridir (California Design Ten, 1968, s.136). Eser yün ve ipekle oluşturulmuş dokuma ve saçakların yanında, düz dokuma üzerine yerleştirilmiş gümüş saçakların yer aldığı, lif dışı malzemenin kullanıldığı öncü bir çalışmadır.

Lif sanatının ortaya çıkış sürecinin önemli sanatçılarından Ed Rossbach, aynı zamanda işlevsel olmayan, deneysel ve olağandışı malzemeleri sanatına dâhil etmesiyle tanınan öncü bir karışık medya sanatçısıdır. Corwin ve Steven (1990) günümüzde, çağdaş sanatlarla paralel olarak çeşitli medyaları karıştırarak lif sanatı icra eden



Şekil 4. Untitled or Not Yet, Eva Hesse, 1966.

sanatçıların, kaçınılmaz olarak, Rossbach'ın çalışmalarından esinlendiklerini söylemiştir. Tekstil tasarımı ve seramik eğitimi almış olan Rossbach, 1950'lerden itibaren lifi bir sanat materyali, lif sanatı tekniklerini de yapı olarak kullanmaya başlamıştır (Corwin ve Stevens, 1990, s.116–119). Çeşitli tekstil hammadde, yapı ve strüktürlerine yaklaşımı ise bunları farklı medyalarla kullanmasıdır ki bu durum sanatçıyı, tam anlamıyla, karışık medya olgusunun öznesi haline getirmektedir.

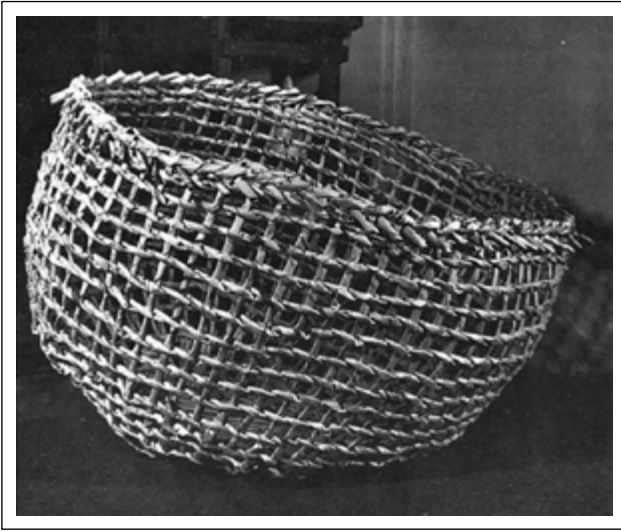


Şekil 5. Del Norte, Barbara Waszak, 1968.

Rossbach'ın ilk kullandığı tekstil yapısı gaze bezi olarak bilinen seyrek dokulu bezayağı örgüsüdür. Sanatçı, ardından ikat dokumaları üzerine çalışmıştır. Sepet örücülüğü ise sanatçının malzeme, form ve tanımlama açısından en bilinen çalışmalarını gerçekleştirdiği teknik olmuştur. Corwin ve Steven (1990), Rossbach'ın karışık medya kariyerinin sanatında sepet örücülüğünü keşfetmesiyle başladığını söylemişlerdir. Sanatçı, 1964 yılında, rafya kâğıdı kullanarak yaptığı 'Raffia Panel' adlı deneysel lif çalışmasını takip eden yıllarda daha deneysel malzemelere yönelmiştir (Corwin ve Stevens, 1990, s.124–131). Şekil 7'de sanatçının, 'Newspaper Basket' adlı sıkıştırılmış gazete kâğıdı ile sepet örme tekniğinde çalıştığı eseri görülmektedir. Sanatçının aynı yıl tamamladığı bir diğer eser ise, Şekil 8'de görülen 'Construction with Newspaper and Plastic' adlı, plastik ve gazete kâğıdı ile ördüğü eserdir. 1968 yılına ait bu eserler, beklenmedik bir materyalle örülen öncü karışık medya eserler olmakla birlikte sanatçının karışık medya kariyerindeki erken çalışmalarıdır. Lif sanatı eserlerinin temel tekstil lifleri ile üretildiği söz konusu dönemde, geleneksel tekstil üretim tekniklerini alışılmadık malzeme ile üretmesiyle sanatçı oldukça yenilikçi ve deneysel bir yaklaşım sunmuştur.



Şekil 6. Putao, Helen Breunig, 1968.



Şekil 7. Newspaper Basket, Ed Rossbach, 1968.



Şekil 8. Construction with Newspaper and Plastic, Ed Rossbach, 1968.

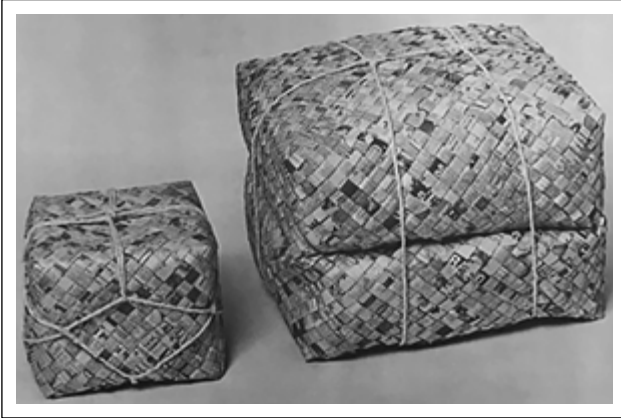
1960'lı yıllarda başladığı karışık medya uygulamalarına 1970'li yıllarda devam ederek Rossbach, bu alanda bir süreklilik yakalamıştır. Gazete kâğıtları, plastik, metal folyolar, çeşitli kâğıtlar, bitkisel saplar-dallar, plastik film, alüminyum folyo gibi farklı malzemelerle çalışmalar yapmış olan Rossbach, sanatında pek çok medya unsurunu karıştırarak kullanması ile bilinmektedir (Parrish, 2014, s. 222) (Yaşar, 2016, s. 6–14). Örneğin Şekil 9'da sanatçının, 1975 yılına ait, sentetik rafya ve deniz yosunu ile sepet örme tekniğinde çalıştığı eseri görülmektedir. Şekil 10'da

ise sanatçının gazete kâğıtlarını sepet örme tekniğiyle oluşturduğu eseri görülmektedir. Lif sanatına dair bir tekniğin, lif sanatına ait olmayan malzemelerle oluşturulduğu bu eserler, 1972 yılına gelindiğinde Rossbach'ın karışık medya sanatındaki gelişkinliğinin örneklerinden birisidir. Şekil 11'de ise Rossbach'ın karışık medya eser üretmede farklı teknikleri bir arada kullandığı eseri görülmektedir. Eser bir gazete kâğıdının üzerine gerçekleştirilen çizim ile tığ işi bir desenin bir arada kullanılmasıyla elde edilen, öncü karışık medya uygulamalarındandır.





Şekil 9. Mickey Mouse Coil Basket, Ed Rossbach, 1975.



Şekil 10. Soft Construction, Ed Rossbach, 1972.

1950'lilerin sonu 1960'lı yıllarda öncü örneklerini veren lif sanatında karışık medya uygulamaları, 1970'li yıllarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Corwin ve Steven (1990), Amerikan lif sanatında 1970'li yıllarda yaşanan en önemli değişimin büyük ölçekli yapısal eğilimle birlikte alternatif malzeme arayışının ortaya çıkardığı karışık medya olgusu olduğunu söylemiştir (Corwin ve Stevens, 1990, s. 140). Constantine ve Larsen (1985) de, benzer şekilde, 1970'lerde alternatif malzeme arayışında radikal ölçekte bir kırılma yaşandığını söylemiş ve 70'li yılların, lif sanatının malzemesinin artık sadece lif kalamayacağını anlaşıldığı yıllar olduğunu aktarmışlardır (Constantine ve Larsen, 1985, s. 23).

Öte yandan araştırmada incelenen örnekler, lif sanatında ilk karışık medya uygulamaların, büyük oranda, 1960'lı yıllarda başladığını göstermektedir. 1950'lerin sonu ve 1960'ların ilk yarısında nadir olmakla birlikte, 1960'ların ikinci yarısında hız kazanan karışık medya tekstil çalışmalarının sayısı 1968 yılında ani bir ivme kazanmıştır. Bu süreci takip eden 1970'li yıllar ise söz konusu çalışmalara eğilimin arttığı yıllardır. Örneğin, sanatçı Robert Kidd pleksiglas,



Şekil 11. İsimsiz, Ed Rossbach, 1971.

alüminyum gibi malzemeler, Marlise Staehelin poliüreten film, Robert Morris fiberglas gibi sentetik malzemeler, Glen Kaufman vinil film ve polipropilen kullanmıştır (Constantine ve Larsen, 1972, s. 68–74).

1960'lara kadar lif sanatında çokça kullanılan yün, sisal ve keten lifleri 1970'ler çalışmalarında oldukça az kullanılmıştır. İpek ve pamukla birlikte kullanılan yeni materyaller kâğıt, deri, plastik film, metal gibi lif sanatının medyasında yer almayan malzemeler olmuştur (Constantine ve Larsen, 1985, s. 51). 1970'li yılların lif sanatının malzeme repertuarının böyle tanımlanmış olması, karışık medyanın ne kadar etkin ve yerleşmiş olduğunu göstermektedir. Lif sanatındaki artan karışık medya uygulama eğiliminin görünür sonuçlarından bir diğeri özel bir eğitim programının kurulmuş olmasıdır. Ed Rossbach'ın öğrencilerinden sanatçı Gyongy Laky'in yönetiminde 1973 yılında açılan John F.Kennedy Üniversitesi bünyesinde bir 'Lif ve Karışık Teknik Eğitim Programı' (Fiber and Mixed Media Graduate Program) kurulmuş, Rossbach da bölümde eğitim vermiştir (Yaşar, 2016, s. 6–14).

1950'lilerde ressam ve heykeltıraşların eserlerinde tekstil malzeme ve tekniklerini kullanmasıyla başlayan avangard örnekler, 1960'larda lif sanatçıların lif olmayan malzemeleri kullanma denemeleriyle devam etmiştir. Böylece, 1970 yıllarına gelinene dek, lif sanatında hali hazırda bir karışık medya kültürü doğmuştur. Constantine ve Larsen (1985) de 1970'lerde patlama yaşanan lif sanatında karışık medya eğiliminin 1960'lardaki öncüllerine dayandığını söylemişlerdir

(Constantine ve Larsen, 1985, s. 51). Sonuç olarak 1970'lerden bugüne giderek olgunlaşmış karışık medya örnekleri, lif sanatına yeni malzeme dağarcığı kazandırma konusunda öncü olan 1950'lerin ikinci yarısı ile 1960 karışık medya çalışmalarına dayanmakta ve söz konusu öncüller, böylece, lif sanatının biçim ve alan repertuarını genişletmişlerdir.

## SONUÇ

Lif sanatının literatüründe yer alan en erken karışık medya uygulamalar ressam ve heykeltıraşlara aittir. Ressam ve heykeltıraşlar, kendi medyaları olmayan lifi 'ödünç alarak' eserler vermişlerdir. Lif sanatçılarının karışık medya uygulamaları ise onları takip etmiştir. Lif sanatçılarının lif olmayan malzemeleri kullanma denemeleri 1960'lı yılların ortalarını bulmuştur. Bu durum, lif sanatında karışık medya olgusunun avangardistlerinin esasen ressam ve heykeltıraşlar olduğu anlamına gelmektedir. Öte yandan lif sanatçılarının karışık medya konusundaki önemi ise daha radikal davranmış olmalarıdır. Lif sanatçılarının karışık medya yaklaşımlarında, neredeyse tekstil malzemesi kullanmadan tekstil sanatı teknikleriyle çalışma yapmış olmaları, onları sanatsal biçim arayışında medya sınırlarını daha çok zorlayan bir rolde konumlandırmaktadır. Bir diğer önemli nokta ise öncü karışık medya örnekleri veren lif sanatçılarının, dokumacılığın yanında farklı disiplinlerin de eğitimini almış olmalarıdır. Örneğin: Rossbach dokuma ile birlikte seramik, Hesse dokuma ile birlikte heykel eğitimi almıştır. Bu durum, ilgili lif sanatçılarının farklı sanat dallarının medyalarını tanıyor ve onların malzemeleriyle çalışabiliyor olmaları, sanatçıları lif sanatı yaparken diğer mecralardan malzeme devşirme konusunda daha cesur olmalarını sağladığını göstermektedir.

Sanat çalışmalarında öncü olmak, bir yeniliği ortaya çıkarmak, sanatçının değerini arttırırken, sanat alanının gelişimini de sağlamaktadır. Böyle bir değişme ve gelişme lif sanatı için de geçerlidir. Lif sanatı, henüz tekstil üretiminde zanaat ve tasarımdan sanat üretimi alanına doğru kendi mecrasını kurmaya çalışırken, bir taraftan da ilk karışık medya örneklerini vermiştir. Bu durum lif sanatında öncü karışık medya uygulamalarını 'öncülerin içerisindeki öncüler' gibi birbirine itici güç olan destekleyici kollar yaratmıştır. Kuşkusuz bu durum lif sanatının, çağdaş sanatların oldukça hareketli olduğu bir dönemde ortaya çıkmış olmasından kaynaklanmaktadır. Malzeme konusundaki deneysel arayışların yaygın olduğu, alanların birbirlerinden malzeme aldıkları bu dönemde, lif sanatçıları bu yaklaşımdan etkilenmişlerdir. Bu etkileşim, yoğun olarak 1960'larda lif sanatında ilk karışık medya eserlerinin verilmesine yol açmanın ötesinde lif sanatının malzeme dağarcığını genişleterek günümüze kadar gelen bir sanatsal üretim pratiğine öncülük etmişlerdir.

Lif sanatında alternatif malzeme arayışıyla şekillenen karışık medya çalışmalar 1970'lerde radikal ölçekte artmıştır. Lif sanatında karışık medya çalışmaların öncü örnekleri-

rinin incelendiği bu çalışmada 6 sanatçının 11 çalışması incelenmiştir. Öncü eserlerde özellikle alüminyum tel, taş, boncuk, deri, seramik, buluntu malzemeler, gümüş, gazete kâğıdı, plastik malzemelerle dönemin karışık medya eserleri ortaya çıkmıştır. Makale, incelenen çalışmaların üretim ve sergilenme yöntemleri, malzemeleri açısından sadece lif sanatı alanında araştırma yapanlar için değil diğer plastik sanatlar grubunda araştırma yapan ve eserler veren sanatçıların içinde önemli örnekler içermektedir.

**Etik:** Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Ethics:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKLAR

- Acar, S. (2013). "Jagoda buic and her artworks in transition from 'tapestry' tradition to fiber art. Yedi: Sanat, Tasarım, Bilim Dergisi, 13, 51–59. [Turkish]
- Aplin, J. (2018). Alice Adams: Woven forms, eccentric objects. In Aplin, J. (Ed.), Alice Adams: Woven forms and post minimal sculpture 1959 – 1973 (pp. 1–4). David Hall Fine Art.
- Arabalı Koşar, S.T. (2017). Fiber art in interactions between contemporary disciplines of arts. İdil Dergisi, 6(35), 2035–2059. [Turkish] [CrossRef]
- Auther, E. (2012). From design for production to off-loom sculpture. In J. Falino (Ed.), Crafting modernism: Mid-century American art and design (pp. 65–73). Abrams.
- Baizerman, S. (2004). California and the fiber art revolution. In Textile society of America Symposium Proceedings. University of Nebraska-Lincoln, 01.01.2004, paper 449.
- Barrett, T. (2022). Sanat üretimi: Form ve anlam (Çev: E.B. Alpay). Hayalperest Yayınevi. [Turkish]
- Berta, C. (2013). The history of mixed media art. Erişim adresi: <https://bertaart.com/the-history-of-mixed-media-art/> Accessed on Nov 30, 2022.
- Constantine, M., & Larsen, J. L. (1972). Beyond craft: The art fabric. Van Nostrand Reinhold Company.
- Corwin, N. A., & Stevens, R. A. T. (1990). Rossbach in context. In Rowe, A. P., & Stevens R. A. T. (Ed.), Ross-

- bach-40 years of exploration and innovation in fiberart (pp. 116–147). Lark Books.
- Cotton, G. E. (2012). The lausanne international tapestry biennials (1962-1995) the pivotal role of a swiss city in the “new tapestry” movement in eastern europe after World War II. In Textile Society of America Symposium Proceeding Paper 670.
- Eroğlu, Ö. (2013). Plastik sanatlar sözlüğü. Tekhne Yayınları. [Turkish]
- Esaak, S. (2019). What is the definition of ‘medium’ in art? Erişim adresi: <https://www.thoughtco.com/medium-definition-in-art-182447>. Accessed on May 11, 2020.
- Erden, E. O. (2016). Modern sanatın kısa tarihi. Hayalperest Yayınevi. [Turkish]
- Falino, J. (2012). Crafting modernism: midcentury art and desing. Abrams.
- Hopkins, D. (2018). Modern sanattan sonra 1945-2017. Hayalperest Yayınevi. [Turkish]
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2017). Sanatta devrim-yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru. Hayalperest Yayınevi. [Turkish]
- Kaplanoğlu, L. (2010). ‘Collagve’ as anart value. Sanat Dergisi, 13, 97–104. [Turkish]
- Keser, N. (2009). Sanat sözlüğü. Ütopya Yayınevi. [Turkish]
- Porter, J., Adamson, G., Smith, T., & Parrish, S. (2014). Fiber sculpture 1960-present (pp. 180–246). Prestel.
- Porter, J. (2014). Fiber sculpture 1960-present. Prestel.
- Sims, L. S. (2012). Rothko and the four seasons commission: a parable of art and design at the mid-twentieth century. In J. Falino (Ed.), Crafting modernism: Mid-century American art and design (pp. 56–63). Abrams.
- Twist, R. (2012). Fiber arts now. Pacific University Library.
- Yaşar, N. (2016). One of the pioneers of fiber art, Ed Rossbach. Inonu University Journal of Arts and Design, 6(14), 1–16.
- Yılmaz, S. (2012). Robert Rauschenberg’s influence over the development of art movements in post-1950 period. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(10), 113-127.
- California Design Ten (1968). 1968 California design ten pasadena art museum reference book vintage mid-century. Grant Dahistrom/The Castle Press.
- Giddens, A. (2009). Sociology. Polity Press.
- Görsel Kaynakça
- Görsel 1: Falino, J. (2012). Crafting modernism: midcentury art and desing. Abrams.
- Görsel 2: Aplin, J. (2018). Alice Adams: Woven forms, eccentric objects. In Aplin, J. (Ed.), Alice Adams: Woven forms and post minimal sculpture 1959 – 1973 (pp. 1–4). David Hall Fine Art.
- Görsel 3: Adams, A. (1966). Big aluminum. Brooklyn Museum of Art, Brooklyn. Erişim adresi: <https://art.base.co/event/3733-six-years-lucy-r-lippard-and-the-emergence-of-conceptual-art#1>
- Görsel 4: Hesse, E. (1966) Untitled or not yet (Pamuk, plastik, kâğıt, kurşun, ip). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Erişim adresi: <https://www.artsy.net/artwork/eva-hesse-untitled-or-not-yet>
- Görsel 5: California Design Ten (1968). 1968 California design ten pasadena art museum reference book vintage mid-century. Grant Dahistrom/The Castle Press.
- Görsel 6: California Design Ten (1968). 1968 California design ten pasadena art museum reference book vintage mid-century. Grant Dahistrom/The Castle Press.
- Görsel 7: Yaşar, N. (2016). One of the pioneers of fiber art, Ed Rossbach. Inonu University Journal of Arts and Design, 6(14), 1–16.
- Görsel 8: Rossbach, E. (1968). Construction with newspaper and plastic (Polietilen film, sicim ve gazete kâğıdı). Museum of Modern Art, New York. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/3469>
- Görsel 9: Yaşar, N. (2016). One of the pioneers of fiber art, Ed Rossbach. Inonu University Journal of Arts and Design, 6(14), 1–16.
- Görsel 10: Constantine, M., & Larsen, J. L. (1972). Beyond craft: The art fabric. Van Nostrand Reinhold Company.
- Görsel 11: Constantine, M., & Larsen, J. L. (1972). Beyond craft: The art fabric. Van Nostrand Reinhold Company.





Orijinal Makale / Original Article

Göz ve bakış diyalektiğinde anamorfoz kavramı ve Zizek perspektifinden güncel sanat temsilleri üzerine bir inceleme

Anamorphosis in dialectic of eye and gaze and an analysis on contemporary art representations from Zizek perspective

Evşen YETİM<sup>1</sup>, Derya ELMALI ŞEN<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Rize, Türkiye

<sup>2</sup>Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 14 Kasım 2022

Kabul tarihi: 12 Aralık 2022

Anahtar kelimeler:

Anamorfoz, gerçeklik, Slovaj Zizek, yanılsama, yamuk bakma.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 14 November 2022

Accepted: 12 December 2022

Key words:

Anamorphosis, reality, Slovaj Zizek, illusion, looking awry.

ÖZ

Optik illüzyonlara dayalı sanatlar, eski çağlardan bugüne dek insanın günlük yaşamına eşlik etmektedir. Çarpık olan bu görüntülerin içinde saklanan çarpık olmayan görüntüyü görebilmek için bir ayna ya da özel bir bakış açısından bu görüntülere bakmak gerektiği yüzyıllardır bilinmektedir. Öncelikle, resim gibi sanatsal alanlarda sanatçıların kendi ustalıklarını sergilemelerinde rol alan bu anamorfik yapılar/yanılsamalar sinema, mimarlık, enstalasyon, heykel gibi alanlara dahil olduğu gibi düşünsel ve yazınsal alanlarda da etkilerini göstermiştir. 'Yamuk bakmak' anlamına gelen anamorfoz kavramı; dünyanın önde gelen teorisyenlerinden Slovaj Zizek'in psikanaliz, felsefe ve politika inancı üzerine kurduğu çalışmalarının neredeyse merkezinde yer almaktadır. Çalışmada, anamorfoz kavramının kuramsal zemini üzerine tartışılarak gerçek ve gerçeklik ile ilişkisi irdelenmiştir. Farklı disiplinlerde tasarlanan ve ortaya konulan anamorfik görüntülerin, resimlerin, mekân ya da heykellerin nasıl yaratılabileceğine dair teorik arka plan incelenmiştir. Böyle bir inceleme sonucunda özellikle mimaride kullanılan ve mimari ile bütünleşen resim, heykel, sanal/artırılmış gerçeklik uygulamaları ve enstalasyon gibi anamorfik eserlerin hem kamusal hem de özel alanlarda kullanıcı deneyimlerine farklı bir renk ve anlam getireceği düşünülmektedir. Anamorfik eserler her ne kadar fiziksel bir gösterge olsalar da arka planlarında yatan kuramsal bilgi ile insanın düşünsel varoluşunda ve bakış açısında psikolojik, sosyolojik, siyasi değişimlerin mümkün olabileceğini göstermektedir.

ABSTRACT

Arts based on optical illusions have accompanied people's daily life from ancient times to the present. It has been known for centuries that it is necessary to look at these images from a mirror or a special point of view in order to see the undistorted image hidden inside these distorted images. First of all, these anamorphic structures/illusions, which play a role in the artists' display of their mastery in artistic fields such as painting, have shown their effects in intellectual and literary fields as well as in fields such as cinema, architecture, installation and sculpture. The concept of anamorphosis, which means 'looking awry', is almost at the center

\*Sorumlu yazar / Corresponding author

\*E-mail address: [d\\_elmali@ktu.edu.tr](mailto:d_elmali@ktu.edu.tr)



of the work of Slavoj Žižek, one of the world's leading theorists, on psychoanalysis, philosophy and political belief. In the study, the theoretical basis of the concept of anamorphosis was discussed and its relationship with real and reality was examined. The theoretical background on how to create anamorphic images, paintings, spaces or sculptures designed and presented in different disciplines has been examined. As a result of such an examination, it is thought that anamorphic works such as painting, sculpture, virtual/augmented reality practices and installation which are used in architecture and integrated with architecture, will bring a different color and meaning to user experiences in both public and private spaces. Although anamorphic works are physical indicators, they show that psychological, sociological and political changes are possible in the intellectual existence and perspective of human beings with the theoretical knowledge underlying them.

**Cite this article as:** Yetim, E., & Elmalı Şen, D. (2022). Anamorphosis in dialectic of eye and gaze and an analysis on contemporary art representations from Žižek perspective. *Yıldız J Art Desg*, 9(2), 80–94.

## GİRİŞ

Sanatsal pratiklerin temelinde ifade yaratımı ve bu ifadeyi yansıtmaya biçimi önemli bir yer tutmaktadır. Sanatsal ifade yaratımında kullanılan imge, ışık, renk, desen, biçim, form, doku, hareket, ses, boşluk ve mekân, içinde buldukları sanatsal ortama/konuma göre değişkenlik gösterebilirler. Bu bağlamda, bu değişkenliğin ardında yatan esas olgunun düşünce ve düşünsel altyapı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçının görme biçimi ve düşüncesini ifade etme yolu, sanatçının gösterme yani gösterge seçme biçimi ile giriftir bir yapı içinde bulunmaktadır. Tüm bu gösteren ve gösterilenlerin ortak noktasında ise görme bulunmaktadır. Dış dünyanın algılanmasında ya da görsel bilgilerin yorumlanmasında görme eylemi oldukça önemli bir yere sahiptir. Fakat asolan, görme eylemi ile neyin, nasıl ve ne kadar algılanmış olduğudur.

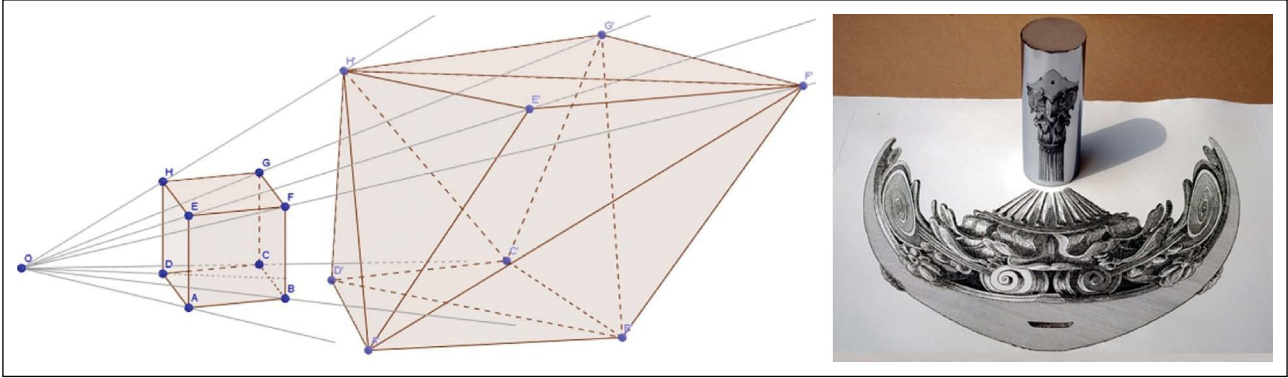
Algı, bireylerin içinde yaşadıkları çevreden edindikleri duyuşsal bilgi ve girdilerin farkına varıp onları anlamlandırdıkları bir süreçtir. Bireyler bu sürecin devamında farkındalıkla anlamlandırdıkları uyaranlara kendileri için özel ve sembolik birer anlam atfetmektedirler (Demirel, 1993). Algılama sürecinin en önemli ve temel bileşeni bireyin kendisidir. Her birey; algı süreci içerisindeki seçici dikkat, seçici algısal kalıcılık ve seçici algısal değişkenler sayesinde aynı kavram ya da durum hakkında kendilerine has farklı algısal özellikler ortaya koyabilmektedir (Kotler, 2001).

Algısal süreçler arasında tasarım disiplinlerindeki etkileri yoğun bir şekilde hissedilen görsel algı ön plana çıkmaktadır. Görsel algı, algılanan kavramı ya da imgeyi görsel nitelikleri doğrultusunda duyuşsal farkındalık yoluyla seçme, düzenleme ve tanımlama gibi farklı yaklaşımları kapsamaktadır (Hochberg, 1978; Behrens, 1984). Bu bağlamda görsel algılama, bireylerin kavram ve imgelere yönelik farkına varma, hafızalarında bu kavrama dair anlamlı bir iz oluşturma sürecidir (Messaris, 1994). Kısaca, algının duyuşsal girdilerin yorumlanması ve anlamlandırılması, görsel algının ise bireyin gördüğünü kavrama yeteneği olduğunu

söylemek yanlış olmayacaktır. Bireyin neye bakacağı, neyi göreceği; çevreyen uyaranlar arasından hangi görüntüleri fark edip, hangilerini göz ardı edeceği; algıladıklarını nasıl anlamlandıracağı bu bireyin karşılaştığı kavrama dek kazandığı bilgi birikimi ve edindiği deneyimler kadar içinde bulunduğu ruh hali ile de ilgilidir. Birey psikolojik açıdan bakma ve görme eylemine hazır olduğu taktirde ancak görsel algılama gerçekleşebilmektedir (İnceoğlu, 2004).

Algılama süreci, duyu organlarının yapısal özellikleri ya da bireyin psikolojik durumuna bağlı olarak bazen yanlış veya eksik bir algı ile de sonuçlanabilmektedir. Eksik ya da yanlış bir algı, yanılsamaların oluşumundaki en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Somut gerçeklikle beyinde değerlendirilen algı arasında farklılıklar olduğunda yanılsama söz konusudur. Yanılsama, Türk Dil Kurumu (TDK) Sözlüğünde (2020), 'yanlış algılama ve duyu yanılsaması' ve 'var olan nesne, kavram, imge, canlı ya da olayı yanlış, ayrımlı veya farklı olarak algılama; galatıhis, illüzyon' olarak tanımlanmaktadır. Doğada çoğu zaman kendiliğinden oluşan yanılsamalara hayatın her alanında rastlanmaktadır. Doğal yanılsamalar çoğunlukla algısal değişmezlik, derinlik algısı ve hareket algısı gibi genel varsayımlara dayandırılmaktadır. Bu nedenle görme duyusu da dahil tüm duyularda oluşan yanılsamaların önemli bir kısmı belli kurullarla veya yasalarla açıklanabilmektedir (Parsıl, 2012).

Gombrich'e göre (2015); yanılsama ya da illüzyon hareket kavramı ile yakın ilişkilidir. Örneğin; Charlie Chaplin, iki ekmek ve iki çatalı, insanların gözünde çevik hareketlerle dans eden bacaklara dönüştürdüğünde, sihirbazlık numarasını bir yanılsama sayesinde sanat eseri olarak sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bir yanılsama ürünü olan sanat ve düşünce akımlarında hareketin önemi ortaya çıkmaktadır. Resim, heykel, tiyatro, sinema, mimarlık gibi güzel sanatlar alanındaki farklı disiplinlerde hareket/eylem algılamayı doğrudan etkilemekte, üretilen eserler böyle bir eylem bağlamı içinde yer almakta ve anlam kazanmaktadır. Hareket; bir film sahnesinin sekanslarında, bir enstalasyon



Şekil 1. "O" merkezine göre bir küp ve anamorf (Araujo, 2017); silindir aynada sütun başı ve anamorf (URL1, 2022).

çalışmasının deneyimlenmesinde, bir figürün kübist yorumunda, perspektif noktaları ile farklı bakış açıları sunan mimari bir eserde olduğu gibi pek çok alanda okunabilmektedir. Her hareket ve eylem durumu yeni bir bakış açısı sunmakta ve algılamayı etkilemektedir. Yeni ve farklı bir bakış açısı, birbirini hızlıca takip eden hareketler/eylemler, perspektif sanatıyla özdeşleşen çarpıtılmış ya da eğilip bükülmüş çizgiler/biçimler/formlar için teknik olarak "Anamorf" kavramı kullanılmaktadır (Gombrich, 2015).

Anamorf tekniği bir düşünceyi, söylemi ya da imgeyi ifade etme biçimi ile farklılaştırarak dikkat çekmektedir. Rönesans'tan bugüne pek çok sanat pratiğinde perspektif ve matematik kurallarının özel yöntemlerle ele alındığı bir yanılsama tekniği olan anamorf; anamorfik ön sıfatıyla illüzyon, görüntü ve sanat gibi kavramlarla bir araya geldiğinde farklı kavramsal doğuşlar meydana getirmektedir (Eroğlu, 2006). Anamorfün üretken yapısı, felsefesinde kavrama geniş bir yer ayıran Zizek tarafından da vurgulanmaktadır (Zizek, 2004: 196).

Bilim, teknoloji ve sanatın bir arada kullanıldığı bu teknik, önceleri illüzyon/yanılsama, yanıltma ve merak uyandırma üzerine yoğunlaşsa da önemli verileri, politik mesaj ve söylemleri, çeşitli ve karmaşık şifreleri, erotik içeriğe dayalı imge ve sahneleri örtülü bir şekilde iletme amacıyla da kullanılmaktadır (Kocalan ve Türkdöğen, 2018).

Bu bağlamda çalışma; bir yanılsama tekniği olarak bakma ile görme arasındaki gerilimli ilişkiyi ortaya koyan 'anamorf'ün farklı sanat dallarında öne çıkan temsilleri ile örnekleme, bunun yanı sıra algısal ve düşünsel arka planı ile sanat dallarından farklı yaklaşımıyla felsefedeki temsilcisi Slovaj Zizek tarafından etkin biçimde kullanılan yönünü okumayı, incelemeyi ve yeni bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda ilk aşamada literatür araştırması ile anamorf tekniğinin kökeni, gelişimi, kapsamı ve yöntemleri incelenmiştir. İkinci aşamada ise Zizek'in anamorf yaklaşımı ele alınarak; resim, heykel, sinema, enstalasyon ve mimarlık disiplinlerinin her birinde, seçilen sanatçıların eserlerinde sunmak istedikleri anlamın, Zizek'in bakış açısıyla nasıl bir etkileşim içerisinde olduğu sorgulanmıştır.

### Anamorf

Görsel sanatlarda bir perspektif tekniği olan anamorf, Yunanca 'geri/tekrar' anlamındaki 'ana' ön eki ile 'şekil/form' anlamındaki 'morphe' kelimelerinin birlikteliğinden türetilmiş bir kelime olup, 'biçim değiştirme' anlamına gelmektedir (Ana Britannica, 2004:85; Meydan Larousse, 1979: 495). Bu teknikle yapılmış resimlere alışılmış görüş açısından bakıldığında, figürler çarpıtılmış olarak görülür. Ancak özel bir açıdan bakılırsa ya da resim eğik yüzeyli bir aynaya tutulursa çarpıklık ortadan kalkar ve normal görüntü elde edilir.

Anamorfün perspektif (stereoskopik) ve ayna (katotropik) olmak üzere temelde iki türü vardır (Melnikova, 2011). Perspektife dayalı olan anamorfün geçmişi, 15. yüzyıla ve hatta perspektifin yanlış kullanımı sonucu elde edilen bilinçsiz uygulama örnekleri dolayısıyla antik döneme kadar götürülebilmektedir. Aynaya dayalı olan anamorf örnekleri ise 17. yüzyıla dayanmaktadır (Kaya, 2020). Anlaşıyor ki, anamorf tekniğinin uygulandığı çalışmalar; perspektif ve perspektifin kuramsal tekniği ile yakın ilişkili olmanın yanı sıra özellikle belirli bir açı ve noktadan bakan göze ayna ya da silindir gibi araçlar yardımıyla net ve anlamlı bir imge sunmaktadır (Şekil 1).

Rönesans döneminde, Avrupalı sanatçılar arasından özellikle perspektif konusunda ustalaşan ressam, başta anamorfik sanat örnekleri olmak üzere anamorfün kullanıldığı tüm eserlere ilgi duymuşlardır. Yine bu dönemlerde Leonardo da Vinci'nin anamorfik sanat türünde verdiği eserlerde anamorf tekniğinin ilk kullanımlarına rastlanmaktadır (Gardner, 1988:98). Da Vinci'nin anamorfik göz ve çocuk portresinin bulunduğu eskizinde, göz ve portre ilk anda tam karşıdan bakıldığında gerçek yapısından çok daha uzun ve tuhaf görünmektedir fakat belli ve özel bir açıdan bakıldığında gerçekte normal sayılabilecek oranlarda algılanmaktadır (Şekil 2).

Alman ressam Genç Hans Holbein'in Jean de Dinteville ve Georges de Selve adlı iki sefiri (1533) ve William Scrots'un VI. Edward'ın gençlik portresini (1546) resmettiği eserleri bu tekniğin iki önemli örneğidir. VI. Edward kral olmadan bir yıl önce henüz 9 yaşındayken çizilen portre, genç prensle eğlenceli bir oyuncak olarak hazırlanmış ve sergilendiği yıllarda büyük heyecan yaratmıştır (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014), (Şekil 3).



Şekil 2. Anamorfik portre ve göz eskizi, Leonardo da Vinci (1483-1518), (URL 2, 2022); Göz eskizinin modeli (URL 3, 2022).



Şekil 3. King Edward VI, 1546, William Scrots, Ulusal Portre Galerisi, Londra (URL 4, 2022).

Holbein'in Sefirler adlı eserinde ise kompozisyonun ön planında anlamsız gözüken ve o dönemlerde bir benzeri ile çok fazla karşılaşılmamış kurukafa imgesi yer almaktadır. Tabloda anlamsız gibi gözüken bu imgenin "24 derecelik bir açı ile eğik ve uzatılmış olması" onu ilginç ve merak uyandırıcı kılmaktadır (Sharp,1998:158). John Berger'e göre ölümü temsil eden bu kurukafa imgesinin resimde sıra dışı, metafiziksel bir şekilde tasvir edilmesi teknik ve özellikle kavramsal bağlamda önemli bir yer tutmaktadır. Berger bu kurukafayı çarpıcı bir nesne ve hatta sıra dışı bir aynadan yansıtarak izleyicinin bakış açısına göre değişen bir kafatası olarak betimlemektedir. Eserde dikkat çeken anamorfik unsurun önemi, kurukafa nesnesinin resimdeki diğer tüm imge ve nesnelere

göre tamamen farklı bir bakış açısından resmedilmiş olmasıdır. Berger, kurukafanın da eserdeki diğer nesnelere gibi günlük hayatın normallerine uygun şekilde resmedilmesi halinde eserin metafiziksel bir anlamının kalmayacağını; dolayısıyla bu sıradanlık içinde anamorfik bir sanatın inşa edilemeyeceğini vurgulamaktadır (Berger, 2013:91) (Şekil 4, 5).

Bu bağlamda özetlemek gerekirse anamorfoz, bir nesnenin orijinal halinin deforme edilmiş ve yamultulmuş, bu nedenle de karmaşık gibi görünmesine yol açan bir anlatım formudur. Görüntü sadece dış merkezli bir bakış açısı ve uygun bir mercek ile ya da amaca uygun tasarlanmış bir ayna üzerine (ya da yansıtıcı bir nesneye) yansıtılmasıyla algılanabilmektedir (Kaya, 2020). Sanatçı Wenner bu tekni-





Şekil 4. Sefirler (1533), Genç Hans Holbein, Ulusal Galerî, Londra (URL 5, 2022).



Şekil 5. İmgelerin İhaneti (2016), Rene Magritte (URL 6, 2022).

ği "... kendine özgü matematiksel kuralları olan bir 'sanatsal dildir, nasıl ki Klasisizm bir biçim dili ise perspektif de bir boşluk dilidir" biçiminde tanımlarken, konvansiyonel anamorfoz üzerine derinlemesine tartışmalar yapan sanat tarihçisi Baltrusaitis "... tuhaf bir bakış açısıyla durarak görüntünün yeniden inşası" şeklinde tanımlamaktadır (Wenner; 2011; Baltrusaitis, 1995 akt: Kocalan ve Türkdöğän, 2018).

Tarih boyunca anamorfoz tekniği yazarları, ressamaları, yönetmenleri, şairleri, mimarları matematikçileri, düşünürleri, psikologları, psikanalistleri ve felsefecileri etkilemiş; geçmişten bugüne sanat platformlarında yarattığı disiplinler arası ilişkiler ile güncel sorgulamalara oldukça geniş bir yelpazede zemin hazırlamıştır. Felsefeci Slavoj Zizek de anamorfoz kavramını anlama noktasında ortaya koyduğu açıklamalarla dikkat çeken isimlerden biridir.

#### Anamorfoz ve Slavoj Zizek

Çağımızın en dikkat çekici teorisyenlerinden biri olan Slavoj Zizek, 1949 yılında Slovenya'nın Ljubljana kentinde dünyaya gelmiştir. Ljubljana Üniversitesi'nde felsefe bölümünde, Paris Üniversitesi'nde psikanaliz alanında olmak üzere iki ayrı disiplinde doktora çalışmalarını tamamlayan Zizek, bugün profesör olarak pek çok üniversitede ders vermeye devam etmektedir. Diyalektik gücü ve farklı disiplinlerdeki boşlukları doldurması ile anılan filozofun eserlerinde Lacan, Hegel ve Marx'ın etkilerini görmek mümkündür. Dolayısıyla, Sloven Marksist sosyolog, filozof ve kültür eleştirmeni olarak özellikle psikanaliz, felsefe ve politika inancı üzerine temellendirdiği çalışmalarında popüler kültürün yeniden okunmasında etkili olmaktadır (Uzel, 2020:9, 28).

Zizek'in eserlerini okurken karşımıza çıkan en önemli kavramlardan birisi 'anamorfoz/yamuk bakmak' kavramıdır. Zizek bu kavramı pek çok eserinde kullanmakla birlikte, 1991 yılında yayınlanan 'Yamuk Bakmak (Looking Awry)' isimli bir eser de vermiştir. Zizek'in çalışmalarında geçen Lacancı anamorfoz kavramına şöyle bir açıklama getirilmektedir:

"Anamorfoz: Yunanca 'anamorphosis'; görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfik cisimler, ancak belirli ve sıradan olmayan, aykırı bir bakış açısından, 'yamuk bakarak' algılanabilir, ancak bu sayede simgesel düzende bir yere oturtulabilir. Lacan'ın bakış/nazar (Fra. regard, İng. gaze) anlayışına göre ancak belirli bir konumdan ve belirli bir açıdan bakıldığında görünebilir 'gibi olan' anamorfik nesneye

*en iyi örnek, Holbein'in 'Sefirler' tablosudur. Bu tabloda iki sefirin önünde, yerde duran ve anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey, tabloya yandan ve hafifçe başımızı yana eğerek 'yamuk' baktığımızda, bir kafatası olarak algılanır" (Zizek, 2004:227).*

Zizek'in Lacan'dan aldığı düşünsel dönüşümleri onun 'bakış' kavramıyla açıklamak mümkündür. Bütün felsefe tarihi, 'bakışı nesneleştirici bir güce sahip olarak algılarken Lacan 'bakışı tersine çevirerek yorumlamaktadır. Bu ifadeden hareketle; göz yalnızca beş duyu organından biri olmanın ötesinde bir haz organı olarak da nitelendirilmektedir. Bu organlar, izleme dürtüsüne tabi olmaları nedeniyle tüm nesnelere yönelik bir 'göz ve bakış diyalektiği'ni mümkün kılmaktadırlar. Lacan'a göre, 'anamorfoz/yamuk bakma'nın temelinde öznenin kendini asla bakan noktasına yerleştirememesi dolayısıyla başlangıçtan itibaren gelişen süreçte kurulduğu noktadan ayrılamamasında yatmaktadır (Rigel vd, 2005). Bu öznenin izleme dürtüsüne tabi olması anlamına gelmektedir. Bakışın nesne olduğu durumda, bakışı üzerine alan, sahiplenen, üstlenen ve nihayetinde bakılan ise özne olarak tanımlanmaktadır. Lacan'a göre göz simgesel düzene sıkışıp kalmış olmasına rağmen bakış narsist bir fantezinin peşinden koşmaktadır ve bu narsist fanteziye esir olmuş bakışa sahip olan özne kendisini hiçbir zaman bakan (nesneleştirilen) noktasına yerleştiremez. Bu ötekinin arzusunu arzulayan öznedir ve hep kendini ötekinin bakışına mahkûm eden bir özne olarak kurulmaktadır. Bakan nesneleştirmez, bizatihi bakanın kendisi nesne olarak kendini kurmaktadır. Zizek için 'anamorfoz/yamuk bakmak', 'gerçekliği' görmektir (Varolun, 2014).

Öznenin tam olarak ne olduğunu anlayamadığı 'Gerçek nedir?' Lacan bu soru üzerine henüz 1953'te düşünmüş ve 'gerçeğin sadece simgeleştirilemeyen, dolayısıyla da simgeselin dışında bırakılan bir şey olduğu' yanıtını vermektedir (Evans, 1996). 'Gerçek', kültürel belirlenimlerin dolayımlayamadığı, simgeselleştiremediği şeydir ve bu açıdan 'simgesel'le ilişkilidir. Gerçek, simgeselin dışında konumlandırılır; kapsanmamış olan olarak tanımlanmaktadır. Bu da, Rigel'in ifade ettiği gibi, her şeyden önce 'gerçek'in, dil ve dolayısıyla insan öncesi bir konuma yerleşmesi demektir. Ontogenetik açıdan bakıldığında, henüz imgeler oluşturamayan, konuşamayan bir bebeğin bütün deneyimlerinin; filogenetik açıdan bakıldığında ise 'doğa' denilen insan öncesi her şeyin 'gerçek'in alanına girdiği vurgulanmaktadır (Rigel vd, 2005). Şu halde gerçek; simgesel gerçekliği kendi içinde dolayımlayarak ona ulaşmamızı sağlayan bir tür kodlayıcı, sembolik/yapısal şematiktir. Zizek'in gösterdiği gibi gerçek sadece simgesellik vasıtasıyla işleyiş göstermekte ve yine gerçeğe simgesel olan vasıtasıyla ulaşılabilir (Zizek, 2002). "Simgesel, gerçeğin kurulduğu, öznenin kültürel ağlar aracılığıyla çağrıldığı (interpellate), yani 'ben' diyerek özneleştiği dilsel, gramatik ve kültürel yapıdır" (Zizek, 2004:233). Simgeselin

kendi içinde bağlanamadığı, bir türlü taşıyamadığı sert çekirdek, yani 'gerçek', öznenin 'simgesel'in alanına girişiyle birlikte içinde bulunulan bir durum olmaktan çıkar ve bir daha ulaşılamamak üzere geride kalır. "Çünkü onu, bizi gerçeklikten ayıran dil evreninin içerisinde ifade etmemiz mümkün değildir" (Dino, 2014).

Bütün bu özne üzerine kurulan argümanlar en başta Lacan'ın 'gerçek' olarak adlandırdığı şeye yönelik sorgulamalarından çıkmaktadır. Zizek'in ünlü eleştirmenlerinden olan Sarah Kay (2006), bütün bu Lacancı ve dolayısıyla Zizekçi felsefenin hep bu üstünde yaşadığımız 'gerçekliğin', iğrenç, gizli bir alt yüzü olan 'gerçek' kavramı tarafından şekillendiğini belirtmektedir. Buradaki gerçeğin 'gerçeklik'ten çok farklı olduğunu görmemiz gerekmektedir. Zizek, gerçeğin çok daha anlaşılabilir ve tarifi mümkün olmayan bir kavram olduğunu söylemektedir. Ama tanımlanamamasına rağmen o her yerde bizi takip etmekte ve hiçbir zaman yakamızı bırakmamaktadır. Gerçek, öznenin düşüncelerinden sıyrılarak hiçbir zihinsel ışık huzmesinin içerisine ulaşamadığı 'sert bir çekirdek' olarak ifade edilebilmektedir. Bu şekilde bir düşünce yapısıyla Zizek'in Lacan'ı post-aydınlanmacı bir alana yerleştirmesi onu gerçeğin filozofu olarak görmesinden ileri gelmektedir (Kay, 2006).

Bu bağlamda, Zizek, 'anamorfoz/yamuk bakmak' kavramı ile önceden rotası ve evreleri belirlenmiş bakış'la gelen, iktidarın önbelirlenimli mesajını çözümlenmeyi amaçlamakta, onu kurgusuz bir bakış olan 'ruh yansımına' dönüştürmenin yolunu açmaktadır. Böylelikle, insanı gerçeğe ulaştıran 'semptom'u fark etme şansı tanımakta ve 'yamuk bakmak' kavramını, 'gerçeği görmek' anlamında kullanmaktadır. Zizek, psikanalitik film çözümlenmelerinde de önceliği 'yamuk bakma'ya vermektedir. Fakat bu incelemelerde, tüm analizlerin kökeninde bulunan; ileti çözümlenmesinde, dairesel iletişimi kullanan kaynağın bilinçaltı kurgusuna yönelmektedir. Bir örnek olarak Charlie Chaplin sinema filmlerindeki en önemli özelliğın, çocuklara karşı sergilenen aşağılayıcı ve sadistçe kötü tutum ve davranışların varlığından şöyle söz etmektedir (Rigel vd., 2005):

*"Chaplin'in filmlerinde çocuklara o alışılmış tatlılıkla davranılmaz: Başarısız olduklarında onlarla dalga geçilir, alay edilir, gülünür, onlara sanki tavukmuşlar gibi yemek dağıtılır, vb. Gelgelelim, burada sorulması gereken soru, bize korunmaya muhtaç yumuşak yaratıklar gibi değil de alay etme ve dalga geçme nesnelere olarak görünmeleri için çocuklara hangi noktadan bakmamız gerektiğidir. Bunun cevabı tabii ki çocukların kendilerinin bakışıdır. Yalnızca çocuklar çocuklara bu şekilde davranır; nitekim çocuklara karşı alınan sadistçe mesafe çocukların kendilerinin bakışıyla simgesel özdeşleşme kurulduğunu ima eder" (Zizek, 2019:123).*



Filozofa göre, Chaplin, çocukluğunu geçirdiği mekânların ve özellikle sokakların üzerinde bıraktığı etkiden kurtulamamıştır. Bilinçaltında hala yaşamaya devam eden sokak çocuğunu ve ruhsal dünyasını yine o çocuğun bakışından kamera aracılığı ile izleyiciye yansıtmaktadır (Zizek, 2019:123). Anlaşıyor ki, Zizek, hayat görüşlerine, ideolojilere, siyasal alana, toplumsal alana, tarihe, sinemaya, edebiyata, resme, insana, kısacası hayatın tam merkezine yerleştirmeye çalıştığı Lacancı bakış açısıyla tam olarak bu rahatsız edici ve provokatif zemini yakalamayı başarmaktadır. Felsefenin yaşayan aykırı figürlerinden biri olan Zizek, kendi deyimiyle hayata, kimsenin bakmadığı ya da bakmaktan korktuğu bir şekilde ‘anamorfik/yamuk bakmak’tadır.

Zizek’in deyimiyle kabul görmek, aşağılayıcı ve umutsuz bir şeydir; okuyucu okuduğu şey hakkında bilgi sahibi olmalı ve okuma sürecinde uyanık kalmalıdır. Aksi halde her söylenilenin doğruluğunu sorgulamadan kabul edebilir. Okuyucunun bu eleştirel bakışa sahip olması da “anamorfoz yani yamuk bakmak” kavramıyla güçlü ilişki içindedir. Çünkü ‘anamorfoz’, ‘özel bir açıdan bakıldığında muntazam görülen şekilsiz resim’dir. Okuyucu bakışını değiştirdiğinde, farklı perspektiflerle esere baktığında bir ‘bakış’tan daha fazlasına sahip olacaktır; ‘gerçek’i bulacaktır. Daha öz bir ifade ile ‘yamuk bakma’ eylemi ister edebiyatta ister sinemada ister heykelde, resimde, politikada olsun, kişiye yeni ve daha önce görülmemiş olan kişiye özel gerçeklikler sunabilir. Filozof, ürettiği söylemlerle savunduğu ya da reddettiği şeyleri kendi ‘yamuk bakmak’ eylemi içinde büyütülmektedir. Okuyucu, izleyici, gözlemci, siyasetçi, yönetmen de kendine has bir şekilde ‘yamuk bakmak’ kavramının altını doldurduğunda süreç başarıyla sonuçlanacaktır (Zizek, 2004:27).

## FARKLI SANAT DALLARINDA ANAMORFOZ TEMSİLLERİ

Tarih boyunca süregeldiği gibi bugün de güncel sanat platformlarında izleyici; gerçek olanı keşfetme ve anlama yolculuğunda örtük mesajlarıyla merak uyandıran; onu yeni arayışlara yönlendiren, düşündürdüren ve bilinçaltını hedefleyen eserlerle karşılaşmaktadır. Tiyatro, sinema, performans, sanatsal video, enstalasyon, reklam, kısa film, resim, heykel, mimari olarak karşımıza çıkan bu eserlerde, farklı düşünsel sorgulama süreçlerini tetiklemek ya da görsel algıyı yanıltmak amacıyla kullanılan teknikler arasında anamorfoz da yer almaktadır. Bu bağlamda ele alınan bu bölümde resim, heykel, sinema, mimarlık ve enstalasyon sanatlarından seçilen ve anamorfoz tekniğini kullanan eserler, Zizek perspektifinden anlaşılmasına çalışılmıştır.

### Resim

Zizek’e göre; ‘yamuk bakmak/anamorfoz’ kavramı ve yaklaşımı olabildiğince doğurgandır, dolayısıyla bireyin ilgisini dâhilinde gözlemlediği pek çok alanda okuma sağlan-

bilmektedir. Bir şeye dosdoğru bakıldığında, o şey ‘gerçekte olduğu gibi’ görülür, oysa insanın endişe ve tutkularının dâhil olduğu ‘yamuk bakış’ insana çarpık, netlik kazanamamış bir görüntü yaratır. Bu metaforun zıddı sayılabilecek bir ilişki de mümkün olabilmektedir: Bir nesneye, biçime, imgeye doğrudan ve dosdoğru şahsi olmayan bir bakışla objektif bir şekilde bakılması, anlamsız bir görüntünün görülmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla, bir nesne, imge ya da biçime onlara yalnızca ‘belli bir açıdan’, yani öznenin tutku, arzu ve istekleri doğrultusunda gelişen ve ‘çarpıtılan’ ‘şahsi’ bir bakışla bakıldığında ancak açık seçik özelliklere sahip görüntülerin görülmesi söz konusu olabilmektedir (Zizek, 2004:27). Bu ifadeler pek çok sanat dalında olduğu gibi resim sanatındaki anamorfik yaklaşımları da desteklemektedir. Portre, natürmort, figür, enteriyör, jang, peyzaj, soyut, nü, slayt, duvar boyama gibi pek çok resim alt dalında anamorfik çalışmaları görülmektedir.

Sürrealist ressam Rene Magritte’in ‘İmgelerin İhaneti (*La Trahison Des Images*)’ adlı eserinde; seyirciyi, üzerinde düşünmeye yöneltmek ve yoğunlaştırmak istediği ana fikir, bir pipo imgesini gösteren bu eserin gerçek bir pipo değil sadece bir gösterge olduğudur (Şekil 5). Ressam bu eseri her ne kadar bir pipo kadar gerçekçi çizip renklendirmiş olsa da asıl gerçek olan onun hakikatte gerçekten bir pipo olmadığıdır. İmge sadece bir gerçeğin temsilcisidir, gerçeğin tam da kendisi değildir (Yılmaz, 2005:148).

Anamorfozun bu türlü metaforik yaklaşımının yanında daha somut bir örnek olarak İstanbul’un Beyoğlu merdivenlerine resmedilen Osman Hamdi Bey’in Mimosalı Kadın eserini vermek mümkündür (Şekil 6). Eser özgün oranları dikkate alındığında sadece doğru bakış noktasından izlendiğinde gerçeğine uygun bir şekilde algılanmaktadır. Farklı bakış açıları yeni bir perspektif sunsa da bir nesne olarak bu duvar boyama, belirli bir noktadan bakıldığında nitelikli bir özellik kazanmaktadır.

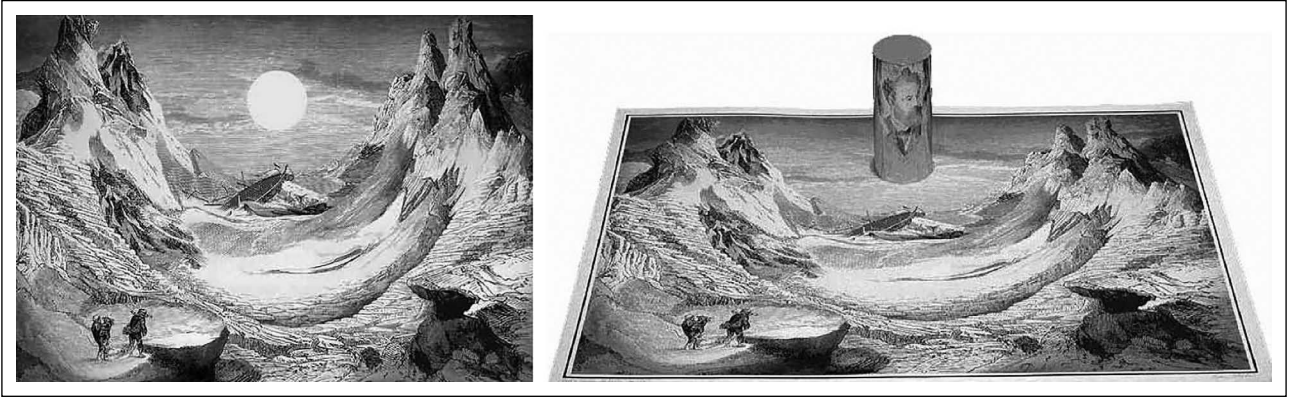
Anamorfik resim sanatının bir diğer örnek grubunu ayna figürünün dâhil edildiği eserler oluşturmaktadır. Ayna bu eserlerin temel parçası ve izlenince noktasıdır. Ayna olmadan bu eserlerin gerçekte neyi göstermesi gerektiğini çözümlenmek oldukça zorlaşmaktadır. Istvan Orosz’un Esrarlı Ada (*Jules Verne*) eserinden bir anı resmettiği ve ilk bakışta doğa manzarası olarak görülen kompozisyonun ayna üzerine düşen yansımasında gerçekte Jules Verne portresinin yer aldığı görülmektedir. Bu eser Zizek perspektifinden ele alındığında, düz bakışla yetinmeyip farklı açılar/yollar denemenin, sunulanın ardında yatan gerçeği keşfetmeye imkân tanıdığı anlaşılacaktır (Şekil 7).

### Sinema

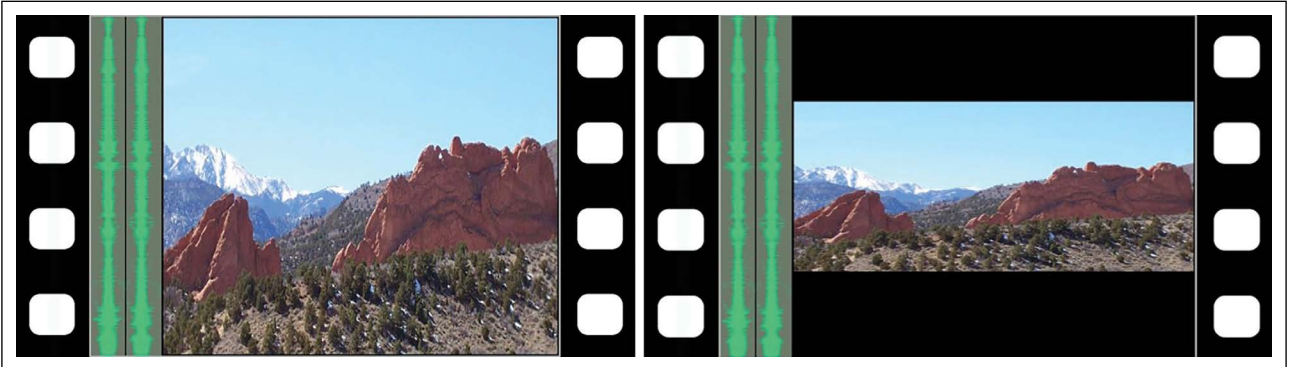
Bir görüntünün, eni ve boyunun farklı oranlarda büyütülerek deforme edilmesi ile oluşan anamorfoz, sinema tekniğinde bir merceğin kapsadığı alanın, film boyu değişmeden genişletilmesini sağlayan optik işlemin adıdır. Diğer bir ifade ile geniş açı lens ile kaydedilmiş bir görüntüyü, 35 milimetrik film içerisine sıkıştırılmayı sağlayan bir çekim



Şekil 6. Anamorfik bakış açısıyla Enli Yokuşu merdivenlerine resmedilen 'Mimozalı Kadın', 2020, Beyoğlu, İstanbul (URL 7, 2022; URL 8, 2022; URL 9, 2022).



Şekil 7. Silindir Aynadaki Jules Verne (1983), Istvan Orosz (URL 10, 2022).



Şekil 8. Anamorfik geniş ekran lensi (URL 11, 2022).

teknîğidir. Sinemaskopta yararlanılan bu olay özellikle, silindir ya da simit şeklinde ayna veya merceklerle elde edilir (Büyük Lügat Ansiklopedisi, 1969:494; Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014) (Şekil 8).

Anamorföz, yukarıda ifade edildiği gibi bir sinema perdesinin üzerine yansıyan görüntünün dar-geniş ekran ölçülerindeki değişimi olarak fiziki yönüyle anlaşılacağı gibi bu sinema perdesi üzerindeki görünenlerin sadece gerçeğin bir yanılması olduğu yönüyle de anlaşılmaktadır.

Zizek bu durumu Robert Montgomery'nin Göldeki Kadın sinema filmi ile örneklemektedir (Şekil 9). Film 'nesnel' çekim tekniğinin yasaklanmasını konu alan bir tema üzerine kurulmaktadır. Filmde rol alan dedektif karakterinin doğru kameraya bakarak giriş ve sonuç bölümlerinde yaptığı yorum ve sunuşlar dışında, geçmişe-dönümlü sahneler de dâhil tüm film boyunca öznel çekimler kullanılmakta, yani sadece ana oyuncunun gözleri ile gördükleri seyirci tarafından görülmektedir. Örneğin seyirci, başkarakterin yüzünü ancak aynada kendine baktığı zaman görmektedir (Zizek, 2004:63).



Şekil 9. Dedektif karakterinin gözünden çekilen Göldeki Kadın filmi ve karakterin sadece aynada görülebilen yüzü (URL 12, 2022).



Şekil 10. “Ready Player One” (2018), sanal gerçeklikle yaratılmış bir oyun evreni filmi, (URL 13, 2022).

Dedektifin gözünden gerçekleşen seyir aslında bir yanılsama olarak seyircinin gözünden gerçekleşiyormuş gibi izlenim vermektedir. Dolayısıyla böyle bir film kadrajında gerçekte görünmeyen fakat görünüyormuşçasına izlenen olaylar dizisi Zizek’in düşüncesiyle anamorfoz yaklaşımına farklı bir örnektir.

#### Yapay Zekâ Uygulamaları: Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik

Anamorfoz kavramı, günümüzün teknolojik gelişmeleriyle hızla dijitalleşen ve sanal ağlarla birbirine bağlı olan yapay zekâ düzleminde de kendini göstermektedir. Sanatçı ve tasarımcılar; bilgisayarları bir araç olmanın ötesine geçerek sanal mekanların yaratılmasında, soyut bilgiye dayalı imgelerin oluşturulmasında ve daha da ötesi tüm bu gerçeklik dışı tasarımlara bir deneyimleyen olarak insanın da dahil edilmesiyle yeni bir dünya algısı yaratılmaktadır. Bu dünya ses, ışık, duyuşal öğelerle birlikte sanal, artırılmış ya da karma gerçeklik gibi boyutlarda tasarlanarak mekân algısının temel öğelerini ve bilinen anlamını yerinden sorgulamayı gerekli kılabilecek bir tür yanılsama olarak karşımıza çıkmaktadır (Önder, 2021:243).

Sanal gerçeklik (Virtual Reality/VR) kavramı, İngilizce ‘bir şeyin aslı olmadığı halde onun özelliklerine ve gücüne sahip olan’ anlamına gelen ‘virtual’ kelimesinden türetilmiştir (Etimoloji Sözlüğü, 2022). Bununla birlik-

te sanal gerçeklik; bir kullanıcının kendisini çevreleyen dünya algısını bilgisayar tarafından oluşturulan yapay bir 3D ortamla değiştirmeye çalışmakta, kullanıcıların ‘gerçek’ bir duygu hissetmesini sağlamak için görsel ve sürükleyici yardımcıları sanal bir ortam yaratılma çabasını temsil etmektedir (Purushottam vd., 2021:30). Zizek yamuk bakma bağlamında ‘gerçek’ ve ‘sanal’ kavramları üzerine düşünürken bu iki kavram arasındaki ayrım konusunda, açıkça evreni kavramsallaştırmanın iki paralel yoluyla karşı karşıya kaldığına işaret etmektedir. Bu kavramların ontolojik olarak birbirlerine bir üstünlükleri olmadığını, kelimelerin hem düz hem de mecazi anlamları ile kendi içlerinde bir ikilyüzlülükleri olduğunun altını çizmektedir (Zizek, 2004:71). Sanal gerçeklik, başa oturan giyilebilir bir gözlükle aslında deneyimleyen için yeni bir bakış noktasını temsil etmektedir. Öyle ki kullanıcının sanal gerçeklik gözlüğü olmadan yani bu bakış noktasından evrene bakmadan, bu sanal gerçeklik ortamını deneyimlemesi mümkün değildir. Örneğin Ready Player One filminde kurgulanan ve tasarlanan oyun evrenini deneyimlemek için sanal gerçeklik gözlüklerinin kullanılması gerekmektedir. Ancak bu sanal gerçeklik gözlükleri yani yamuk bakış aracılığıyla bireylerin tümü aynı oyun evrenini deneyimleyebilmekte ve kazanan olma hakkını elde edebilmektedir (Şekil 10).





Şekil 11. 'Her' (2013) filminde geçen artırılmış gerçeklik sahnesi, (URL 14, 2022).

Öte yandan artırılmış gerçeklik (Augmented Reality/AR), gerçek dünyada bilgisayar tarafından oluşturulan bir içeriğin, gerçek zamanlı olarak çevre ile yüzeysel olarak etkileşime girebilmesi üzerine kurulmaktadır. Sanal nesnelere görüntülerini gerçek bir dünyaya entegre edilmekte, sanal olarak simüle edilmiş prototipler gerçek dünyaya eklenerek ve artırılmış bir sahne yaratılarak, kullanıcının gerçek varlıklarla sanal bir prototip oluşturma algısının geliştirmesi hedeflenmektedir (Purushottam vd., 2021:30). Böyle bir hedefle, bilişim çağının oldukça gelişmiş bir dönemini yansıtan 'Her' filminde, artırılmış gerçeklik öğelerinin kullanıldığı görülmektedir. Gerçek mekânın içindeki bir üç boyutlu animasyon karakteri gerçek mekân kullanıcısının hareket ve duygularını temsil etmekte, dolayısıyla kullanıcı kendi yansımalarını yeni bir bakış üzerinden karşısında izleyebilmektedir. Sanal ve gerçeğin aynı mekânda var olabileceği, yamuk bakma eyleminin özünde yer alan sorgulamayı da peşinden getirmektedir. Aynı bireyin iki temsili olan gerçek ve sanalın bir aradalığı, günlük yaşam esnasında değerlendirilmeyen her anın yerine konulan, yerleştirilen her sanal nesnenin insanı kendi yaşamından uzaklaştırabileceği düşünülmektedir. Bu noktada artırılmış gerçeklik sayesinde sunulan bu ön provaya gerçekleştirilebilecek yamuk bakma eylemi; belki de hayata, evrene yönelik sıradanlaşan bakış noktasını değiştirmeyi önermektedir (Şekil 11).

Tüm bunların ışığında, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçekliği (AR) aynı madalyonun iki yüzü olarak düşünölmek mümkündür. Her ikisi de teknoloji aracılığıyla gerçekliğe aracılık ederek bireyin duyuşal çevresini genişletmeyi amaçlamaktadır. Sanal gerçeklik, deneyimlemek için alternatif bir ortama dayanırken, artırılmış gerçeklik mevcut öğeleri ek anlam katmanlarıyla geliştirmektedir (Gandolfi, 2018:545). Bu anlam katmanları, insanın varoluşunda yeni bir farkındalığın, yeni bir bakış ve görüşün perdesini aralamaktadır.

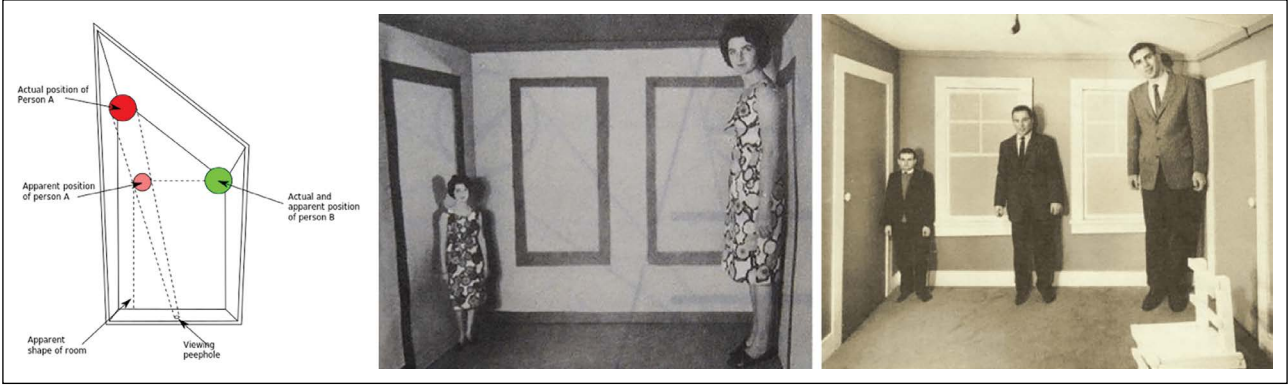
### Mimarlık

İzleyicinin yer değiştirerek belirli bir perspektif yakaladığında farkına varabildiği, mekânı araç edinen anamorfik eserler, etkileşim kavramının etkisini ortaya çıkarır. İzleyici, duvarda asılı duran bir tabloyu sabit bir

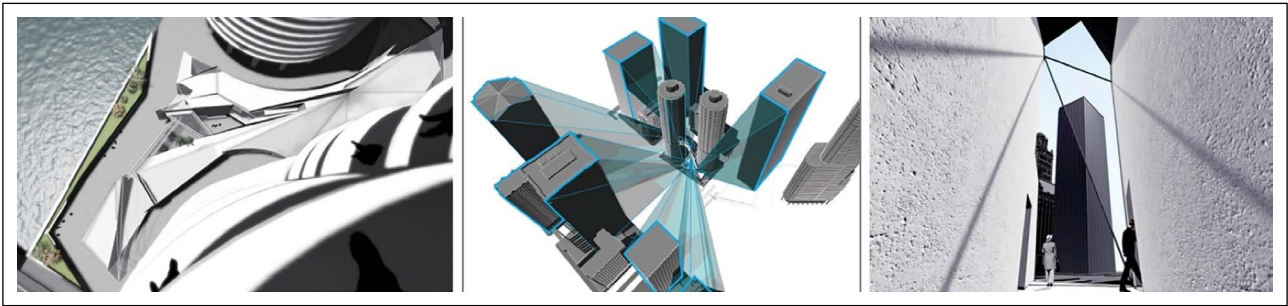
konumda izlemektense, her açıdan farklı bir görünüm sunan bu eserler ile mekânın sunduğu olanakları birleştirerek keşfetmenin hazzını da deneyimler (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014).

19. yüzyıl sonlarında Hermann von Helmholtz'un ortaya attığı bir konsept fikrinden esinlenen Amerikalı göz doktoru Adelbert Ames Jr tarafından 1946 yılında optik bir illüzyon eseri olarak yaratılan ve inşa edilen Ames Odası (Ames Room), böyle bir deneyimin gerçekleştiği en iyi mekan örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 12). Ames Odası, dışarıdan asal geometriye sahip düzgün bir dikdörtgen prizma gibi görünmesine rağmen iç mekân deneyimi sırasında uzaklı yakın bir rampanın organizasyonu ile aynı boyuttaki cisimlerin farklı boyutlarda görünmesini sağlayan çarpık bir odadır. Bu odayı dikkat çekici kılan en temel özellik ise izlenince noktası yani bakış açıdır. Odanın içine belirli bir noktadan bakıldığında iç mekândaki deneyim sırasında aynı cisimlerdeki boyutsal farklılıklar gözlemlenebilmektedir (Glennerster vd., 2010).

Benzer şekilde Zizek, mimarideki yamuk bakma eylemini anlatırken Kafka'dan örnek vermektedir. Kafka'nın mimarisinin temel özelliklerinden biri olarak içeri ile dışarı arasındaki uyumsuzluk ve orantısızlık anamorföz yaklaşımını destekler niteliktedir. Yazarın eserlerindeki pek çok yapının ortak özelliği; dışarıdan nesnel bir bakışla oldukça sade ve mütevazı gibi görünen bu mekânların, içlerine girildiğinde dış görünümünden oldukça farklı ve sıra dışı bir şekilde mucizevi merdiven ve salonlardan oluşan sonsuz bir labirente dönüşmesi olarak ön plana çıkmaktadır. Zizek'e göre; bir yer duvar veya çitle çevrilir çevrilmez, 'içeri'si dışarıdan bu mekâna bakan bir gözün gördüğünden daha geniş bir yer gibi deneyimlenmektedir. 'İçeri' ile 'dışarı' arasında görülen bu orantısız ölçek, düşünöme göre dışın içeriye içerisine alıp yutmasıyla, aradaki engeli ortadan kaldırmasıyla mümkün olabilmektedir (Zizek, 2004:30,31). Fakat mimari mekân yaratımı ve örgütlenmesi aynı zamanda bu orantısızlığın da kabulü anlamına gelmektedir. Mekân hem sınırsız dış dünya üze-



Şekil 12. Ames Odası (1946), Adelbert Ames Jr. (URL 15, 2022).



Şekil 13. Etrafındaki gökdelenlerin belirli boşluklardan algılanması fikriyle tasarlanmış Anamorfik Perspektif Müzesi (URL 16, 2022).

rinde inşa edilen bir form olarak sınırlı yapısal boyutları ile hem de sınırlı bir iç mekândan geniş bir dış mekânın algılanmasına perspektif açması ile anamorfoz/yamuk bakma eylemini mimarlıkta okunabilir ve anlaşılabilir kılmaktadır (Şekil 13).

### Enstalasyon

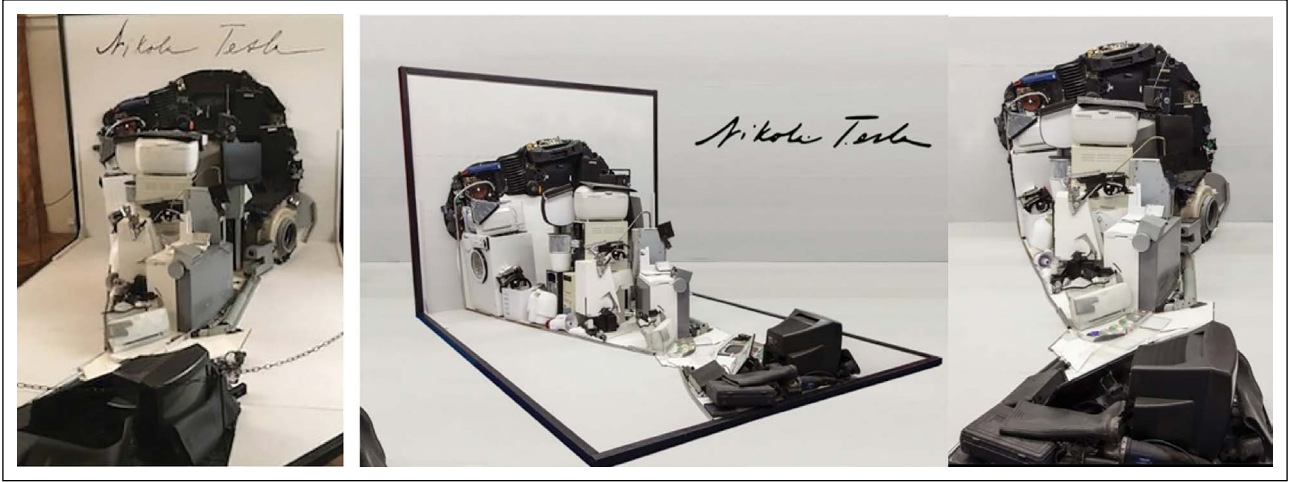
Fransızca l'installation sözcüğünden alınılanarak Türkçeye katılan enstalasyon kavramı; montaj, kurma, kurulum, donanım, düzenleme ve yerleştirme gibi anlamlara gelmekte olup (Taştan, 2018:49); yeni bir sistemin veya ekipmanın yerine konulması ve kullanıma hazır hale getirilmesi, belirli bir etki yaratmak için farklı nesne veya resimlerin düzenlenmesi ya da yerleştirilmesi ile oluşan bir sanat eseri olarak tanımlanmaktadır (Macmillan English Dictionary, 2002:744). Enstalasyon sanatı aynı zamanda; pek çok farklı disiplinden beslenilerek kurulan, düzenlenen ya da yerleştirilen nesne ya da mekânların kullanıcılar tarafından deneyimlendiği bir eylem olarak belirtilmektedir (Toluyuş, 2020). Enstalasyon başlı başına bir anamorfoz çalışması olabileceği gibi izleyici tarafından deneyimlenip, farklı insanların farklı bakış açılarından geçmesi de anamorfoz olarak değerlendirilmektedir.

Zizek 'yamuk bakma' eylemini açıklamak için kullandığı ifadelerde 'düzen' ile 'kaos' kavramlarından bahsederek bunlar arasındaki geleneksel karşıtlığı askıya

almaktadır. Böylece borsadaki iniş çıkışlar; salgın hastalıkların başlangıcı, tahmin edilemez artışı ve azalışı; ağaçlardaki dalların birbirleri içine girmesi gibi kontrol edilemeyen kaos görüntüsü veren şeylerin bir 'çekimci' tarafından düzenlendiği ortak kuralına dayalı olduğu ifade edilmektedir. Filozofa göre asıl olan 'kaosun ardındaki düzeni saptamak' değil, kaosun bizatihi kendisinin düzensiz ve iç içe geçmiş formunu, örüntüsünü tespit etmektir (Zizek, 2004:59). Bu bağlamda, bir çekimci tarafından düzenlenen ve izleyici tarafından deneyimlenen/gözlemlenen birer yerleştirme ürünü olan enstalasyon çalışmaları, Zizek düşüncesindeki anamorfoz yaklaşımı olarak örneklenebilmektedir. Enstalasyon çalışması her ne kadar farklı noktalardan kaos gibi görünse de çekimcinin tasarladığı belirli noktadan düzen olarak algılanmaktadır.

Anamorfik enstalasyon sanatının tanınan isimlerinden biri olan Patrik Prosko; hayali üç boyutlu bir prizmanın içinde belirli ve özel bir noktaya göre şekillenen, ancak bu özel noktadan bakıldığında anlamlı bir imgeye sahip olan eserlerini izleyicilerin deneyimine sunmaktadır. Eserlerinde dünyaya iz bırakmış kimliklerin portrelerini artık ve atık malzemeler kullanarak kurgulamakta ve tasarlamaktadır (Şekil 14). Bu tanıdık portreler izleyici için bir ipucu niteliği taşımakta, izleyiciye eser etrafında hareket ederken bu özel bakış noktasını kendi kendine bulma şansı da vermektedir.





Şekil 14. Nikola Tesla (2015), Patrik Prosko, Illusion Art Museum, Prag, Çekya (URL17, 2022; URL18, 2022).



Şekil 15. Atatürk (2020), Patrik Prosko, Temmer Marble, İstanbul (URL 19, 2022).

Sanatçının kullandığı atık malzemeler ayrı ayrı değerlendirildiğinde her ne kadar birbirinden bağımsız ve ilgisiz gibi görünseler de belirli bakış noktasından bakıldıklarında gerçeğe dair anlamlı fotoğraf yakalanabilmektedir. Prosko'nun enstalasyonu tek başına bir yerleşme sanatı olmanın ötesinde izleyicinin de nereye yerleşmesi gerektiğini belirlemektedir. Dolayısıyla anamorfik enstalasyon izleyiciyi de esere dahil ederek onu eserin bir parçası haline getirmekte, izleyiciye tüm bakış noktaları arasından yamuk bakmanın potansiyelini sunmaktadır (Şekil 15).

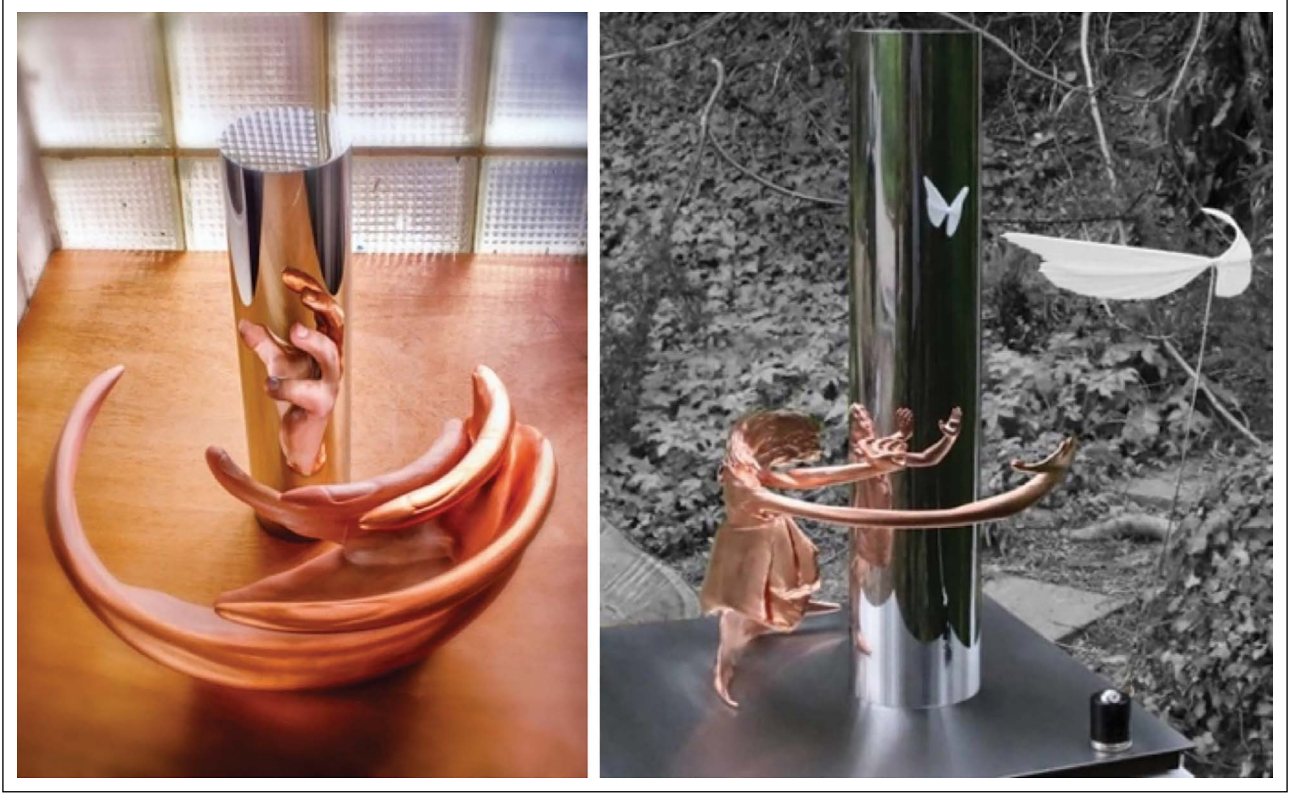
### Heykel

Zizek, gerçek ile gerçeğin maruz kaldığı dönüşüm ve değişimler hakkında “Gerçek nasıl geri döner ve cevap verir?” sorusunu sormaktadır. Gerçek ve değişime uğramış hali arasında ‘dürtü ve talep’ dayalı simgesel bir boyut bulunmaktadır. Bir dürtü, aslında arzunun diyalektiği tarafından ele geçirilemeyen, diyalektikleştirilmeye karşı koyup direnç gösteren bir taleptir. Talep hemen her zaman belli bir diyalektik dolayım içermektedir: Bir şey talep edilmek-

te, fakat hakikatte bu talep aracılığıyla talebin düz anlamı da dâhil olmak üzere başka bir şey hedeflenmektedir. Her talebin ardından, bir mecburiyet ile “Ben bunu talep ediyorum, ama aslında bununla neyi istiyorum?” sorusu gündeme gelmektedir. Dürtüde ise tersine, “Bir şey talep ederim ve bunda sonuna kadar ısrar ederim” şeklinde belli bir talepte ısrar edilmektedir (Zizek, 2004:17). Hurwitz’in anamorfik heykellerinde Zizek’in ifade ettiği bu simgesel anlamı gözlemlemek mümkündür (Şekil 16).

Heykeller gerçeğin değişime uğramış halleri olarak tek başlarına anlamlı olmamakla birlikte yalnız dış bükey bir düzlem üzerine bir dürtü-talep doğrultusunda düştüklerinde gerçeğin bir yansıması olarak izlenebilmektedirler. Daha açık bir ifade ile anamorfik heykeller hakikati talep etseler bile izleyicinin tam olarak ne görmesini istedikleri konusunda belirli bir gerçeklik düzlemine ulaşamazlar. Fakat bu anamorfik heykellere silindir aynaların da eşlik etmesiyle talep edilen bu hakikatin muhakkak gerçeklik düzlemine taşınması gerektiği dürtü-talep birlikteliği ile anlamlı bir görünüme ulaşmaktadır.





Şekil 16. Urgent Need to Be Remembered (2016) ve Childhood in Copper (2017), Jonty Hurwitz (URL 20, 2022).

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anamorfoz tekniği ile ortaya koyulan görüntü, ilk bakışta fark edilmesi ve algılanması zor anlamsız nesne ve imgeler yığını gibi görünse de izleyicinin farklı görüş açılarından bakması ve/veya özel ekipmanlar kullanılması ile anlamlı hale gelmekte ve arkasında yatan düşünceyi, ideolojiyi, felsefeyi görünür ve anlaşılır kılmaktadır. Zizek anamorfoz/ yamuk bakma ile nesnel olarak hiçbir şey olmayan şeylerin bu sayede bir şey haline dönüştüğünü göstermiştir. Diğer bir ifadeyle Zizek perspektifinde, hiç olan şey, anamorfoz ile bir şeye dönüşmektedir (Zizek, 2004:27). Anlamsız olan arzu kavramı, yamuk bakma ile bir anlama kavuşmaktadır. Lacancı bağlamda anamorfoz kavramı, simgesel düzende normal olarak kabul edilen eylemlerin ardındaki 'gerçek'e odaklanmayı sağlamaktadır (Sekmen, 2022).

Teorik motiflere 'yamuk bakma' eyleminin temelinde yatan asıl konu; anamorfozun yalnızca teoriyi 'örnekleme'ye, onu 'kolayca ulaşılabilir' kılmaya, böylelikle insanı bilinçli ve öznel düşünme kolaylığından kurtarmaya yönelik dayatıcı ve zorlama bir eylem olmadığıdır. Burada değerli olan; teorik motifleri sahnelemede, örneklemede, özneye sunmada bir şekilde dikkatten kaçabilecek noktaların görünür kılınıyor olmasıdır (Zizek, 2004:7). Zizek'in teorik motifler üzerinden değerlendirdiği anamorfoz yaklaşımı, çalışmada farklı sanat dallarında ortaya koyulmuş

ve dolayısıyla pratiğe dökülmüş eserlerle birlikte yeniden okunmuştur. Böyle bir bakış açısıyla eserlere yeniden bakmak ve üzerine düşünmek aslında bizatihi anamorfoz kavramının tanımıyla uyuşacak paralellikte bir çalışmanın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla çalışmada Zizek'in düşünceleri temel alınarak yeni ve farklı bir bakış yakalama çabasını da anamorfoz olarak değerlendirmek mümkün gözükmemektedir. Bu durumda seyircinin, okuyucunun, düşünürün, ressamın, mimarın, heykeltıraşın, müzisyenin ya da politikacının karşılaştığı imge, durum, olay ya da olgular serisine yönelik yarattığı her farklı bakış açısının da anamorfoz olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Anamorfoz sadece görünen nesnel dünyasında değil, soyut olarak ifade bulan düşünce dünyasıyla birleştirildiğinde de yeni bir gerçeklik kazanacaktır. Çalışmada soyut düşüncedeki anamorfoz kavramı ile farklı sanat dallarında somut olarak ortaya koyulmuş anamorfoz yaklaşımlarını birlikte okumaya çalışarak yeni bir perspektif yaratılmaya çalışılmıştır. Özellikle mimari ile bütünleşen anamorfik eserlerin (resim, heykel, enstalasyon, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik) hem kamusal hem de özel alanlarda kullanıcı deneyimlerine farklı bir renk ve anlam getireceği düşünülmektedir.

**Etik:** Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Ethics:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Financial Disclosure:** The authors declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKLAR

- Ana Britannica (2004). Ana britannica ansiklopedisi, Ana Yayıncılık. [Turkish]
- Araujo, A. (2017). Anamorphosis: Optical Games with Perspective's Playful Parent, Proceedings of Recreational Mathematics Colloquium v- G4G (Europe), pp. 71–86.
- Baltrušaitis, J. (1995). Aberrations: Les Perspectives Dépravées-1. Paris: Flammarion, s.7.
- Behrens, R. (1984). Design in the visual arts. Prentice-Hall, Inc.
- Berger, J. (2013). Görme biçimleri. (Çev: Y. Salman, 19. Baskı). Metis. [Turkish]
- Büyük Lügat (1969). Büyük lügat ansiklopedisi. Meydan Yayınevi.
- Demirel, Ö. (1993). Eğitim terimleri sözlüğü. Usem Yayınları.
- Dino, F. (2014). Terms used by psychoanalysis. <https://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/psychterms.html> Accessed on Sep 22, 2022
- Eroğlu, Ö. (2006). Resim sanatı sözlüğü (pp. 31–32). Nelli Sanatevi. [Turkish]
- Etimoloji Sözlüğü (2022). <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/virt%C3%BCel> Accessed on Dec 3, 2022. [Turkish]
- Evans, D. (1996). An introductory a dictionary of Lacanian psychoanalysis. Routledge.
- Gandolfi, E. (2018). Virtual reality and augmented reality. In K. Kennedy, R. E. Ferdig, (Eds.), Handbook of research on K-12 online and blended learning (2<sup>nd</sup> ed., pp. 545–561). ETC Press.
- Gardner, M. (1988). Time travel and other mathematical bewilderments. W. H. Freeman and Company New York.
- Glennerster, A., Gilson, S., Tcheang, L. & Parker, A. (2010). Perception of size in a “dynamic Ames room. Journal of Vision, 3(9), Article 490. [CrossRef]
- Gombrich, E. H. (2015). Sanat ve yanılsama. (Çev: A. Cermal). Remzi Kitabevi. [Turkish]
- Hochberg, J. (1978). Perception (2<sup>nd</sup> ed.). Prentice-Hall.
- İnceoğlu, M. (2004). Tutum-algı iletişim (pp. 83–84). Elips Kitap.
- Kay, S. (2006). Zizek: Eleştirel bir giriş. (Çev: Z. Kuyumcu). Encore Yayınları. [Turkish]
- Kaya, Y. (2020). The evolving perspective in art: “Anamorphosis” and Kurt Wenner as a contemporary anamorphosis artist, Turkish Studies, 15(2), pp. 1079–1099. [Turkish] [CrossRef]
- Keleşoğlu, B., & Uygungöz, M. (2014). Anamorphic, image in art and design. Sanat & Tasarım Dergisi, 7(7), pp. 1–18. [Turkish]
- Kocalan, M., & Türkdoğan, T. (2018). An illusion technique in contemporary art: ‘Anamorphosis’ and Felice Varini. Journal of History Culture and Art Research, 7(1), pp. 527–541. [CrossRef]
- Kotler, P. (2001). A framework for marketing management. Prentice Hall.
- Macmillan English Dictionary for Advanced Learners (2002). English Dictionary. Macmillan Education.
- Melnikova, E. I. (2011). Anamorphic Art. In VII All-Russian Conference: Youth and Science, Krasnoyarsk/ Russia: Siberian Federal University, pp. 22–25.
- Messaris, P. (1994). Visual literacy: Image, mind and reality. Westview Press.
- Meydan Larousse, 1979. Büyük Lügat ve Ansiklopedi, İstanbul: Meydan Yayınevi, Cilt:1, s:495.
- Önder, B. A. (2021). Validity and reliability study of the Turkish version of the organizational indifference scale. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7(2), 219–261. [Turkish]
- Parsıl, Ü. (2012). Görsel algılama, (1.Baskı). An Yayıncılık. [Turkish]
- Purushottam, K., Chandramouli, Dr. K., Sree Naga Chaitanya, & J., Gowreswari, B. (2021). A Review on Virtual Reality and Augmented Reality in Architecture, Engineering and Construction Industry. International Journal for Modern Trends in Science and Technology, 7(8), 28–33.
- Rigel, N., Batuş, G., Yücedoğan, G., & Çoban, B. (2005). Kadife karanlık: 21.yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar. Su Yayınları. [Turkish]
- Sekmen, M. (2022). Lacanian analysis of the movie “the Piano” on the basis of rejecting the name of the father. RumeliDE Journal of Language and Literature Studies, (26), 551–563. [Turkish]
- Sharp, J. (1998). Problems with Holbein's Ambassadors and the Anamorphosis of the Skull, 20 the Glebe, Watford, England, Wd2 6LR, Bridges Mathematical Connections in Art, Music, and Science.
- Taştan, R. T. (2018). Türkiyede çağdaş sanatta yerleştirme (enstalasyon) ve kültür [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. [Turkish]
- Toluş, D. (2020). Instalation, space, object and artists in art practice. Akademik Sanat, 5(11), 101–114. [Turkish] [CrossRef]
- Türk Dil Kurumu (2022). Türkçe sözlük. Türk Dil Kurumu Yayını. [Turkish]
- Uzel, Ö. (2020). Slavoj Zizek: 21. yüzyıl iletişim çağının en radikal düşünürü. Karakarga Yayınları. [Turkish]

- Varolun, O. (2014). Slavoj Zizek: İdeoloji kavramına Lacancı psikanalizden bakışın felsefi bir değerlendirmesi [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mersin Üniversitesi. [Turkish]
- Yılmaz, M. (2005). Modernizmden postmodernizme sanat. Ütopya Yayınları. [Turkish]
- Zizek, S. (2002). Kırılğan temas, (T. Birkan Çev.), Metis Yayınları. [Turkish]
- Zizek, S. (2004). Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacaña Giriş, (T. Birkan Çev.), Metis Yayınları. [Turkish]
- Zizek, S. (2019). İdeolojinin yüce nesnesi. (T. Birkan çev.), Metis Yayınları. [Turkish]
- Wenner, K. (2011). Asphalt Renaissance: The pavement art and 3-D illusions of Kurt Wenner. (pp. 159–160). Sterling Signature.
- Web Adresleri
- URL 1. (2022). The power of anamorphic artworks. <https://www.mediagang.co.uk/blog/power-of-anamorphic-images> Accessed on Sep 23, 2022
- URL 2. (2022). Eyed Awry: Blind spots and Memoria in the Zimmerman Anamorphosis. <https://jhna.org/articles/eyed-awry-blind-spots-and-memoria-in-the-zimmern-anamorphis/> Accessed on Sep 23, 2022
- URL 3. (2022). Tuesday afternoon project – David Hockney (Week 3). <https://samkitcher.wordpress.com/2014/10/21/tuesday-afternoon-project-david-hockney-week-3/> Accessed on Oct 05, 2022
- URL 4. (2022). King Edward VI. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02032/King-Edward-VI> Accessed on Oct 05, 2022
- URL 5. (2022). Hans Holbein ve Elçiler Tablosu. <https://www.tarihli-sanat.com/hans-holbein-ve-elciler-tablosu/> Accessed on Oct 05, 2022
- URL 6. (2022). Centre Pompidou. <https://www.meer.com/centre-pompidou/fr/artworks/84830> Accessed on Oct 05, 2022.
- URL 7. (2022). Beyoğlu'nda sanat merdivenlere taşı. <https://www.istanbultakipte.com/haberler/siyaset/yer-el-yonetimler/beyoglunda-sanat-merdivenlere-tasti.html> Accessed on Oct 10, 2022.
- URL 8. (2022). Öğrencilerin Beyoğlu'nun merdivenlerini sanatla doldurdu. <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/ogrencilerin-beyoglunun-merdivenlerini-sanatla-doldurdu-304120h.htm> Accessed on Oct 10, 2022.
- URL 9. (2022). Mimosalı kadın, Fındıklı. <https://twitter.com/ozcanyukse/status/1322049215187587072/photo/1> Accessed on Oct 13, 2022.
- URL 10. (2022). Istvan Orosz / Anamorphose 0.2 <https://masterengelslaura.wordpress.com/2016/12/11/istvan-orosz-anamorphose-0-2/> Accessed on Oct 10, 2022.
- URL 11. (2022). Video anamorfico. [https://it.wikipedia.org/wiki/Video\\_anamorfico](https://it.wikipedia.org/wiki/Video_anamorfico) Accessed on Oct 13, 2022.
- URL 12. (2022). Old Hollywood films. <http://www.oldhollywoodfilms.com/2015/07/lady-in-lake.html> Accessed on Nov 09, 2022.
- URL 13 (2022). İKSV galaları: Başlat ready player one <https://www.iksv.org/tr/iksv-galalari/iksv-galalari-baslat-ready-player-one> Accessed on Dec 03, 2022.
- URL 14 (2022). Her movies. <https://ww3.fmovies.co/film/her-2329/> Accessed on Dec 03, 2022.
- URL 15. (2022). A trip back in time to discover the Ames Room. <https://www.camera-obscura.co.uk/article/ames-room-a-brief-history> Accessed on Nov 09, 2022.
- URL 16. (2022). Anamorphic perspective museum. <https://boutrosbounahra.com/anamorphicperspectivemuseum> Accessed on Nov 09, 2022.
- URL 17. (2022). Nikola Tesla. <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/12/9b/55/d9/tesla-examined.jpg> Accessed on Nov 11, 2022.
- URL 18. (2022). Entry ticket to illusion art museum Prague <https://www.musement.com/uk/prague/entry-ticket-to-illusion-art-museum-prague-238323/> Accessed on Nov 11, 2022.
- URL 19. (2022). Prosko Mustafa Kemal Atatürk. <https://www.prosko.cz/anamorphosis/mustafa-kemal-ataturk> Accessed on Nov 11, 2022.
- URL 20. (2022). The art of Jonty Hurwitz. <https://jontyhurwitz.com/all-the-art> Accessed on Nov 11, 2022.



## Original Article

# Surreal humor in art and design: Marx Ernst and Jan Lenica

## Sanat ve tasarımda gerçeküstü mizah: Marx Ernst ve Jan Lenica

Doğan ARSLAN\*

*Department of Visual Communication Design, İstanbul Medeniyet University, Faculty of Art, Design and Architecture, İstanbul, Türkiye*

### ARTICLE INFO

#### Article history

Received: 12 December 2022

Accepted: 20 December 2022

#### Key words:

Absurd, Jan Lenica, Max Ernst, surreal humor.

#### Anahtar kelimeler:

Absürt, Marx Ernst, Jan Lenica, gerçeküstü mizah.

### ABSTRACT

Visual humor is one of the important tools used by designers and artists. Art historians and thinkers have mostly analyzed, commented on, and researched humor in literary fields, such as stories and novels. However, in the context of the relationships of absurd and absurd humor in art and design, the analyses and research on their differences and similarities have been limited. The aim of this research is to analyze how and why absurd humor, which has absurd and absurd characteristics in art and design, is used in the fields of art and design, and to derive findings and results. In the research, it was seen that the absurd, absurd and strange aspects of visual absurd humor are a common approach in the works of dada and surrealist artists. In order to discuss and analyze the subject in a concrete form, the works of Max Ernst, one of the important representatives of surrealism, were examined in this context. It was determined that the unexpected surprises formed by the strange and absurd phenomena seen in Ernst's figurative works constitute the basis of absurd humor. On the other hand, it was seen that similar surreal and strange figurative elements seen in the works of Jan Lenica, an important name in poster design, were used to create communication to tell a specific concrete story. In the analyses and findings made within the framework of the works of Ernst and Lenica in the context of visual absurd humor in art and design, it was seen that the visual language used and the idea analyses have a parallel structure. On the other hand, since the purposes of art and design fields are different, the use of absurd humor in art is handled with a more vague and uncertain understanding, while similar images in design are transformed into a specific concept for communication. It is possible to say that the findings obtained in this research with the comparative methodology in academic studies on the relationship between art and design will contribute to the literature on the subject.

### ÖZ

Görsel mizah, tasarım ve sanatçılar tarafında kullanılan önemli araçlardan birisidir. Sanat tarihçileri ve düşünürler mizahın daha çok edebi, hikâye ve roman gibi alanlarda analizler, yorumlar ve araştırmalar yapmıştır. Fakat özellikle gerçeküstü mizahın sanat ve tasarım alanındaki ilişkileri bağlamında, birbirlerinden farklılıkları ve benzerlikleri yönünde, analizler ve araştırmalar kısıtlı kalmıştır. Bu araştırmanın amacı, sanat ve tasarımda görülen absürt ve saç-

\*Sorumlu yazar / Corresponding author

\*E-mail address: [dogan.arslan@medeniyet.edu.tr](mailto:dogan.arslan@medeniyet.edu.tr)





ma özelliklere sahip gerçeküstü mizahın, sanat ve tasarım alanlarında nasıl ve niçin kullanıldığını analiz ederek, bulgular ve sonuçlar çıkarmaktır. Araştırmada görsel gerçeküstü mizahın saçma, absürt ve tuhaf yönlerinin dada ve gerçeküstü sanatçıların çalışmalarında sık görülen bir yaklaşım olduğu görülmüştür. Konunun somut halde tartışılması ve analiz edilebilmesi için, gerçeküstü sanatın önemli temsilcilerinden Max Ernst'in çalışmaları bu bağlamda incelenmiştir. Ernst'in çalışmalarındaki figüratif çalışmalarda görülen tuhaf ve absürt olguların oluşturduğu beklenmedik sürprizlerin gerçeküstü mizahın temelini oluşturduğu tespit edilmiştir. Diğer taraftan özellikle afiş tasarımı alanında önemli isimlerden Jan Lenica'nın çalışmalarında görülen benzer gerçeküstü ve tuhaf figüratif unsurların belli bir somut hikâyeyi anlatmak için iletişim oluşturmak için kullanıldığı görülmüştür. Görsel gerçeküstü mizahın sanat ve tasarım bağlamında özellikle Ernst ve Lenica'nın çalışmaları çerçevesinde yapılan analizler ve tespitler sonucunda, kullanılan görsel dilin ve fikir çözümlerinin paralel bir yapıda olduğu görülmüştür. Fakat diğer taraftan sanat ve tasarım alanlarının amaçları farklı olması sebebiyle, gerçeküstü mizahın sanatta kullanılması daha muğlak ve belirsizlik bir anlayışla ele alınırken, tasarımda benzer görsellerin iletişim oluşturmak için spesifik bir kavrama dönüştürüldüğünü söylemek mümkün. Araştırmada karşılaştırmalı metodoloji ile elde edilen bu araştırmadaki bulguların, akademik araştırmacılara, sanatçılara ve tasarımcılara faydalı olacağı düşünülmektedir.

**Cite this article as:** Arslan, D. (2022). Surreal humor in art and design: Marx Ernst and Jan Lenica. *Yıldız J Art Desg*, 9(2), 95–103.

## INTRODUCTION

The Dada movement was the first step of surrealism. Dadaism could not keep its popularity and bring fresh perspectives and Surrealism overtook dada's staleness internationally from New York to London. As Fiona Bradley says, "Dada is often considered the precursor of surrealism. In fact, Breton's description of the situation is more accurate 'The two movements were like two waves overtaking one another in turn' Dada predated surrealism and surrealism survived dada." (Broadley, 1997). When Dada transformed into the surrealism movement, the importance of humor endured. But Harriet Janis and Rudi Blesh think this humor was a bit different in each of these two movements. They claim that, "Dada's nonsense and sardonic humor contrast with Surrealism's humor noir and patent seriousness; dada's relentless war against all human system is at the opposite pole from Surrealism's proposed systematizing of creative methods." (Janis and Blesh, 1967). Janis and Blesh explain Andre Breton's view as; "...with dada, the attack on the past became universal, the negation of previous values was complete...The despair that prevailed could only be overcome by a kind of dismal jesting, a black humor." (Janis and Blesh, 1967).

Surrealists, like Dadaists, created absurd and playful images, photomontage, painting, collage and three-dimensional artwork, which were often funny, absurd and strange. Once, Andre Breton described surrealism as, "play of thought." Playing and juxtaposing objects and photographs can bring possibilities of surreal humor. Wollheim explains the process of play that leads to humor, "It consists in the mouthing of sounds or in the absurd combination of thoughts, put together without ref-

erence to meaning or coherence, and the pleasures of play derive from repetition or the rediscovery of what is familiar." (Wollheim, 1967). Steven Heller and Gail Anderson think that play creates some degree of humor, "while not all play is humorous, play is definitely the first stage in achieving graphic wit and design humor."

Andre Breton, author of *Anthology of Black Humor*, 1939 and Sigmund Freud, author of *Jokes and Their Relationship to the Unconscious*, 1905, both researched humor from a mainly literary perspective. Freud's approach was a crucial step towards the theoretical understanding of humor. Humor has a plethora of manifestations such as behavior, visual, literary and auditory displays. Freud's reason for researching the joke is that he found a strong relationship between jokes and the unconscious and repression. The unconscious is also one of the main subjects in surrealism, "Freud's concept of joking was based on his original theory of repression and unconscious conflicts. That at which we laugh is indicative of our problems or inhibitions. On the other hand, Freud contends, joking becomes a healthy and socially adaptive way of handling these problems." (Robinson, 1991).

Freud found many similarities between humor and dreams, both falling under the umbrella of surreal topics and as such, both sharing a form of subversive expression. Humor, jokes, unconsciousness, repression and dreams all relate to each other as concluded in Freud's research. Wollheim agrees that, "the joke, like the dream and, to some degree, the Para praxis, expresses a repressed or unconscious wish." It was a revolutionary observation that humor was a result of repression and unconscious conflicts. Robinson like Wollheim, agrees with Freud's connections between humor, joke and repression: "Civi-

lization has produced repression of many basic impulses, Freud says, and joking becomes a socially acceptable way of satisfying those needs.” (Robinson, 1991).

Robinson also mentioned that Freud divided purposeful jokes into five major types “The sexual, aggressive, hostile, and blasphemous and skeptical joke.” (Robinson, 1991). In the following chapter, I will analyze Magritte’s enigmatic work, *Rape*, which exemplifies Freud’s sexual, aggressive and hostile jokes. I will also explore visual posters that can be applied to Freud’s hostile joke.

Dada and Surrealist artists often used black humor in their surreal works. It is possible to generalize black humor as a negative evaluation of events in an often times ironic and critical style. Robinson describes black humor as a “defense mechanism”. In the following discourse of psychologist A. Ziv, black humor is strongly linked to fear. “The opportunity that we are given to laugh at things that are basically frightening or sad protects our mental health.” (Robinson, 1991). Robinson elaborates on the framework of black humor and its ability to elicit fear by describing it as a, “grotesque exaggeration, extravagance, sexuality and violence.” (Ziv, 1984). Moreover, in Robinson’s book, *Humor and the Health Profession*, Max Schulz describes black humor as; “an absurdity in existentialist fiction” (Ziv, 1984). In the same book Bruce Joy Friedman describes it as a “chord of absurdity”. Although not all absurdity is black humor, one must dually note that more often than not black humor is absurd.

At the same time Robinson implies that black humor is a reflection of a negative environment. One may fascinatingly observe that perhaps lighter humor displays itself more frequently in a stable, affluent society. (Robinson, 1991). Robinson elaborates on how black humor expresses itself in a turbulent society, “It was to move to the opposite extreme: ‘making fun of’ in the most grotesque, macabre manners, those very things, which frightened and disturbed society. It seemed to be almost an attempt to ‘shock’ our self out of the horror and anxiety.” (Robinson, 1991). Author Mark Polizzotti presents a wide perspective, “Black humor is the opposite of joviality, wit, or sarcasm. Rather, it is a partly macabre, partly ironic, often absurd turn of spirit that constitutes the ‘mortal enemy of sentimentality,’ and beyond that a ‘superior revolt of the mind.’” (Breton, 1997). Robinson, focusing on the description of gallow humor, synonymous to black humor, states, “Freud’s basic concept that joking relieves repressed impulses and anxieties, and that laughter converts the unpleasant feeling to pleasant ones, underlies the theory of ‘gallow humor’. This gallow humor a grip, macabre humor, a bravado in the face of death, is a type of humor which is typically seen when individuals or groups are faced with considerable stress and precarious or dangerous situations, such as at war, on battle fields, in oppressed countries, in concentration camps and in life-and-death struggles within hospitals.” (Robinson, 1991).

The relation between humor and negativity in this description can be evaluated in the same scope as that of black humor. So, we can say that black humor in this time was a cathartic release, humorous outlet and intellectual defense mechanism in a disillusioned or stymied society. I consider the depiction of nonsense, post-war difficulties, famine and oppressive regimes in satirical works as black humor. Now we may focus on Max Ernst’s surrealist works in which may contain black humor.

## MAX ERNST’S HUMOR

Ernst was born in 1891, in Cologne, Germany. While he was studying philosophy in Bonn, he interested in art. Although he never received any formal artistic course, he played an important artistic, explorative role in both Dadaist and Surrealist movements. His natural artistic curiosity can be seen reflected in his artworks. He liked to develop his artistic skills of observation and experimentation. As Giuseppe Gatt agrees “He dedicated himself to continual experiment in technique and imagery.” (Gatt, 1968). He did not devote himself solely to any particular technique but nurtured his artistic needs, dreams and imaginations with various styles and techniques e.g. frottage, grattage, dripping, engraving collage and painting. It would not be wrong to liken Ernst’s artistic struggle to that of a visual explorer.

We can say that, from the magazine *View* (established by Charles H. Ford) artist such as Bosch and Bruegel influenced Ernst’s carrier, as they were his favorites. (Avalon, 1991). Ernst pointed out that Bosch and Bruegel were his favorite artists in the 1942 edition of *View* magazine, published from September through March of 1947 in New York. Human and animal figures, sometimes plants, were juxtaposed and metamorphosed by Ernst and other above-mentioned artists. This basic principle of blending process created absurd and humorous effects, which is a similar result in these artist’s paintings. Some other authors and poets, whom Ernst loved, became sources of inspiration for other surrealists who were also mentioned in this magazine: Baudelaire, Apollinaire, Rimbaud and Carroll. Andre Breton referred to such authors and poets in his book *The Anthology of Black humor*, because he thought that they were the leading literal writers of Black humor as well.

Ernst concentrated upon human-like figures in most of his works. Some examples are *The Angel of Hearth and Home* (1937), *The Antipope* (1941-42), *The King Playing with the Queen* (1944), *The Garden of the Hesperides* (1935) and *The Robing of the Bride* (1939). In such works, Ernst painted and manipulated human figures and their environments. These paintings are attractive and visually entertaining. Because Ernst blended human figures with monster-like creatures, their familiar forms and figures become unfamiliar. Art historian John Russell explains how Ernst’s artistic approach was similar with Grandville as a significant artist in the 19<sup>th</sup> century, “In devising his



animal headed human beings, Max Ernst leaned above all, as has been seen, on his own hallucinatory experience. But, in expressing this, he continued the tradition set in the nineteenth century by Jean-Isidore Gerard, best known as ‘Grandville.’” (Russel, 1967). For example, Ernst painting, *Human Figure* (1931), Image 1, was the result of an animal, plant and human figure. This work was a new form produced either consciously or unconsciously as a result of artistic and creative talent. The importance of fusion in form, for example human, animal and plant is exemplary in this painting. The image introduces us to unfamiliarity and strangeness that is Ernst’s approach. Werner Spies agrees that, “persistent research in pursuit of the strange and unfamiliar - this brings us to the crux of Max Ernst’s approach.” (Spies, 1991).

Ernst, in *Image 1*, placed an insect head at the top of the human-like figure. The body part of this figure is much more complex. A plant is getting out of the so-called head of the insect and is suspended through the bottom of the figure forming the body of the figure as well. The left arm seems to be the leaves of a plant. The right hand is more complex with human and plant mixed together. Therefore, the right ‘arm’ can be either a part of the plant or the arm of the human. The legs coming out of the waist of this figure resemble human legs more clearly. In the middle of the plant, suspended from top to bottom, are two fruits that resemble the testis of a male. Nevertheless, we do not know whether Ernst considered these two fruit-like round forms to be the sexual organ of a man.

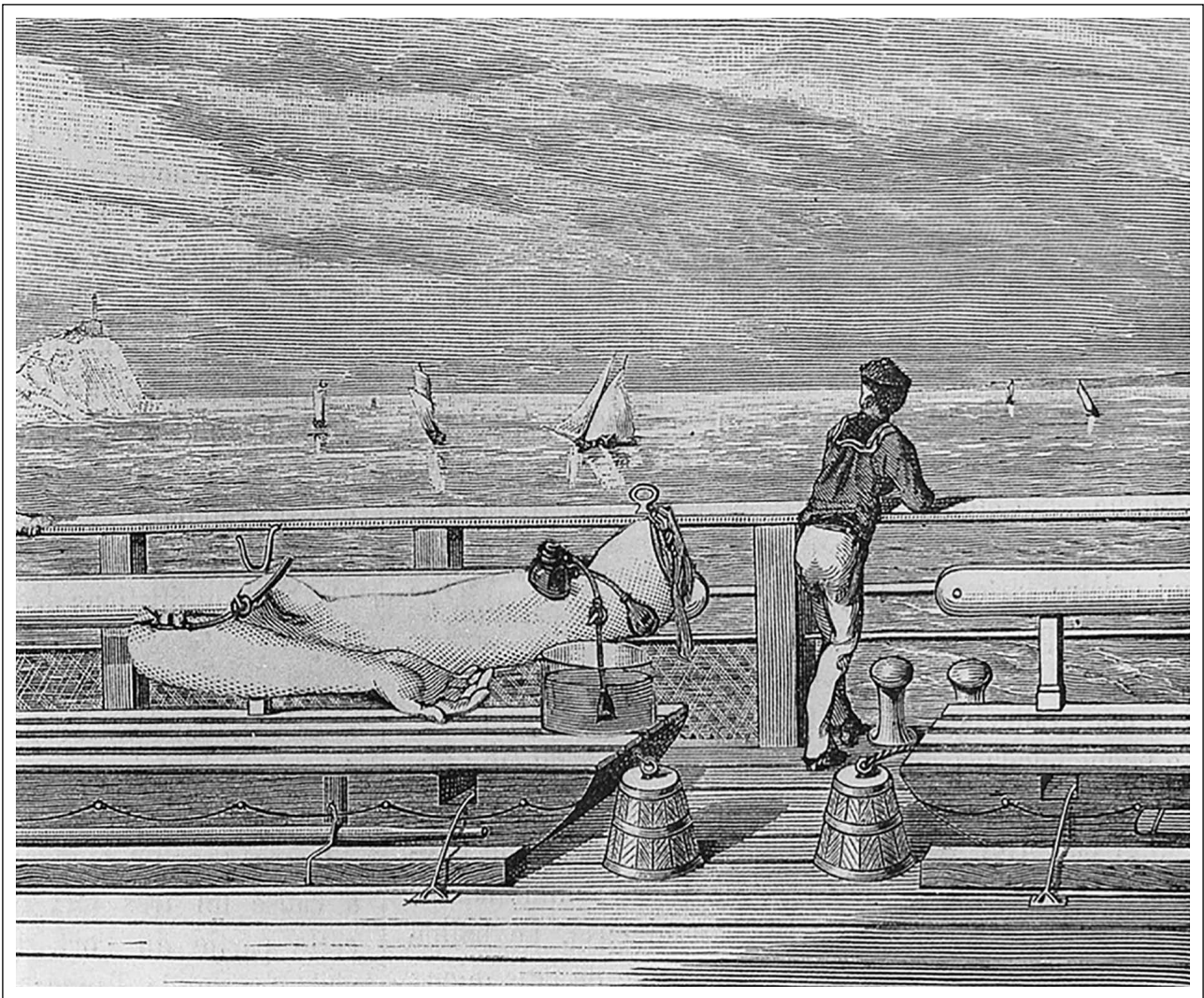
As a result, in *Image 1*, while the head of the figure looks like an insect head, an odd form that is a combination of plant and human makes up the body part. Likewise, even the right arm has a complex illustration of plant and human combination, while the left arm is clearly depicted as a human arm. Absurdity and humor combine in this work. On the one hand, I think the figure resembles a human, plant and insect at the same time. On the other, we may think that it resembles none of them. Here, Ernst presents the exaggerated method of caricature art used to make human figures look ridiculous, in a new form of exaggeration that associates three basic figures, ‘human’, ‘plant’ and ‘animal’. Ernst forces the boundaries of the real and surreal world in this study as well as most of his other studies. He constitutes illogical, absurd and odd relations between the symbolic figures that he uses in the real world. Gatt explains such findings in the works of Ernst as follows; “There is no difference between the image of reality and the reality of the image. The underlying meaning of things is tapped, there are allusions, ambiguities, a feeling of adventure, and one turns especially to self-examination.” (Gatt, 1968). How can we interpret this complex figure of plant-insect mixture, which is presented as a human figure? Did Ernst try to explain human as a creature identified with nature? Or, did he try to emphasize the wild nature of humans through symbolic ex-



**Image 1.** *Human Figure* (1931), by Max Ernst.

planation of insect and plant? Is this figure work related to the metamorphosis of humankind? It is possible to produce more questions on this issue. The most significant point that Ernst focuses on in such works, as Gatt mentions in his above quotation, is the self-examination of the individual.

War was one of the most important factors that invoked destruction, nonsense and consequently, humor. Ernst had participated in World War I and experienced the severity of war. He claimed how he was reborn after the war, in 1918, in these lines, “Max Ernst died on 1 August 1914. He returned to life on 11 November 1918, a young man who wanted to become a magician and find the myths of his time (bib.59).” (Spies, 1991). Uwe M. Schneede considers Ernst’s post-war transformation and comments, “This quest, which would have been unthinkable without the wartime despair and



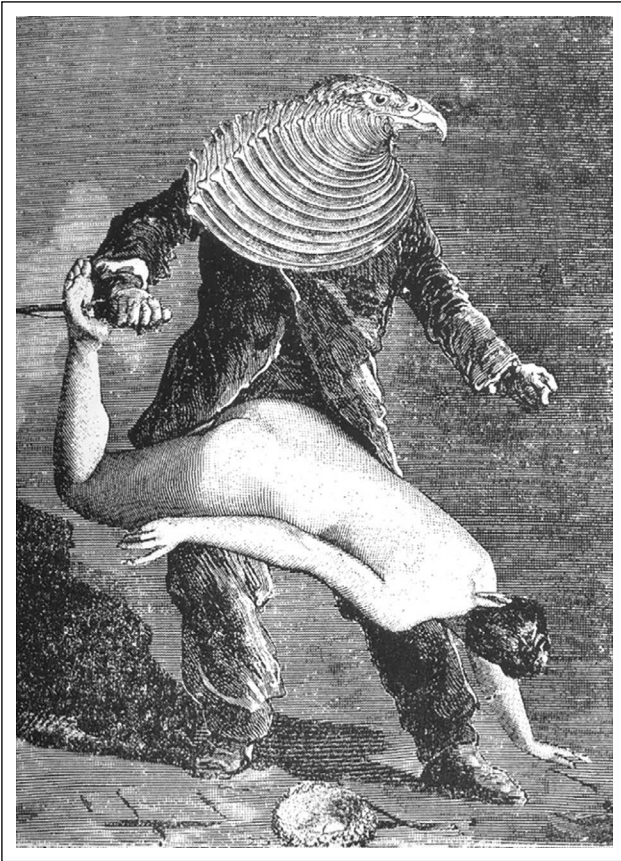
**Image 2.** Yachting, (1929), by Max Ernst.

subsequent political polarization that affected Germany, begins with Dadaism.” (Schneede, 1967). Schneede reflects on the rebellion, despair and nonsense of war in relation to Dada as follows, “Contrary to general belief, Dada did not want to shock the bourgeois. They were already shocked enough. No, Dada was a rebellious upsurge of vital energy and rage; it resulted from the absurdity, the whole immense ‘schweineri’ of that imbecilic war. We young people came back from the war in a state of stupefaction, and our rage had to find expression somehow or other.” (Schneede, 1967). A major facet of Dada that needs to be closely considered is black humor. Society’s post-war paradigm shift and the consequential birth of Dada highlighted the absurdities of life. These absurdities are oftentimes seen expressed humorously in this era via black humor.

We can analyse one of Ernst’s collages, *Yachting* (1929), Image 2, that contains strong elements of black humor. It displays a sudden violation in an otherwise placid scene.

Odd and absurd elements bring about this violation and associate it with black humour. It is possible to describe this engraving as follows: There is a sailor watching the sea. The place is a port with some sailboat. This print probably illustrates an article or a story from the 19<sup>th</sup> Century. What we know is that Ernst assembled the illustrative and informative print with an extra print or prints to create a new look, a third picture. The other object, a group of human limbs, is on the port just behind the sailor. It seems that the sailor is not aware of the human limbs, which do not have any connection to the landscape and the sailor. This gives a strange and weird atmosphere to the collage.

A combination of these two different collages, the limb and the sailor with the background landscape, introduces us to a puzzle that captures our attention. Ernst complicates his image by adding the misplaced limb, to explore our perceptions. The complexity and intrigue in this collage results from marrying two different prints by the collage method.



**Image 3.** Bird-Man, (1933), Max Ernst.

These images, originally illustrated with different aims, naturally, seem odd to us in this new form. It is a challenge to draw logic from this combined result. We face difficulty in comprehending how a human organ can exist behind the sailor. Such an illustration is of course bizarre and humorous for us. It is irrational and ridiculous for a torn or cut human limb to be illustrated as a background image, in the daytime, at sightseeing, can be described as black humor.

Ian Turpin who comments Ernst's above work, as primarily idyllic, while pointing out how such a case suddenly changed, "The brief title Yachting that accompanies the collage illustrated evokes perfectly the idyllic situation that will be shattered irrevocably when the sailor turns round to be confronted by the huge dismembered limbs lying on the bench beside him." (Turpin, 1979). The imagined surprise of the sailor should he turn around and see the dismembered limb behind him is darkly humorous. The surprise and unexpected situation combine with fear due to the human limb. Does Ernst want to shock the sailor? Is he perhaps subconsciously revealing his sadistic psyche? In fact, we do not have any clear answers for these questions. I beg to differ with the finality and clarity of Schneede when he comments that the collage reveals, "a sadistic streak which tips over into black humor." (Schneede, 1967). Such a decisive interpretation is short-sighted.

What would the reason be for the tendency of Ernst into violence, death, sexual violence and other propulsive concepts in his black humor works? Werner Spies claims that the World War I would have influenced the works of Dada period including the works of Ernst. Spies describes the issues used in the works of the artists of the period like that, "The moment had been prepared by the experience of war and destruction, which so obviously dominates the iconography of the early Dada period of Max Ernst's oeuvre. The anatomical dissections, the skeletons, the associations with air battles, the sadism, and the erotically excited lust for life, the artificial limbs, the cuts and amputations carried out the world with a pair of sharp scissors." (Spies, 1967). It is possible to think that, after his war experience in World War I, Ernst's use of black humor in his collages can be interpreted as a psychological recovery in his adapting to a 'post-war' normal life.

We can analyze another collage of Ernst's, Bird-Man (1933), Image 3, from his collage book, *Une Semaine de Bonte*. The collage bears very complex emotions related to violence, sex, fear, vagueness, absurdity and, finally black humor. Russel defines such an approach as "a new degree of emotional" involvement. (Russel, 1967). In the collage there are two main figures, a man and a woman. The man has an eagle head, possibly representing power, and is stabbing the left foot of the woman. The woman is in a bizarre position, bending toward the ground as if she is falling down. The most interesting feature in the image is that the man wears a suit while the woman is naked. An egg in a symbolic bird nest under these two figures increases the mysticism of this collage. I guess that this collage is made up from four different prints: the eagle head, the man with a knife in his hand, the naked woman and the symbolic bird nest.

Many questions arise from this collage. For instance, does the violent act also represent an erotic interchange? Does the egg and nest symbolize the possibility of offspring from this interchange? What exactly is the meaning of the man's mask? What kind of expression is on the woman's turned face, partial delight or pure agony and fear?

Another curiosity is whether there is any relation between the eagle-headed man and Ernst himself. Russell supports this idea, "...the bird, with whom Max Ernst had so often identified himself" (Russel, 1967). Gatt associates two of Ernst's youthful events as follows: "There were two important events during his early adolescence: the birth of sister Loni and the death of his pink cockatoo in 1906 - two events which Max linked in his mind, to the extent of deciding that the birth of the young child had provoked the death of the bird." (Gatt, 1968). Can we say that a youthful experience influenced and is reflected in his works subconsciously? of course it is possible. Gatt expresses how Ernst's childhood experiences influenced the later periods in these lines, "The works of his first decade of his activity, from 1909 to 1918, are clearly linked with Ernst's childhood both on a psychological level and so far as their setting is concerned." (Gatt, 1968).



We may say that the bird image in Ernst's paintings can be the reflection of his subconscious. Similar to a still frame drama, we can understand that Ernst may be seeking revenge for the death of his beloved pink cockatoo by stabbing his sister, the alleged murderer. Although the sister is vulnerable, naked and falling toward earth head first, as she did on the day of her birth, she is depicted as a fully matured woman. This brings into question Ernst's subconscious incestuous perversion. A sexual charge between the supposed brother and sister is impossible to ignore. The inappropriateness and absurd nature of this loaded collage is darkly humorous. And the questions it raises are quite endless. Although the knife attack displays an obvious violence, the myriad of possible answers to why and for what reason shows its complexity. The absurd combination of events and images may be mysterious, but are certainly humorous. It is possible to say that the man, while committing a violent act, seems to have a sadistic joy. The sadistic behavior, portrayed violence and erotic undertones clearly categorize it as black humor.

It is possible to define the odd and irrational case in Image 3, as dream-like. Such an odd violence performed by the eagle-masked man against the woman, can be defined as bizarre in real life. Spies mentions, "He [Ernst] was fascinated by the disconnected way in which the images of manifest dream content impinge on one another, less by the interpretations attached to them." (Spies, 1991). One can imagine Ernst's work making utter and clear sense in dream-state, however, in the waking hours it loses its clarity and is looked upon with great humor and skepticism. In Image 3, obscurity brings about skepticism creating a dream-like effect while absurdity brings about humor. Schneede points out, "Skepticism, irony, doubt: the states of mind which characterize Max Ernst's work are intellectual ones." (Schneede, 1967).

The obscurity and complexity do not constitute an obstacle in terms of comprehending the absurdities. These are quite apparent, humorous and obvious. The eagle head of the man and his stabbing the underside of the woman's left foot is bizarre. Another point is that the eagle head looks forward and has no emotional expression. An additional nonsensical element is the position of the woman while being stabbed.

Ernst described the black humor in his collages, "The quantity of black humor contained in each authentic collage is found there in the inverse proportion of the possibilities for happiness (objective and subjective)." (Spies, 1991). In Figure 39, black humor is heightened by the macabre, violent, sinister and sadistic elements and also in the absence of happiness. As far as the prior definitions of black humor are concerned, black humor emerges from negativity such as violence and war. Saklar's emphasis on 'sexuality and violence' in his definition of black humor can be compared closely to the black humor in Image 3.

Now, we may compare and analyze Ernst's complex Bird-Man collage with one of Jan Lenica's posters image, Visited by the Old Lady.

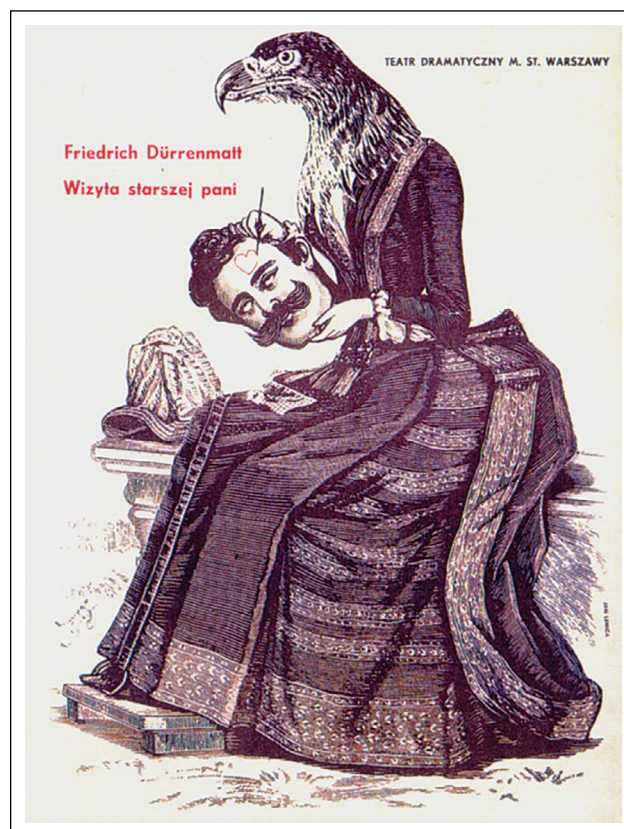


Image 4. Visited by the Old Lady (1958), by Jan Lenica.

## JAN LENICA

Lenica was born in Poznan, Poland, in 1928. He studied music, architecture and art. His powerful cinema posters brought him international fame and recognition in 1950s. (Stephenson, 1974). Andrejz Klimowski emphasizes that a significant characteristic of Lenica's poster works is a 'surreal tendency'. It is possible to point out that Ernst influenced the surreal language in Lenica's works. Ernst's inspirations affected Lenica in the early years of his career. I had the privilege of communicating over the telephone with Lenica just before he passed away in Berlin, Germany. When I asked him if he had a particular mentor or artist who inspired him, he said, "When I was young, I liked Ernst's collages which helped me to create my conceptual posters. Later on, I found my own technique and approach in poster." Lenica emphasizes this connection in his autobiographical book, *Labiryth* "I tried collage and assemblage of 19<sup>th</sup>-century etchings, whose unconscious comic element and the naïve charm were discovered by Max Ernst," (Lenica, 2002). Lenica's many posters' collages and painted images, as well as Ernst's works, are a result of juxtaposing and assembling more than one image or idea. Ernst's humorous dream-like and absurd collages also influenced Lenica's posters. For example, Lenica's collage style poster, Visited by the Old Lady (1958), Image 4, that he made in 1958 was a play adapted from the theatre story of Swiss Friedrich Durrenmatt.

Lenica's theatre poster and Ernst's collage work have similar approaches. Although the representation and content of both collages are different from one another, we see features in common, particularly, dream-likeness, humor, obscurity and violence. Lenica like Ernst placed an eagle head on a human body. The female human figure in Lenica's collage wears 19<sup>th</sup> century attire. The woman in Ernst's collage was violated by an eagle headed man. It is quite the opposite in Lenica's poster where the eagle headed woman is holding the severed head of a man. The woman in Figure 40 is not in a sexual or harassed situation, indeed, her eagle head may signify a degree of inner strength. The woman's ultra-ladylike posture contradicts the fact that she is holding a gentleman's decapitated head. At the same time, she appears to be a lady, she also appears to be a predator. Despite the contradiction, the collage retains an odd and complex meaning. Another odd and puzzling point is that while the eagle headed woman comfortably holds the severed head, she draws a heart on the forehead. Lenica's collage, from the woman's action, raises some questions. Has she killed him because of a love relationship? If she did not, why does she have an eagle head? Had someone else already killed him? Did she simply want to show her love by drawing the heart on his forehead? If so, is it not odd behavior to draw a heart on a severed man's forehead? All these questions are alleviated when the play's synopsis is examined. "Claire Zachanassian returns to her poverty-stricken native village, Güllen, somewhere in Central Europe. She is an extremely rich woman and she arrives with an offer: a million for the life of her former love, [Edward] Ill, who forty-five years before, seduced her and then left for another woman. (another woman's advantage was that she owned a small store.) Claire, in love, abandoned, and pregnant, landed in a bordello in Hamburg, where one of her rich clients took pity on her and married her. Now she is back with cash and coffin." (Mount, 2000).

Now it becomes very clear that the woman, Claire Zachanassian, indirectly murdered the man, Alfred Ill, in revenge for his desertion years earlier. Her eagle head symbolizes her power and ability to hunt and destroy. Black humor is very evident in her actions. She ironically draws a heart on the decapitated forehead. She tenderly expresses love, a love she will never fully possess. Both artist's collages are violent and absurd, however, each artist's intention was different. Ernst used banal engraving advertising images to create a powerful combination and explore his unconsciousness as Schneede states: "Max Ernst once said of the collage that its hallucinatory power transforms 'the banal advertisement page into a drama which reveals my most private desires.'" (Schneede, 1967). At the same time, Lenica used similar engraving prints to create an advertisement to promote a theatrical play. Lenica's collage brings a humorous dream-like quality to poster art

inspired by Ernst's collages. Lenica interpreted the plays, instead of simply illustrating them with visual decoration.

The absurdity of human behavior in both collages brings a taste of black humor, which softens the sexual violence in Figure 39 and the cruel murder in Figure 40. In both collages, the woman and man have eagle heads. Freud's verbal joke technique, displacement can be applied to these replaced human heads. Displacement of words can create absurdity that opens the door to humour. According to Freud meaningless words can create absurd and meaningful jokes: "The meaningless combination of words or the obscure putting together of thoughts must nevertheless have a meaning." (Freud, 1976).

Displacement in the works of Ernst and Lenica highlights absurdity and visual humor. Visual humor in Image 3 and Image 4 was over shadowed by obscurity. For example, in Image 4, the eagle headed woman draws the shape of a heart on the decapitated head's forehead. But at the same time, we assume that he was the eagle-headed woman's prey. This contradiction confuses us. Symbolic clues are not decisive enough to solve the puzzle without background information. The collage is a symbolic visual play. One may interpret it as the woman having loved the man, and love killed him. Ernst's collage, however, remains with its complexity intact, offering no decisive solution. His intention was purely artistic and abstract. I would also like to point out that Lenica's humorous poster collage is more complex than Dadaist John Heartfield's. Earlier, I had analyzed Heartfield's satirical collage, Figure 34. Paired with text, it was clear and obvious. Text demystifies the scary Nazi fish-headed man. Heartfield clearly attacked the Nazi regime. But Lenica's collage introduces us to an intriguingly absurd humour that does not have explanatory text. At the same time, Lenica's poster has more indelible visual information derived from its obscurity and enigmatic features.

Although Lenica and Ernst delivered unclear and humorous dream-like scenes with displaced relationships between figures and objects in collage, the possibilities of storylines and symbolic visual play entertains us. Ernst, as mentioned earlier, assembles banal engraving prints into fascinating collages to explore his desires. His dream-like scenery extends the barriers of commonplace thinking. Lenica, on the other hand, did not make his collages to explore his depths. His purpose was to interpret dramatic theatrical plays by assembling collages. His approach to these collages was similar to that of Ernst's. While Lenica's humorous collage in poster maintains its artistic dream-like, mysterious quality, it also serves its commercial purpose for promotion of the theatrical world. Analyzing both Ernst's humorous, dream-like collage and Lenica's commercial yet absurd poster reveals a very common humorous approach, technique and visual style despite the decades between them.



## CONCLUSION

In this article, we analyzed the visual humor, particularly black humor, that has a significant place in Dada, Surrealism and poster art. The purpose of this article is to investigate the visual humor in Surreal art in order to understand if such absurdness and strange image may role in poster art. For that reason, we have concentrated on the visual humor in both Dada and Surrealism. In this framework, I delved into the relationship of Max Ernst “allegorical” and “satirical” humorous paintings. In this article, I observed the fact that the “absurdness” and humor, which are formed by “juxtaposed” type of surreal images, created by means of the painting technique, had parallel relations with poster art.

Furthermore, we identified the different kinds of humor in the works of Max Ernst by studying the most important features of surreal humor. I compared a humorous work Ernst attained through collage with the poster illustrations of Jan Lenica. In this comparison, I highlighted how the works of the artists, who are almost equivalent in terms of technique, method and the use of the visual language, could differ in terms of the image usage process. Although we may say that visual surreal humor is exiting strongly in both art and design, the purpose of these areas are different from each other. Visual surreal humor in art may be interpreted more broad way, while humor in poster may have specific purpose in order to clarify message.

**Ethics:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## REFERENCES

- Bradley, F. (1997). *Surrealism (Illustrated ed)*. Cambridge University Press.
- Breton, B. (1997). *The anthology of black humor*. City Lights Books,
- Cramer, C. & Grant, K. (Dec 23, 2022). *Surrealist techniques: Collage*. Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada->
- Ernst, M. (Dec 23, 2022). *Human figure, 1931*. Reproduction Gallery. <https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1123470881/human-figure-1931-by-max-ernst/>
- Freud, S. (1976). *Jokes and their relation to the unconscious (New ed.)*. Penguin.
- Gatt, G. (1968). *Max Ernst (1<sup>st</sup> ed.)*. Hamlyn Publication.
- Henri, F. C. (1991). *View: Parade of the avant-garde 1940-1947. (1<sup>st</sup> ed.)*. Avalon Publishing.
- Janis, H & Blesh, R. (1967). *Collages: Personalities, concepts, techniques. (2<sup>nd</sup> ed.)*. Chilton Book Company.
- Lenica, J. (Director). (1962). *Labirynt [Film]*. Studio Miniatur Filmowych.
- Lenica, J. (Nov 6, 2018). *Artist of the day A blog about artists of any medium, country or time*. Blogger. <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2018/11/artist-of-day-november-6-jan-lenica.html>
- Olbinski, R. (2003). *Rafal olbinski and the opera (1<sup>st</sup> ed.)*. Hudson Hills Press.
- Robinson, M. V. (1991). *Humour and the health professions (2<sup>nd</sup> ed.)*. Slack Incorporated.
- Russel, J. (1967). *Max Ernst: Life and work (1<sup>st</sup> ed.)*. Harry N. Abrams.
- Schneede, M. U. (1972). *The essential Max Ernst (1<sup>st</sup> ed.)*. Thames and Hudson.
- Spies, W. (1991). *Max Ernst: A retrospective (1<sup>st</sup> ed.)*. Prestel.
- Stephenson, R. (1974). *Jan Lenica's animated film, Idea Magazine, 122(1), [Japanese]*
- The Reddit Museum. (Jun 5, 2010). *Max Ernst (1891-1976), surrealist collage*. Reddit. [https://www.reddit.com/r/museum/comments/nme24v/max\\_ernst\\_18911976\\_surrealist\\_collage/](https://www.reddit.com/r/museum/comments/nme24v/max_ernst_18911976_surrealist_collage/)
- Turpin, I. (1979). *Ernst (1<sup>st</sup> ed.)*. Phaidon.
- Wollheim, R. (1971). *Freud (1<sup>st</sup> ed.)*. Fontana Press.
- Ziv. A. (1984). *Personality and sense of humor (1<sup>st</sup> ed.)*. Springer Pub Co.



Orijinal Makale / Original Article

## Sürdürülebilir tüketim davranışları üzerine sürdürülebilir sanat

### Sustainable art on sustainable consumption behaviors

Tamer ASLAN\*

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Samsun, Türkiye

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale hakkında*

Geliş tarihi: 23 Kasım 2022

Kabul tarihi: 08 Ocak 2023

**Anahtar kelimeler:**

Sürdürülebilirlik, sürdürülebilir tüketici davranışları, sürdürülebilir sanat, tüketim kültürü.

#### ARTICLE INFO

*Article history*

Received: 23 November 2022

Accepted: 08 January 2023

**Key words:**

Sustainability, sustainable consumer behaviors, sustainable art, consumption culture.

#### ÖZ

Kültür ve sanatın geniş kapsamları, üreten ve tüketen insanın yaşam faaliyetleriyle başlar. Üzerinde yaşayabileceğimiz bir tane dünyamız var. Sanayi Devrimiyle başlayıp gelişen endüstrileşme ve teknoloji daha çok üret, daha çok tükettir ve daha çok zenginleş prensibiyle bu dünyamızı yok etmek üzere. Bireyin gündelik yaşamı için temel ihtiyaçlarının üzerinde tüketime özendirilmesi, yaşamak için gerekli olan tüm doğal kaynakları hızla tüketmekte ve çevre sorunlarına neden olmaktadır. Bunun fark edilmesi sonucu artık toplumlar politikalar üstü ortak birlikteliklerde buluşup gelecek nesillere bırakacak daha iyi şartlarda yaşanabilir bir dünya arayışına girmişlerdir. Sürdürülebilir Kalkınma 2030 (BM) acil eylem planları da bunun içindir. Yoksulluk, açlık, sağlık, eğitim, su, temiz enerji, iklim ve sorumlu üretim ve tüketim gibi 17 başlıkla oluşturulan hedefler belirlenmiştir. Sanat bu anlamda üzerine düşeni yapacaktır. Sanatın sürdürülebilir olması çalışmaları ve arayışları içerisinde tasarım-üretim-tüketim gerektiren hemen her alanda modadan çevresel sorunlara kadar tüketicinin bilinçlendirilmesi adına aktif olarak görev yapmaktadır. Artık tüm alışkanlıklarımızı gözden geçirmemizin zamanı gelmiş ve geçmektedir. Bunu sağlamak ta bilinçli üretim ve tüketim alışkanlıklarımızdan geçmektedir. Doğanın ve doğal kaynakların devamlılığı ve korunması adına her alanda sürdürülebilirlik kavramı anlamını kazanmalı ve küresel ortak anlayış çerçevesine yerleştirilmelidir. Sürdürülebilir uygulamalar ve ekolojik yaşamın dostu olarak sanat bu bilinçlenmede sanatçı ve tasarımcılara önemli misyonlar yüklemektedir. Atıkların sifıra indirgenmesi, yeniden kullanıma kazandırılması, bunlardan sanat adına üretimlerin yapılması sürdürülebilir sanatın hedefleri arasındadır. Bu nedenle birey ve toplumun bilinçli hareket etmesi ve çevre dostu olması, tüketim adına her türlü aşırıktan kaçınması gerekmektedir.

#### ABSTRACT

It starts with the life activities of the people who produce and consume the wide scopes of culture and art. We have only one world to live on. Industrialization and technology, which started with the industrial revolution and developed, are about to destroy our world with the principle of producing more and consuming more, get richer more. Encouraging the individual to consume more than his basic needs for his daily life rapidly consumes all the natural resources necessary for living and causes environmental problems. As a result of this realization, societies are now in search of a livable world in better conditions that will be left to future generations by meeting in common partnerships above politics. This is what Sustainable De-

\*Sorumlu yazar / Corresponding author

\*E-mail address: [taslan@omu.edu.tr](mailto:taslan@omu.edu.tr)



velopment 2030 (UN) emergency action plans are for. Targets were set under 17 headings such as poverty, hunger, health, education, water, clean energy, climate and responsible production and consumption. In this sense, activities are carried out in many fields and it is aimed to increase awareness on the problems and solutions of the age we live in. Art will do its part in this sense. It is actively involved in raising awareness of the consumer in almost every field that requires design-production-consumption, from fashion to environmental problems, within the scope of works and searches for the sustainability of art. Now is the time to review all our habits. This is achieved through our conscious production and consumption habits. On behalf of the continuity and protection of nature and natural resources, the concept of sustainability should gain its meaning in every field and should be placed within the framework of global common understanding. Art as a friend of sustainable practices and ecological life imposes important missions on artists and designers in this awareness. Reducing wastes to zero, reusing them and making productions from them in the name of art are among the goals of sustainable art. For this reason, the individual and society should act consciously, be environmentally friendly, and avoid all kinds of excesses in the name of consumption.

**Cite this article as:** Aslan, T. (2022). Sustainable art on sustainable consumption behaviors. *Yıldız J Art Desg*, 9(2), 104–114.

## GİRİŞ

Sürdürülebilir-tüketici-tüketim kültürü-tüketici davranışları gibi tanımlamalar, özellikle son yıllarda çokça dile getirilen ve gündemi oluşturan kavramlar olmuştur. Üstelik bu kavramlar yalnızca belirli toplumların (gelişmekte veya gelişmiş ülkeler gibi) kültürlerine ait olmaktan çıkmış küresel bağlamda tüm toplumların dikkate ele alıp üzerinde durduğu ve çözümlenmesi gereken sosyo-kültürel problemler olarak dünya gündeminin ilk sıralarında yer almaktadır.

Geçmiş günümüzü karşılaştırmalı olarak ele aldığımızda değişen nedir ve bu kavramlar neden sorun haline dönüşmüşlerdir?

Birçok neden yanı sıra ilk akla gelen; nüfus artışına bağlı olarak arz talep dengesinin değişmesi, doğal olarak tüketim anlayışının da değişmesine neden olmuştur denilebilir. Elbette tek neden bu değildir. Eski çağlarda insanlar ihtiyaçları kadar tüketirlerdi. Üretimleri de ihtiyaçları kadar olurdu. Üretmediklerini de değişik tokuş yöntemiyle yine ihtiyaçları kadar temin ederler ve tüketirlerdi. Günümüzde ise bu tüketim anlayışı zorunlu ihtiyaçları karşılamak veya temin etmek anlayışının çok ötesine geçmiş, lüks ve gösterişli hatta gereksiz (ihtiyaç dışı) tüketim davranışına dönüşmüştür. Tüketici, markete veya AVM ye yalnızca bir ihtiyacı almak için gitmişken, elinde kocaman bir alışveriş torbasıyla dönmektedir. “Daha iyi”, “daha yeni”, “daha teknolojik” gibi ihtiyacın ötesindeki arzu ve talepler, nedensiz/gereksiz tüketimlere yol açmaktadır. Bu aşırı ve gereksiz tüketime “Diderot Etkisi” (*antropolog ve tüketim davranışları uzmanı Grant McCracken tarafından literatüre kazandırılmıştır*) olarak bilinen tüketim çılgınlığını örnek verebiliriz. Fransız Filozof Denis Diderot yoksulluk içerisinde yaşarken, Rus İmparatoriçesi Büyük Catherine'nin desteğiyle borçlarından kurtulmuş ve rahatlamıştır. Bu rahatlamaya ona çok isteyip te daha önce ala-

madığı kırmızı sabahlığı aldırır. Ve her şey bununla başlar. Evinde, kırmızı sabahlığına uyum sağlamadığını düşündüğü tüm eşyaları sırasıyla değiştirir, yeniler. Sonuçta yine kendisini yeni bir borç yatağının içinde bulur. Diderot, bu “tüketim çılgınlığı”nı, “eski sabahlığımın efendisiyken, yenisinin kölesi oldum” şeklinde ifade eder.

Bu tüketici davranış biçimi, kişinin (olmak veya yaşanmak istenilen) statü kazanma durumudur. Ürün burada işlevselliğini kaybetmiş kişinin kimliğini ve pozisyonunu tanımlayan kapitalist bir metaya dönüşmüştür.

Hiç kuşkusuz ki her aşırılığın bir bedeli olmaktadır. “Dünya birçok çevre sorunuyla karşı karşıya ve bunların çoğundan insanlar sorumlu. Örneğin, doğal afetlerin sayısı önemli ölçüde arttı, hava düzenlerinde ciddi değişiklikler aşık, buzullar eriyor ve küresel sıcaklıklar, büyük ölçüde insanlar tarafından üretilen sera gazlarından kaynaklanan yükselmeye devam ediyor” (Cramer vd., 2014; akt. Trudel, 2018: 85). İşte tam burada “sürdürülebilirlik” ve “sürdürülebilir tüketim davranışı” gibi kavramlar karşımıza çıkmaktadır.

Sürdürülebilir kalkınma için 2015 yılında, 2030 yılına kadar aşırı “yoksulluğu sona erdirmek, eşitsizlik ve adaletsizlik ile mücadele, iklim değişikliğini düzeltme” olarak 3 ana hedef için 17 küresel amaç belirlenmişti. Bunlardan “Sorumlu Üretim ve Tüketim” başlığında ele alınan 12. Madde (Şekil 1) bu makalenin ana temasını oluşturmaktadır.

## AMAÇ VE YÖNTEM

“Sürdürülebilir Tüketim Davranışları Ekseninde Sürdürülebilir Sanat” makalesi gözlem ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemleri ile oluşturulan nitel araştırma yöntemiyle günümüzde tüketim ve tüketici davranışları üzerinde durularak örneklemeler verilmiş, tüketimin sürdü-



**Şekil 1.** 2022 Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri Raporu, Madde 12. Sorumlu Üretim ve Tüketim, Sürdürülebilir tüketim ve üretim kalıplarını sağlamak.

rülebilir tüketim ve tüketici davranışları değişim ve gelişimi nedenselliği ele alınmış, çalışmanın ana temasını oluşturan, “Sorumlu Üretim ve Tüketim” sürdürülebilirlik, tüketim ve sürdürülebilir tüketici davranışları ile bu oluşumda sanatın bulunduğu yer ve sürdürülebilir sanat konuları üzerinde durulmuştur.

### BULGULAR VE YORUM

1. Kültür kavramına yeni anlamlar yüklenmiştir. Kültürün çözümlenmesinde sanat anahtar kavram olmakla birlikte, kültürün sanat dışında farklı türlerde pratiklere sahip olduğu bir davranış/tutum biçimi olarak varlığını



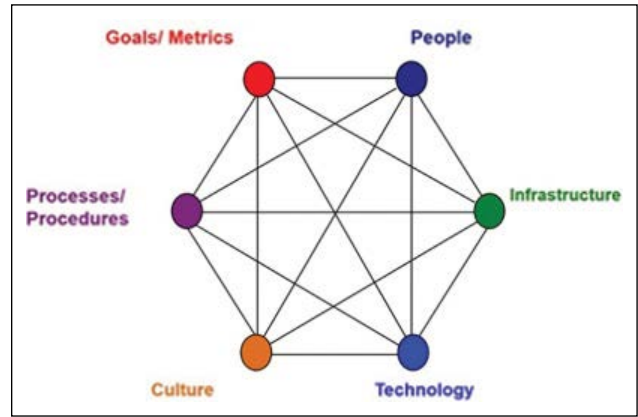
sürdürdüğü ve günümüz yaşam uygulama unsurlarını (tüketim) bünyesinde bulundurduğu görülmektedir.

2. Tüketici davranışları “yaşam biçimleri” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda “Popüler Kültür” de estetik değerlerin yerini beğeni almış ve özendirici aşırı tüketimin önü açılmıştır.
3. Geçmişe oranla günümüzde tüketim anlayışı doyumsuzluk ve hazza dayalı bir ritüele dönüşmüştür.
4. Kültür ve sürdürülebilirlik arasında mutlak bir bağ kurulması gerekmiş, politika yapıcılar burada devreye girmişlerdir.
5. Aşırı tüketimin doğaya, iklime ve yaşam çevremize verdiği zararı ve onlara saygı duymada farkındalığı sağlamak, sanatın ve sanatçının görevi olmuştur.

### Popüler Kültür ve Sürdürülebilir Tüketim Davranışı

‘Sürdürülebilir davranışlar’, çevre koruma (kaynak tüketimini, atık ve kirliliği azaltma açısından), sosyal kalkınma (eşitlik ve adalet) ve daha tartışmalı olarak ekonomik büyüme olarak bu üç sürdürülebilirlik hedefine katkıda bulunan bireyler veya gruplar tarafından yapılan davranışlardır (Williams ve Dair, 2007:162). Sürdürülebilir davranışlara yönelik motivasyonlar ve engellerle ilgili geniş kapsamlı bir tartışma da vardır. Bazıları, bireylerin davranışlarında değişiklikler meydana getirmek için büyük kültürel ve psikolojik değişimlerin gerekli olduğunu savunurken... diğerleri ise yerel çevrelerde, politikalarda ve düzenlemelerde daha yapısal değişikliklerin gerekli olduğunu iddia etmektedir (Williams ve Dair, 2007:163).

Günümüzde bol miktarda niteliksiz sanat, niteliksiz eğlence, niteliksiz gazetecilik, niteliksiz reklamcılık, niteliksiz tartışma örnekleriyle karşı karşıya olduğumuz bir gerçek. Niteliksiz olduğunu hükmettiğimiz şeylerin büyük çoğunluğunun niteliksiz olduğunu bizzat onları üretenler de biliyor. ‘Hâlihazırda üretilen ve yaygın olarak satılan şeylerin büyük bir kısmının vasat ya da niteliksiz olduğundan herhalde kuşku duyamayız. Ama popüler kültürün bu olduğu söyleniyor’ (Williams, 2017: 450/451). Gündelik hayatın yönlendirici unsuru olan popüler kültür, ihtiyaçtan çok amacına uygun hazzı tutumlarla tüketiciyi özendirerek üzerine düşen görevi yerine getirmektedir. Bu kültürün etkisinde hızla tüketilen yalnızca kapitalist meta üretimleri değildir. Popüler kültür, Chambers’e göre (1986) “-miş gibi” davranma durumudur. Calefato (1988) ise “kurmaca ve ilginç değerlerin fantastik bir karmaşası” olarak tanımlar. Bu -miş gibi, -kurmaca ve -fantastik değerler kitleleri etkisi altına almakta ve yüksek kar amacı güden “Kitle Tüketim Kültürü”nü yapılandırmaktadır. Kuşkusuz bu yapılandırmada en önemli unsur kitle iletişim araçlarıdır. Kitleler kültürleri üretir veya tüketirler. Bunu yaparken de teknolojiyi kullanarak sosyo-teknik sistem (Şekil 2) içerisinde kitlel tüketim/tüketim kültürünü oluştururlar.



Şekil 2. Sosyo-teknik sistem perspektifi.

Featherstone (2005: 36,37) tüketim kültürünü; maddi kültürün tüketim malları, alveriş alanları ve tüketim alanları biçiminde büyük miktarda birikmesine yol açan kapitalist meta üretimler, ürünlerden elde edilen doyum ve statü, farklı şekillerde bedensel tahrik ve estetik hazlar yaratan, tüketicinin kültürel hayalinde ve tikel tüketim alanlarında coşkuyla karşılanan duygusal hazlar, rüyalar ve arzular sorununu ortaya koyan üç yaklaşımla tanımlar.

Görüleceği üzere, tüketimi yönlendiren unsurlar ister bireysel ister kitlesel olsun ayartmalarla doludur. Bu sınırsız tüketim davranışı beraberinde birçok sorunu da güncele taşımıştır. Artık tüketimin de sürdürülebilir yapısı üzerinde durulmakta ve zararın neresinden dönersek anlayışıyla dünyayı gelecek nesillere şimdiki durumundan daha iyi şekilde teslim edebilme farkındalıkları yaratarak, bireyi ve toplumu bilinçli tüketime teşvik etmenin yolları aranmaktadır.

Sürdürülebilir tüketim davranışı, sürdürülebilirliğe ilişkin üç temel amaç olan kaynak kullanımını, atıkları ve kirliliği azaltmaya hizmet eden davranışlar olarak tanımlanabilir (Williams ve Dair, 2007:162). Enerjiyi, suyu daha verimli kullanmak çevreye daha az zararlı ‘çevre dostu’ ürünleri kullanmak sürdürülebilir tüketici davranışları olarak yapılması gerekenlerdir.

Aşırı tüketim neticesinde dünyanın sahip olduğu doğal kaynakların hızla tükenmesi, doğanın ve doğal kaynakların korunması ve devamlılığı için tüm dünya ülkelerinin bir araya geldiği “sürdürülebilirlik” temasıyla farkındalıkların sağlanması için gereken ciddi önlemlerin alınmasını gerektirdi. Sürdürülebilir kalkınma kavramı resmi olarak, 1987 yılında Birleşmiş Milletlerin yayınladığı ‘Ortak Geleceğimiz’ raporunda karşımıza çıkmıştır. Bu raporda ekonomik kalkınmanın ve ekolojik çevrenin bir bütün olarak kabul edilmesi ve ekonomik gelişmenin aynı zamanda sürdürülebilir olması gerekliliği vurgulanmıştır.<sup>1</sup>

“2015 yılının Eylül ayında Birleşmiş Milletler Genel Kurulu, yoksulluğu ortadan kaldırmak, gezegenimizi korumak, eşitsizlik ve adaletsizlikle mücadele etmek hedefiyle

<sup>1</sup> [https://www.eib.org.tr/surdurulebilirlik/Sayfa.Asp?SI\\_Id=BA874EA9A4](https://www.eib.org.tr/surdurulebilirlik/Sayfa.Asp?SI_Id=BA874EA9A4)



Şekil 3. Küresel amaçlar.

2030 yılında tamamlanan bir yol haritası olarak Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarını (SKA) kabul etti. Tüm milletlere yönelik ve kimseyi geride bırakmayacak şekilde düzenlenen “2030 Gündemi” nin temelinde arzuladığımız dünyayı açık bir şekilde tanımlayan 17 Sürdürülebilir Kalkınma Amacı (SKA)ler) (Şekil 3) bulunmaktadır.”

Tüketimin belki de en önemli kazanımı geri dönüşümlerdir. İhtiyaçlara dair kullanımların mümkün olan en aza indirgenebilmesi bilinçliliği yanı sıra özellikle ‘geri dönüşüm’ veya ‘atıkların geri kazandırılması’ çabaları da bir o kadar değerlidir. Politikacılar, devletler bunun önemini vurgulayan etkinlikler yapmaktalar. Ancak her birey gündelik tüketimlerinde veya kullan at yerine geri kazanım modelinde ellerinden geleni yapmaları ve küresel boyuttaki bu çabalara destek vermeleri gerekmektedir. Atıkların toplanması, onların tekrar kullanıma kazandırılması da sorumlu tüketicinin yapması gerekenler arasındadır. Bu çalışmada yukarıda bahsedilen 17 maddelik ‘Sürdürülebilir Kalkınma Amacı’ (SKA)lardan 12. madde olan (Şekil 1) ‘Sorumlu Üretim ve Tüketim’ anlayışı üzerinde durulacaktır.

Ürün ve malzeme tasarımındaki kusurların da malzeme tüketimi üzerinde çok büyük etkisi olabilir (Baxter & Childs, 2017:391, 404). Örneğin, tüm ürün bileşenlerinin geri dönüştürülebilir olduğu, geri dönüştürülmüş ürünlerle yapıldığı ve geri dönüşümü kolay malzemelerle paketlenildiği varsayılanlar, çevresel etkiyi sınırlarken ve tüketici seçimlerini korurken sürdürülebilir davranışları etkilemenin açık yollarıdır (Trudel, 2018: 88). Atıkların geri kazanımı ve yeniden kullanımı noktasında bireysel tüketici davranışlarının yanı sıra kurumların da bu alanda çabaları oldukça önemlidir. Bu elbette yalnızca günümüzün konusu değildir ve yıllardır bu alanda çalışmalar ve çabalar süre gelmekte-

dir. Buna örnek teşkil etmesi açısından benim de kurumun çalışanı olarak içinde bulunduğum 1974 yılında kurulmuş ve ekonomik gerileme nedenleriyle 90’lı yılların başlarında kapanmış olan Sinop Örme ve Konfeksiyon Sanayi (SÖKSA) verebilirim. Tekstil fabrikası olan SÖKSA ipliğinden dokumasına, boyamasından dikimine kadar geniş bir yelpazede penye üretimler yapardı. Zaman zaman oluşan aksaklıklar ve hatalar nedeniyle boyama bölümünde iplikler hatalı çıkar ve penye üretiminde kullanılmazdı. Tonlarca iplik atıl duruma düşerdi. O zamanlar benim yürüttüğüm bir projeye (1991) bu atık iplikleri nasıl değerlendirebiliriz konusuna bulduğumuz çözüm harika sonuçlar vermişti. Atıl durumda olan iplikleri çok renkli olarak yeniden bobin sarımları yapıp, fabrika bünyesinde oluşturulan 15 makinalı triko örgü parkurunda penye kazak üretimleri yapmıştık (Şekil 4). Atıl iplikler geri dönüşüm olarak yeniden kullanıma kazandırılmış ve üretimler yapılmıştı. Üstelik yapılan penye kazaklar iç ve dış piyasada kısa sürede alıcılarını bulmuş dolayısıyla ülke ekonomisine destekte verilmişti. Bu çalışmalar elbette bunlarla sınırlı değildi. Fabrika “sıfır atık” politikasına oldukça önem vermekte ve geri kazanımları farklı yöntemler kullanılmaktaydı.

Belki o tarihlerde bu çalışmaların farkındalık sınırları çok kısıtlıydı. Kitle iletişim araçları özellikle sosyal medya ve bilinçlenme ya da farkındalığın artırılmasında kullanılması faydalı internet yoktu. Çalışmalar çok az kitlelere ulaşabiliyor veya bulunduğu çevreyle/bölgeyle sınırlı kalıyordu. Şimdi bu durum eskiye oranla oldukça farklı. Özellikle internet ve dijital teknoloji, bilginin hızla ve çok geniş kitlelere ulaşmasında oldukça fayda sağlamaktadır. Elbette dijital teknolojinin getirdiği faydalar kadar şimdilerde zararlarından da bahsedilmektedir.

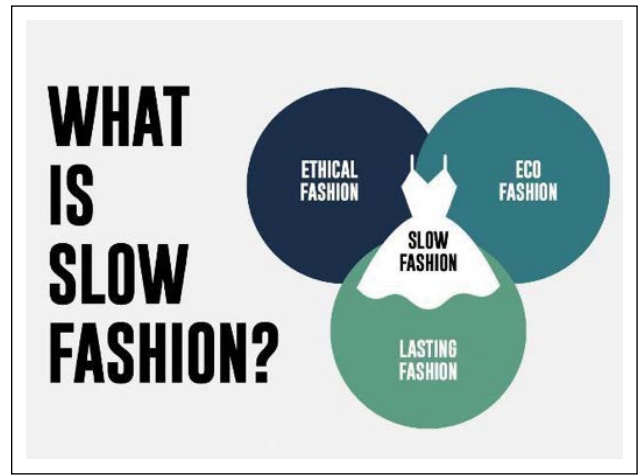


Şekil 4. Penye Triko Kazak Örnekler © Tamer Aslan, SÖKSA 1991–92.

### Sürdürülebilir Moda ve Yaşam Tarzı

Sürdürülebilirlik çok alanda faaliyetlerin planlanması gereken bir eylem durumudur. Moda ve yaşam tarzı da bunlardan biridir. Birleşmiş Milletler (BM) tarafından Bilinçli Moda ve Yaşam Tarzı Ağı, endüstri paydaşları, medya, hükümetler ve BM sistem kuruluşları için Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerinin uygulanmasını hızlandıran işbirliklerini sergileyen ve mümkün kılan bir çevrimiçi platform oluşturulmuştur. Dünya üzerindeki kullanılan doğal kaynaklar hızla tüketilmektedir. Dünya nüfusunun artışı bunun önemli nedenidir. Ekolojinin yaşam kaynağı “su” en değerli kaynaklarımızdan ve hızla tüketilerek kuraklık haberleri dünya gündeminde önemli yer almaktadır. Su, canlı için en temel gereksinimdir. Bazı uzmanlar 21. yüzyıl savaşlarının petrol, 22. yüzyıl savaşlarının da su üzerinde olacağını söylüyor. *New York Times*'dan (2001) bir makale: “Şimdi Teksas'ta petrol değil, su altın değerindedir” ve gazetelerde gündem: Şu göl “kurumuştur”. Bu nehrin suyu “azalmıştır” şeklindedir... Endüstriyel Devrim'le birlikte tüm değerler ticarileşti. Kaynakların ruhu, ekolojik, kültürel ve toplumsal önemi erozyona uğradı. Modern insan, ekosistemi, doğayı ve dünyayı hor kullanmış; onun suyu alma, soğurma ve depolama kapasitesini ortadan kaldırmıştır (Çapkın, 2008). Verilere göre moda endüstrisinde her yıl 2 milyon olimpik havuzu dolduracak kadar su harcanırken, kişi başı 32 kg kıyafet çöpe atılıyor. Bu da yılda 85 milyardan fazla tekstil ürününün atık hale gelmesi demek oluyor.<sup>2</sup> Bu nedenle modanın son yıllardaki en önemli trendi ‘sürdürülebilir moda’ anlayışıdır.

Tüketicinin farkındalığının artması sürdürülebilir moda anlayışını daha iyi kavramasını da sağlıyor. Bilinçlenme 2020 yılı pandemi dönemiyle başladı. Tüm kişisel gündelik alışkanlıklarımızı ve tüketim davranışlarımızı gözden geçirmemize neden oldu. Artık tüketici çevre üzerindeki olumsuz etkisi olan hızlı moda (Fast Fashion)



Şekil 5. Sürdürülebilir Moda Terminolojisi: Yavaş Moda.

üretimler yerine, çevre dostu üretimlere yönelmektedir. Bu nedenle, Sürdürülebilir Moda ise, hem çevresel hem de sosyo-ekonomik boyutları dikkate alınarak mümkün olan en sürdürülebilir şekilde üretilen, pazarlanan ve kullanılan giyim, ayakkabı ve aksesuarları olarak tanımlanabilir. Bu uygulamada, tasarım, hammadde üretimi, imalat, nakliye, depolama, pazarlama ve nihai satıştan ürünün ve bileşenlerinin kullanımına, yeniden kullanımına, onarımına, yeniden yapımına ve geri dönüşümüne kadar ürünün yaşam döngüsünün tüm aşamalarını iyileştirmek için sürekli çalışmayı ifade etmektedir.<sup>3</sup>

Yavaş moda (Şekil 5), “hızlı moda”nın zıttıdır. Gelecekteki moda takviminin döngüsel doğasına karşı çıkmaya karar veren küçük bağımsız ozanlar tarafından başlatılan bir harekettir. Kendilerini “slow fashion” olarak tanımlayan markalar, sezonlara göre tasarım yapmazlar veya sezonluk koleksiyonlar çıkarmazlar. Tasarım ahlakı ve stilinin yanı sıra giyilebilirlik ve kalite açısından uzun ömürlü ürünler yaratırlar.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> <https://nivogo.com/>

<sup>3</sup> <https://fashioninsiders.co/>

<sup>4</sup> Ethical & sustainable fashion terminology explained |Fashion Insiders & Co





Şekil 6. McKinsey & Company, The Fashion State 2021 raporu.

McKinsey ve The Business of Fashion (BoF) iş birliği ile sektör profesyonellerince hazırlanan "The State of Fashion 2020" raporu ve "The Fashion State 2021" raporunda "sürdürülebilirlik" kritik 10 temasından biri olan "Less is More" yani "Az Çoğtur" başlığında; artık daha az üreten markaların ve daha az tüketen bilinçli tüketicilerin sürdürülebilir moda yönüne doğru söz ediliyor.<sup>5</sup> McKinsey & Company "The Fashion State 2021" (Şekil 6) raporuna

göre, 2022'de moda sektörü için üç kategoride on tema kritik noktada olacak. Bu üç kategori: Küresel Ekonomi, Tüketici Değişimleri ve Moda Sistemleri.

"Less is more" giyimden mimariye, doğadan sosyal hayata hemen her alanda işlevsellik kazanmış gereğinden fazlası değil, gerekli olanı kullanmak ve tüketmek gibi minimalizm (1960) bir hayat felsefesidir. Yaşadığımız ev, kullandığımız eşyalar, soluduğunuz hava, okuduğunuz kitap, ile-

<sup>5</sup> <https://nivogo.com/>





**Şekil 7.** İleri dönüşüm sanatı. Romuald Hazoumè'nin tamamen atılmış plastik benzin kaplarından yapılmış Afrika Maskeleridir. Sotheby's aracılığıyla 17.000 £'a satıldı (Nisan 2019).

tişimde bulunduğunuz insanlara kadar süregiden anlayış, kısacası "sadeleş" anlayışıdır.

Bu noktadan sonra "Sürdürülebilir Sanat", "Les is More" felsefesi ve sanat ilişkileri üzerinde durmak gerekir.

### Sürdürülebilir Sanat

Kendimize sürdürülebilir sanat diye bir şey olup olmadığını sorarsak, cevap hemfikir olmalıdır: Bu, terimler açısından bir çelişki olacaktır. En azından çağdaş bir doğaya sahip olan ve kendisi uyarlanabilir olan çağdaş sanatın bakış açısından, değişen topluma atıfta bulunur. Bu, sözde alternatif modernizmin deneysel ve eleştirel olarak çapraz sanatıdır (Kurt ve Wagner, 2002:109). Bu hedeflere sanatın katkısı, sanatın rolü ve sanatın sürdürülebilirliği nasıl sağlanmalıdır, soruları önemlidir. Özellikle bu raporda yer alan "sürdürülebilir tüketim ve üretim hedefleri" sanat alanında

önemli yansımaları neden olmuştur. Sanat her alanda olduğu gibi tüketim ve üretim alanında toplumsal bilinçliliğin sağlanmasında önemli görevler üstlenmektedir.

Politikalar üst düzeyde gelişirken, sürdürülebilirlik fikri aynı zamanda bireysel sanatçıların günlük yaşamlarını ve ürettiklerini de etkiliyor. Sürdürülebilir sanat, en kazançlı alanlar olmasa da, dünyanın mevcut durumuna bir bakış açısı sağlamayı, olası çözümler önermeyi ve sanatçıların tutkulu olduğu konularda farkındalık yaratmayı amaçlıyor.<sup>6</sup>

Sürdürülebilir sanatın geçmişi oldukça eskiye dayanmaktadır. Ancak literatürde kullanımı bakımından sürdürülebilir sanatla ilgili ilk metinler arasında Hildegard Kurt ve Bernd Wagner'in 'Kultur - Kunst - Nachhaltigkeit' (2002) adlı eseri, Maja ve Reuben Fowkes'in yazdığı 'The Principles of Sustainability in Contemporary Art' (2006) ve Sacha Kagan'ın 'Sanat ve Sürdürülebilirlik' (2011) yer alıyor. Sürdürülebilirlikle ilişkisi olan sanat ve kültürlerin disiplinler arası analizlerinden oluşan bir koleksiyon, Sacha Kagan ve Volker Kirchberg tarafından düzenlenen 'Sürdürülebilirlik: sanat ve kültürler için yeni bir sınır' (2008) içinde mevcuttur.<sup>7</sup>

### Sürdürülebilir Sanat Türlerine Örnekler Verecek Olursak<sup>8</sup>

Biyo sanat, canlı doku, bakteri ve diğer canlı organizmalarla çalışma sürecidir.

Kapalı döngü moda, giyim eşyalarının dönüştürülebileceği, yeniden kullanılabilirliği veya orijinal formlarına geri dönüştürülebileceği fikridir.

Eko tasarım, sanat inşa ederken veya yaratırken çevreyi dikkate alıyor.

Ekolojik sanat, restorasyon ve aktivizme odaklanan işlevsel sanattır.

Arazi sanatı, arazinin dokusuna dokunan sanat eserleri yaratmak için doğadan gelen malzemeleri kullanır.

Yenilenebilir enerji heykelleri, topluluklara benzersiz ve sanatsal bir şekilde yenilenebilir enerji getiriyor.<sup>9</sup>

İleri dönüşüm, daha önce kullanılamaz, istenmeyen veya kırılmış olarak kabul edilen malzemeden yaratılan sanattır (Şekil 7).

Uzun yıllardır deri/kösele malzemeler ile çalışmalar yapmaktayım. Organik bir malzeme olarak her bir parçasının kullanılabilir olması deriyi önemli kılıyor. Harika tasarımlarla en küçük parçaları bile değerlendirilebilir ve kullanımı takı-kolye-küpe-aksesuardan dekoratif veya gündelik kullanım ev eşyasına kadar dönüştürülebilir (Şekil 8). Ayrıca çöpe atılan atık ürünlerden elde edilen çalışmalarda yaptım. Özellikle pandemi süreci buna çok etken oldu. Yaşadığım semtteki öğrenciler evlerine dönmek zorunda kaldıkları için birçok eşyalarını çöpe atmak zorunda kalmışlardı. Çöpte bulunan bu artıklardan geri dönüşümle kullanıma kazandırdı-

<sup>6</sup> <https://www.invaluable.com/blog/sustainability-and-art/>

<sup>7</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable\\_art](https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable_art)

<sup>8</sup> <https://www.invaluable.com/blog/sustainability-and-art/>

<sup>9</sup> <https://www.art-elena.com/projects/wind-art/>



Şekil 8. Atık parça derilerden patik. ©Tamer Aslan, 2020.



Şekil 9. Çöpe atılmış sandalyeden deriyle yapılan tasarım, çöpe atılan masanın geri dönüşümü. ©Tamer Aslan, 2016.

ğim çalışmalarım da oldu. Bunlar çok değerli. Çok kıymetli. Atıl ve/veya atık durumda olan birçok malzeme küçük veya gerektiği kadar tasarımsal dokunuşlarla tekrar kullanıma kazandırılabilir. Bunlardan bazı örnekler (Şekil 9).

Sanat ve zanaat sürdürülebilirlikle iş birliği içerisinde olunca harika sonuçlar çıkıyor. Yukarıda verdiğim örnekler atıl veya atık malzemelerin geri dönüşümü olarak düşünülebilir. Ancak hepsi yaşadığımız doğaya, çevreye verdiğimiz zararın mümkün olduğunca azaltılması açısından önemlidir. Öyle atık malzemeler üretiyoruz ki yıllarca doğada yok olmuyorlar.

Sürdürülebilir sanat derken ilk örnekler hep batıdan verilmektedir. Ancak bizim ecdadımız da bu anlamda çok yaratıcı örnekler vermişler. Bir mimarlık ve mühendislik harikası Süleymaniye’de Mimar Sinan o muhteşem zekasıyla kandillerden çıkan dumanları bir sis odasında toplamış ve mürekkep elde etmiştir. Zamanın birçok fermanı bu mürekkeplerle yazılmıştır. Doğaya saygı denilince de aklıma ilk gelen 1929 yılında Atatürk’ün talimatıyla yanında bulunan çınar ağacının kesilmesini engellemek için raylar üzerinde kaydırılan köşktür. Yalova’da şimdiki tarih müzesi olan köşk yıkılmaktan çınar ağacı da kesilmekten kurtulmuştur.

Kasım 2021’de Glasgow’da düzenlenen Birleşmiş Milletler iklim konferansı COP26 çerçevesinde sanat ve kültürün rolünü araştıran yeni bir rapor yayımlandı. Küresel iklim konferansında sanatsal ve kültürel aktiviteler yer aldı. Bu anlamda COP, sanatçılara daha çevreyle ilgili yeni bir şeyler yapma şansı verdi (Şekil 10).



Şekil 10. Es Devlin’in Ağaçlar Konferansı. Fotoğraf, New York Times.

Chicago'daki Illinois Üniversitesi Mimarlık ve Sanat Fakültesi'nde profesör, Dan Peterman "Sanat ve Ekoloji" (2009: 178) üzerine verdiği bir röportajında, sanatçının önemi ve rolünü şöyle açıklıyor: Sanatçılar, soru sorma ve durumları devreye sokma biçimlerini sürekli olarak uyarlama olanağına sahipler. Dolayısıyla, bu karmaşıklık sorunları karşısında potansiyel olarak sunacakları çok şey var. Mevcut ekolojik kriz hakkında farkındalık yaratmanın tek bir doğru yolu veya hatta sorunların tam olarak ne olduğunu tanımlamanın kesinlikle tek bir yolu yoktur. Ancak sanat, çeşitli, çok yönlü, disiplinler arası modelleri başlatan dinamik bir sorgulama biçimi olabilir. Önemli olan, ekolojik meseleler her zamankinden daha zorlayıcı bir görünüme kavuştukça, durumumuza dayanacak birçok farklı araç getirmemizdir. Sadece bize bir şeyleri nasıl düzeltmemiz gerektiğini söyleyen araçlar değil, aynı zamanda hikâyenin anlatımını derinleştirmeye yardımcı olan veya ihmal ettiğimiz yönleri bakmamıza rehberlik eden araçlar.

Sanatın gücü ve kültürel etki alanı, sürdürülebilirlikte devletlerarasındaki üst düzey çalışmalarının planları arasında bireysel ve kitlesel davranış biçimleri olarak önemli ve yönlendirici olmaktadır. Artık birçok sanatçı daha duyarlı çevresel etkinlikler içerisinde yer almakta ve çalışmalar yapmaktadır. Okullarda da aynı hassasiyette etkinlikler eğitimler yapılmaktadır. Güzel sanatlar alanlarında tasarım-üretim-kullanım-tüketim alanlarında dersler verilmekte değişen teknoloji, hayat tarzı, çevre bilinci gibi alanlarda öğrencilerin bilinçlenmesi sağlanmaktadır. Genç nesillerin istihdamları yanı sıra tüketim sonrası çevreci anlayışla geri dönüşümlerin ve eskinin yeniden kullanımını, yeniden üretimlerin önemi üzerinde durulmaktadır.

## SONUÇ

Sanayi Devrimiyle başlayan ve hızla gelişen endüstri ve teknoloji yaşantımızda oldukça köklü değişikliklere neden olmuştur. Hayatımızı kolaylaştıran yanları yanı sıra hayatımızı olumsuz etkileyen birçok gelişmeler neticesinde günümüzde geldiğimiz nokta toplumsal bilinçle daha yaşanabilir bir dünyanın gelecek nesillere nasıl aktarılacağı arayışındır. Sanayi Devrimiyle başlayan süreçte hızla artan şehirlerin nüfusu ve yaşam alanlarının kısıtlı hale gelmesi, aşırı betonlaşma, yaşam standartlarının giderek kötüleşmesi ve çevre sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Bunlar aslında günümüzde geldiğimiz problemlerin başlangıçlarıydı. Makineleşme ve hızlı üretimler aynı zamanda hızlı tüketimleri getirdi. tüm teknolojik gelişmeler yaşadığımız dünyanın doğasını mahvetti ve kaçınılmaz olarak ta ekolojik sorunlar, iklim değişiklikleri, afetler gibi birçok sorun dünya gündeminde yerini aldı. Yaşanacak bir gerçek dünya kalmayınca da sahip olduğumuz her şey sanal dünyanın nesneleri haline dönüştü. Endüstri 4.0'ları yeni yeni telaffuz ederken şimdi endüstri 5.0 ile yapay zekalar konuşulur oldu ve gerçekleşti. Hızla gelişen

bu teknolojik değişimler yine daha hızlı üretim ve daha çok tüketim üzerine planlamaların neticesidir. Ancak bu arayış ve planlamalar 1. ve 2. Sanayi Devrimiyle sürekli üretip sonuçlarını düşünmeden daha çok zenginleşme için sadece tüketime özendirici stratejilerle yok olmaya terk ettiğimiz dünyamızı daha yaşanabilir hale getirilmesinde yaşam kalitemize katkı sağlaması bağlamında (örneğin elektrikli arabalar, sıfır egzoz emisyon) faydalarının olması da beklenmektedir. Zaten bu durum kaçınılmazdır. Dünyamız giderek yaşlanmakta ve artan nüfusu neticesinde tüm doğal kaynaklarını yitirmektedir.

Dünya artık içinde bulunduğu çıkmazın farkındadır ve arayış içerisinde. Daha iyi yaşam biçiminin arayışı ve farkındalıkların sağlanması için gösterilen çabalar, politikalar üstüdür. Sorumlu tüketim ve üretim aşamasında yapılan çalışmaların bünyesinde sanat ve sanatçı kendisine düşen görevi yerine getiriyor ve getirmelidir. Sorumluluk tüm insanlığa aitken, bu karmaşık hale gelmiş sorunların çözümünde sanatın ve sanatçının disiplinler arası bağlantı kurabilme yeteneğinden ve duyarlılığından en iyi ve doğru şekilde faydalanmak tüm politikalar üstü planlamaların merkezinde olmalıdır.

Sanat ve Sürdürülebilir Sanat, birey ve toplum arasında yapıcı ve yapılandırıcı iş birliğinin bağlantısı ve küresel sorumluluğun en dolaysız yansımasıdır. Duyulara-duygulara hitap eder ve insanları aynı eksende birbirine bağlayıcı güce sahiptir. Sanat, bireyleri ve toplulukları yönlendirmede güçlü bir potansiyele sahiptir. Teori ve uygulamanın aynı anda yürütülebildiği, sonuçların süreçlerin tamamlanmasında ve farkındalıkların sağlanmasında tüm bireylerin aktif katılım sağlayabileceği güçlü çalışmalar bütünüdür.

**Etik:** Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, bu makalenin araştırılması, yayınlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Ethics:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKLAR

Baxter, W., & Childs, P. (2017). Designing circular possessions. In J. Chapman (Ed.), *Routledge handbook of sustainable product design* (pp.391–404). Routledge.

[CrossRef]



- Calefato, P. (1988). Fashion, the passage, the Body, *Cultural Studies*, 2(2), 223–228. [CrossRef]
- Chambers, I. (1986). *Popular culture: The metropolitan experience*. Methuen.
- Cramer, W., Yohe, G. W., Auffhammer, M., Huggel, C., Molau, U., da Silva Dias, M. A. F., Leemans, R. (2014). Detection and attribution of observed impacts. In C. B. Field, V. R. Barros, D. J. Dokken, K. J. Mach, M. D. Mastrandrea, T. E. Bilir, E. S. Kissel, M. Chatterjee, A. N. Levy, K. L. Ebi, Y. O. Estrada, S. MacCracken, R. C. Genova, P. R. Mastrandrea, B. Girma, & L. L. White (Eds.), *In Climate change 2014: Impacts, adaptation, and vulnerability. Part a: Global and sectoral aspects. Contribution of working group ii to the fifth assessment report of the intergovernmental panel on climate change* (pp. 979–1037). Cambridge University Press.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (M. Küçük, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Peterman, D. (2009). On art and ecology. *Interview by Oliver Zybok (English version)* Kunstforum International, 199, 178. [Deutsch]
- Trudel, R. (2018). Sustainable consumer behavior. *Society for Consumer Psychology*, 2(1), 85–96. [CrossRef]
- Kurt H., Wagner, B. (2002). *Kultur – Kunst – Nachhaltigke-it*. Dokumentation 57, Die Reihe Dokumentation wird herausgegeben von der Kulturpolitischen Gesellschaft. [Deutsch]
- Williams, K., & Dair, C. (2007). A framework of sustainable behaviours that can be enabled through the design of neighbourhood-scale developments. *Sustainable Development*, 15(3), 160–173. [CrossRef]
- Williams, R. (2017). *Kültür ve toplum 1780-1950* (U. Koca-başoğlu, Çev., pp. 450–451). İletişim Yayınları.
- ELEKTRONİK KAYNAKLAR**
- Bilinçli Moda ve Yaşam Tarzı Ağı, Birleşmiş Milletler, Ekonomik ve Sosyal İşler Dairesi, Sürdürülebilir Kalkınma. *United Nations*. <https://sdgs.un.org/partnerships/action-networks/conscious-fashion-and-lifestyle-network> Accessed on Nov 15, 2022.
- Çapkın, N. (2008). *Su, ekolojik yaşamın kaynağıdır*. Bilim ve Gelecek. <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2008/01/01/su-ekolojik-yasamin-kaynagidir/> Accessed on Nov 15, 2022.
- Invaluable. (2022). *Sürdürülebilirlik sanat dünyası için ne ifade ediyor?* <https://www.invaluable.com/blog/sustainability-and-art/> Accessed on Nov 16, 2022
- Nivogo. (2022). *Sürdürülebilir moda ve bilinçli tüketici*. <https://nivogo.com/surdurulebilir-moda-ve-bilincli-tuketici/> Accessed on Nov 15, 2022
- Otomoso, M. (2017). Sürdürülebilir moda nedir ve moda sürdürülebilir midir? *Fashion*. <https://fashioninsiders.co/features/opinion/what-is-sustainable-fashion/> Accessed on Nov 15, 2022
- Şekil 1. UN Stats. (2022). *Sorumlu Üretim ve Tüketim, Sürdürülebilir tüketim ve üretim kalıplarını sağlamak*. [https://unstats.un.org/sdgs/report/2022/SDG\\_report\\_2022\\_infographics.pdf](https://unstats.un.org/sdgs/report/2022/SDG_report_2022_infographics.pdf) Accessed on Nov 16, 2022
- Şekil 2. Leeds University Business School. (2022). *Sosyo-teknik sistem perspektifi*. <https://business.leeds.ac.uk/research-stc/doc/socio-technical-systems-theory> Accessed on Nov 18, 2022
- Şekil 3. Küresel Amaçlar. (2022). *Sürdürülebilir kalkınma araçları*. <https://www.kureselamaclar.org/> (Accessed on Nov 15, 2022)
- Şekil 4. Who what wear. (2022). *Sürdürülebilir moda terminolojisi: Yavaş moda*. <https://www.whowhatwear.co.uk/slow-fashion-movement/slide2> Accessed on Nov 18, 2022
- Şekil 5. Fashion Insiders. (2022). *Sürdürülebilir moda terminolojisi: Yavaş moda*. <https://fashioninsiders.co/features/opinion/sustainable-fashion-explained/> Accessed on Nov 15, 2022
- Şekil 6. McKinsey & Company. (2022). *The Fashion State 2021 raporu*. <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/state-of-fashion> Accessed on Nov 15, 2022
- Şekil 7. Invaluable. (2019). İleri dönüşüm sanatı. Romuald Hazoumè'nin tamamen atılmış plastik benzin kaplarından yapılmış Afrika Maskeleridir. Sotheby's aracılığıyla 17.000 'a satıldı <https://www.invaluable.com/blog/sustainability-and-art/> Accessed on Nov 16, 2022
- Şekil 10. New York Times. (2022). *Es Devlin'in Ağaçlar Konferansı. Arts and Cultura at COP26*. Fotoğraf, New York Times.
- a) [https://www.creativecarbonscotland.com/wp-content/uploads/2022/10/COP26-Arts-and-Culture-Report\\_Digital.pdf](https://www.creativecarbonscotland.com/wp-content/uploads/2022/10/COP26-Arts-and-Culture-Report_Digital.pdf)
- b) <https://www.sustainablepractice.org/2022/10/28/arts-and-culture-at-cop26-report-released/> Accessed on Nov 19, 2022





Yıldız Journal of Art and Design

Web page info: <https://yjad.yildiz.edu.tr>

DOI: 10.47481/yjad.1213953



## Original Article

# The impact of a proposed instructional program based on image analysis to develop concepts of non-violence among upper basic stage students

Görüntü analizine dayalı önerilen bir öğretim programının üst temel aşama öğrencileri arasında şiddetsizlik kavramlarını geliştirmeye etkisi

Mowafaq ALSAGGAR\*<sup>ID</sup>

Department of Visual Arts, Yarmouk University, Jordanien

## ARTICLE INFO

### Article history

Received: 03 December 2022

Accepted: 07 March 2023

### Key words:

Instructional program, image analysis, concepts of non-violence, upper basic stage

### Anahtar kelimeler:

Öğretim programı, görüntü analizi, şiddet karşıtı kavramlar, üst ilköğretim düzeyi

## ABSTRACT

The current study aims to examine the impact of a proposed instructional program in the field of Visual Arts that relies on image analysis to develop concepts of non-violence among the sample of the study upper basic stage students during the first semester of the academic year 2019/2020. To achieve this purpose, an objective test measuring participants' responses related to concepts of non-violence. The test consisted of (8) paragraphs divided into (4) dimensions: (2) paragraphs on formal analysis, (2) paragraphs on semantic analysis (2), paragraphs on constructive analysis, and (2) paragraphs on semiotic analysis. The sample of the study consisted of (52) students selected from the upper basic stage using a convenient sampling method. They were distributed to two groups: an experimental group of (29) students selected randomly and received the proposed instructional program, and a control group of (23) students received the traditional instructional program. The results of the study revealed a statistically significant difference in the test dimensions (formal analysis, semantic analysis, constructive analysis and semiotic analysis), totally and individually, between the responses of two groups, in favor of the experimental group members. Therefore, the study recommends the employment of this instructional program to develop concepts of non-violence.

## ÖZ

Mevcut çalışma, 2019/2020 akademik yılı ilk döneminde üst ilköğretim düzeyindeki öğrenciler arasında şiddet karşıtı kavramların geliştirilmesi için görüntü analizine dayalı Görsel Sanatlar alanında önerilen bir öğretim programının etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amacı gerçekleştirmek için, şiddet karşıtı kavramlarla ilgili katılımcıların yanıtlarını ölçen bir hedef test uygulandı. Test, (4) boyuta bölünmüş (8) paragraftan oluşuyordu: (2) paragraf biçimsel analiz, (2) paragraf anlamsal analiz (2), paragraf yapıcı analiz ve (2) paragraf göstergebilimsel analiz üzerine. Çalışmanın örneklemini, uygun örnekleme yöntemi kullanılarak seçilen (52) üst ilköğretim düzeyindeki öğrenci oluşturdu. Öğrenciler iki gruba ayrıldı: Rastgele seçilen (29)

\*Corresponding author.

\*E-mail address: [alsagar@yu.edu.jo](mailto:alsagar@yu.edu.jo)



Published by Yıldız Technical University Press, İstanbul, Türkiye

Copyright 2022, Yıldız Technical University. This is an open access article under the CC BY-NC license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

öğrenciden oluşan ve önerilen öğretim programını alan deneysel grup ile geleneksel öğretim programını alan (23) öğrenciden oluşan kontrol grubu. Çalışmanın sonuçları, test boyutları (biçimsel analiz, anlamsal analiz, yapısal analiz ve göstergebilimsel analiz) açısından toplam ve bireysel olarak iki grup arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğunu gösterdi; bu fark, deneysel grup üyeleri lehine oldu. Bu nedenle, çalışma şiddet karşıtı kavramların geliştirilmesi için bu öğretim programının kullanılmasını önermektedir.

**Cite this article as:** Alsaggar, M. (2022). The impact of a proposed instructional program based on image analysis to develop concepts of non-violence among upper basic stage students. *Yıldız J Art Desg*, 9(2), 115–126.

## INTRODUCTION

The tremendous outreach of digital images to all groups and ages, educated and non-educated, and the disorganized diversity of the follower makes him have an illusion of living a wide variety of experiences, especially since images promote terrorism using the visual presentation records that view terrorists as prototypes having sincere goals and messages to the masses. In general, images have a prominent position in children's cognitive development and the formation of his/her thoughts and perspectives and culture. Cognitive development, especially the imagination formed by the image and colors, has an important role in sensory and procedural development, and thus the cognitive development in general. Due to this importance and with the development of communication and knowledge transfer means in our era, the term Image Culture or Visual Culture has established and became an integral part of communication means, not only at the social communication level but also at the educational level within educational and social institutions.

In the educational and cultural sphere, image is the mirror of the text. It conveys the entire text by depicting the character's behavior and mood. Julie (2014) indicated image and text are of a mutually influenced nature, as well as the unique and distinctive contributions of each medium in it as a result of the image's ability to cover all aspects of a theme or topic, with an efficiency that exceeds even the text itself. In a text, scenes can describe the characters, while an image can describe the situations contained in the text or the message in a complex form that text alone cannot do. This importance of the image is due to two factors: First, images' importance in social, economic and media institutions, and the second is the great development of visual technology, which raised many questions more than answers. Specialists in visual technologies, whether photography, cinema, television, and social media, attempt to fabricate reality. Therefore, this makes images to be an integral part of human contemporary life with their compatibility and their analysis of ethnicities, social classes, gender and nationality. Referring back to images is an integral consequence of culture as a response to human needs in organizing reality.

Furthermore, images in general, and instructional images in particular, have a privileged position in education curricula of childhood (Manovich, 2001).

Nowadays, humans also live in light of a powerful and dominant Image Culture; especially with the global openness of digital media and the accompanying measures and changes towards building and producing images. Compared to artistic compositions, images in general, and digital images in particular, have become more prevalent these days (Alsaggar, 2013). Using images with multiple orientations in the media also affects humans' cognitive formation, attitudes, opinions and behaviors through the massive and infinite influx of images with all their information, news and implicit and explicit messages that they convey. This caused individual's attitudes and opinions, whether consciously or unconsciously, by inspired by various media information and data provided by these images (Abdul Hamid, 2005).

## Previous Study

In this study, the researcher focuses on the Arabic studies, in line with cultural environment of the current study and to approach education curricula and methods. Bin Abdullah and Omariya (2021), investigated the effectiveness of the indicative program in reducing school violence among primary school students. The Quasi-Experimental approach was used. The study sample included (24) pupils, questionnaire, indicative informative program prepared by researchers, and two research tools. The Mann-Whitney test was used for statistical analysis. The results showed the effectiveness of the indicative program in reducing school violence in the participants. In Saudi Arabia, Abu Nasser (2018) investigated the effects of the suggested photography program on developing creative abilities in third grade female students at the intermediate level in Dar Al-Rowad schools in Jeddah. The Quasi-Experimental approach was used; it was based on two groups; Experimental and Control groups. The sample included (42) female students from intermediate third grade in Jeddah. It comprised instruments of the suggested photography program for three weeks. Additionally, the researcher used creative thinking tests in the Aurora Battery. The research results were as follows: There was a difference

of statistical significance at the level of (0.05) between the average of the Experimental and Control Groups in the overall creative abilities. In addition, each component of its sub-components (i.e. quantitative, formal, verbal) which was in favor of the Experimental Group. Upon these findings, the researcher was able to reach the following recommendations to pay attention to the Intermediate Level Curricula in general, which includes mechanisms that would help students to develop creative thinking skills and to use a camera during the courses' applications.

In Jordan, Alnajaar (2018) investigated the effectiveness of the collective guidance program in communication, and its impact on reducing the level of school violence among students with learning difficulties in the first three grades in Amman. The sample consists of (48) disabilities learning students' from the first three grades of the basic level in the second Directorate of Education in Amman, who were randomly assigned to two groups: the control group which included (24) students, and the experimental group which included (24) students. To achieve the study objectives, a measurement of school violence which consists of (32) items distributed over three areas: self-oriented violence, violence towards others, and violence directed towards property and a collective indicative program in communication skills were used. The validity and reliability of the two tools were verified and they were applied to measure both groups; the program was applied with the experimental group, while the control group did not undergo of any analysis. Then the scale was applied dimensionally. The findings show that there are statistically significant differences between the experimental and control group in the post-measurement in favor of the experimental group.

A study by Sadiq (2018) aimed to examine the effectiveness of an training program based on habits of mind in reducing school violence among students of primary schools. The sample of the study consisted of (20) 4<sup>th</sup> graded students, were divided into two equivalent groups (experimental group and control group). To achieve this purpose, the researcher employed a Mind Habits Scale, a School Violence Scale, and the training program which is based on some habits of mind (prepared by the researcher). The results of the study revealed statistically significant differences between the two means scores of the experimental group and the control group in school violence's post-measurement, in favor of the experimental group, as well as statistically significant differences between the pre and post-measurement of school violence among the experimental group, in favor of the post measurement. The study also showed no statistically significant differences between the means scores of the experimental group in the post and follow-up measurements of violence against teachers and school property. Furthermore, there were also statistically significant decrease in the means scores of against-colleagues violence in the follow-up measurement compared

to post-measurement, due to the program's need to keep pace with activities and tasks development.

Al-Atoum, (2018) aimed to find out the effect of using concept maps strategy on the achievement of eighth-grade students in Art education of History of Art theme on a sample of (107) eight-grade students; (53) males and (54) females, distributing into two groups: the first group was disciplinary taught by using the usual method of teaching and it consisted of two sections. The second group was experimental, and it is consisted of two sections that use concept maps. The strategy was applied in the schools of (Bani Ubaid) district education directorate in Irbid governorate in Jordan. The study used two tools. The first tool; an educational material that use concept maps, and second tool; achievement tests consisting of (25) paragraph. The results revealed the existence of a statistical significant difference at the level of the statistical indication ( $\alpha=0.05$ ) between the arithmetical averages regarding the performance of the members of the study (the eighth-grade students) and their achievement test of art education (Art History) due to the teaching method variable. Therefore, the performance of the experimental group members who were educated by using concept maps was better. Moreover, there is an existence of a statistical significant difference ( $\alpha=0.05$ ) related the performance of the study's members regarding the achievement test due to gender variable and in favor of female students. There are also some statistical significant differences due to the bilateral reaction between the variables of teaching method and gender in favor of female students who were taught by using concept maps teaching method.

Olowo (2016) aimed to investigate the effects of integrating Peace Education subject into the Nigerian educational system. Four research questions were designed for achieving the study purpose. The researcher designed a instrument tagged: Questionnaire on the Impact of Integrating Peace Education (QEIPE). The total population of two hundred respondents spread across secondary schools and lecturers at higher educational institutions in Ondo State was used as a sample for the study. A 20-item questionnaire based on a 4-point scale was employed to collect data. The Means Score and Standard Deviation were used to answer the four research questions of the study. The findings of the study indicated a need for the inclusion of Peace Education in the Nigerian curriculum in order to reduce the rates of crime, violence and other social vices in Nigeria. The results also revealed no statistically significant differences between Peace Education and Social Studies, as well as no statistically significant effects for integrating Peace Education into school curricula on both teachers and students. Based on these findings, it was recommended to intensify teachers' training for enabling them to acquire the skills and knowledge for the effective use of appropriate techniques and methods related to Peace Education subject. It is also necessary, during the integration of Peace Education con-

cepts, to review the thematic approach role in restricting Social Studies curriculum to the field of Social Studies in a way that reflects and identifies the concepts relevant to Peace Education within the educational system.

Abu Sitta and Al-Dalil (2016) investigated the effectiveness of picture reading in enhancing students' aesthetic sense of art of the Art Education Department at the Faculty of Specific Education. The study sample consisted of (40) male and students in the third grade at the faculty of Specific Education, department of artistic education at Damietta University. The methods of the study are proposed unit for developing the students' aesthetic sense via using picture reading in addition to scales of aesthetic sense. The results of the study revealed the effectiveness of using pictures reading in enhancing students' aesthetic sense of art in faculty of Specific Education Department of Artistic Education. There are statistical significant differences between students of the two experimental groups in the pre and post application of evaluating aesthetic sense in favor of the post application. The proposed unit has achieved great success in increasing the students' skills of aesthetic sense as a main skill and the sub-skills that fall under it, in addition to; proposed unit has played a significant role in developing the skills of aesthetic sense. In another study, Al-Dulaimi (2011), examined to determine the indications of violence in students' drawing. A descriptive approach was used in a theoretical framework. To achieve the study objectives, the analysis content was used in children's drawings. The study sample consisted of (40) from students' primary school drawings' in the governorate of Babil, distributed as follows: (20) drawings in the center of the city of Hilla from its north, south, east, west, central and rural areas, and the districts of the governorate of Babylon, with (7) in the Hashemite district and its suburbs and (6) in the district of Al-Hawail and its suburbs, and (7) in the district of Al-Musayyib and its suburbs. The results of the study revealed the indications of violence in the students' drawings were in (political, social and behavioral types). Political violence dominates other types of violence, especially the violence of armed manifestations and terrorist operations. Some indications appeared in the students' drawings indicating behavioral violence, especially reckless violence and compulsive violence.

### Children's Visual Perception of Images

What we call an "image" is largely inconsistent. The scope of this term is very broad and requires a series of clarifications. Sometimes, it means what comes as a result of visual perception. According to neuroscientists or their imaging strategies, visualization results are often referred to as "images" mediated by other senses (Wulf, 2014). Visual perception includes multiple cognitive activities, the first and most important of which is attention, as it is the individual who decides what to pay attention to. When a child reads a textbook, he/she quickly looks at the black symbols or cer-

tain words and letters without having meaning. And in the classroom, he/she focus on the noise or the whispers by the students at the back of the class. By focusing his attention, he has the ability to figure out the meaning of the information he gathered and linked to his previous experiences, since experience has a role in perception. On the other side, memory also has a role in the perception process, whereas the senses have the ability to store information for a temporary period, and one is able to compare the visuals, sounds, and other sensations with similar experiences in memory by decoding their meanings (Elkins, 2011). Information preparation or processing during perception gives meaning to the noticed stimuli through a comparison between past and present experiences to end up with interpretations and evaluations. Since these cognitive processes (attention, experience, awareness, memory, information processing and language) are intertwined to a large degree, one may start perception, since perception is a convergence of knowledge and reality, and the most central cognitive activities from which other activities emerge (Gage, 2010).

Images can be seen as understandable representations closely related to perception. They may refer to the appearances of things and are related to their outcomes. Images appear as soon as one gets out from the inner perception, and thus he/she can distinguish concepts of other images concluded by traditional empirical experience, as there are no representations of abstract concepts or ideas that do not have a starting point in the images of perception. Between the two concepts lies the crucial criterion of images; i.e. they make absent people and things "present" with the help of imagination. Thus, this is how images stand between perceiving things and visualizing perceived things. Accordingly, an image is understood by cognitive psychology as a "model of spiritual perception" characterized by its ability to preserve the cognitive information in a form of highly-perception structure" (Denis, 1989, p. 9).

### Image and its Cognitive Performance

One of our present era features is that it is the age of the image, indicating its dominance as one of our world's most important knowledge, cultural, economic and media tools. Although its production is an ancient practice throughout history, images has shifted from a marginal position to a central one, and from a partial presence into dominating other cultural and knowledge elements. The image expresses the mental representation of a sensory experience, in which awareness of the image is formed. Mental image is not identical to the sensory image, since image, as a cultural value, came at a later stage of human history; verbally, writing and then the image which came as a cultural sign and a source of view, interpretation and response. The image came to bridge the gap, cultural barriers and class distinctions between categories, as it expanded the view circles to include all human beings. The popular base of culture has expanded, and everyone became familiar in identifying the



world, acquiring new knowledge and communicating with facts and cultures. Nowadays, anyone can recognize and understand what is going on via images, especially over the media and social communication platforms. These images remain in the visual memory and are easily retrieved due to their influence on the personality (Kir, 2019).

Images are considered an outcome of vital processes that transform the world in all its objects, actions and humans into images. These images are formed via imagination and then become part of both individual and collective perception. Many of these processes are simulated and lead to a lack of consistency with others, environments, images and visions. Furthermore, in simulation, the outside world turns into an “inner world”; i.e. a world composed of images. And undoubtedly, this world of imaginary images contributes to shaping the outside world. Since these images are performative, they contribute to the emergence of actions and underline the nature of our relationships with others and the surrounding world. Imagination is the source of images, and thus the source of simulated operations that form the purpose of the images. At the same time, it is the starting point for images’ simulated and performative energies. Imagination also has a key role in all forms of social and cultural activities, as it controls human behavior and actions through images, plans and patterns. An image is specific moments of increasingly important actions. This leads to the question (what constitutes the image and what types of images can be distinguished?) The answer, for instance, is that the mental images formed can be distinguished?). The answer would be, for example, the images formed manually and technically can be distinguished, the same thing for the moving pictures taken from static images (Wulf, 2014).

Many fictional images are purely collective images. They are like an icon derived from the field of religion and art, or verbal images derived from literature. Other images are products of rituals, institutions and media. Not only iconic or verbal images belong to imagination, but also phenomena of imagination, such as songs, musical compositions, motion pictures, dances, rituals or sports related to other senses. Likewise, the sexual effects of smell, taste and touch have a place in a culture’s collective imagination. Phenomena, effects and images associated with emotional and social assessments are also transferred over generations to become a part of the youth’s imagination, aspirations and customs (Wulf, 2009).

### Image Analysis

All approaches of image analysis sought to examine the esthetics of visual arts, and to simultaneously view images with their real, direct and metaphorical indications, as visual forms as much as mental visualizer stimulated by seeing images or even language. Thus, most of these approaches view the poetic images, for example, in the same way as they view cover, nature, visual or photographs. This made it necessary to distinguish between different types of images

(text and visual) in terms of their relation to non-linguistic external realities with the aim of approaching the modern visual arts system, and reflecting on some of their technical features and their esthetic and functional applications in light of their dominance over our contemporary lives, and their guidance of the most important human strategies, making them the focus of meaning production in contemporary culture. They also turned those who have the ability to make, control, produce and market images into decision-makers, with the media acting as an advertisement and vice versa, as they guide opinions by stimulating the viewers’ esthetic sensitivity. This has simultaneously revolutionized the delivery of information across global transmission networks of both visual and linguistic images (Parker, 2014). The following are the image analysis techniques and strategies as described in several studies.

1. **Rules of Formal Analysis:** Researchers of formal analysis has distinguished between the different types of non-linguistic images (Serrat, 2007), classifying them into five cases:
  - a. People’s photographs.
  - b. Our direct view of them.
  - c. The features of those absent people in our memories. Art pictures drawn for them.
  - d. Their recorded movement on a videotape.
2. **Rules of Semantic Analysis:** Semantic analysis focuses on analyzing images of advertisements as one of the most appropriate types of images for analysis. The theoretical studies, for image communication, has also represented a vital area for semantic analysis. As for fixed images, the initial ideas of formal studies are still the basis for the formulation of appropriate analytical methods, consistent with the purposes of the analysis. Semantic analysis is based on the analysis of the signs in an image, because signs in the ads are considered complete, shaped in away makes it easy and straightforward to be recognized, even though they are curated, intentional and overstated. Ads are, at their essence, a communication image dedicated to a public reading, which makes them the optimal ground for monitoring the production mechanisms of meaning over the image (Plataniotis, 2018).
3. **Rules of Constructive Analysis:** Since the 1970s, Constructivism started to overshadow media research by questioning mechanisms representing reality and meaning construction in the media, based on the promise from which the theory is derived: “Everything is a representation, and every representation is a construction”. Media researches also started to be more or less peremptory, according to the saying: “Media is the mirror reality”, in addition to establishing an opposite thesis considers media as a cognitive encoding device addressing and reproducing reality. Therefore, the message conveyed by media can no longer be understood whether it

is a transition or simulation of reality, or even as a representation and a reconstruction of reality. The textual and dramatic formation of an event in media transforms the media contents into a linguistic and mental representation evokes the interaction between the human person, culture and the society concerned with the event, taking into consideration the various components of the meaning that would penetrate the intellectual, social and psychological structures of the viewer, and would adapted the intended message to the surrounding contexts. This also would make media content a symbolic formation of world's events, as its stereotyped structure creates linguistic patterns, mental representations and cognitive inferences consistent with the cognitive and contextual determinants of the addressee. Media discourse, therefore, is used as a symbolic system-maker represents the reality it conveys, and applies the collective knowledge to produce meaning and formulate ideas as required by the communication act, with the aim of creating collective awareness of events and phenomena as an absorbed reality pretending an excessive or super-situated realism, despite the fact that it is an industry of reality its makers want to hold recipients to account for the untold reality (Hirobumi, 2012).

4. **Roles of Semiotic Analysis:** Semiologists have long paid attention to the textual and visual images presented in the media. They focused on the rhetoric used, and discussed the structural and rhetorical features of media language. They also focused on exploring the structural units of the communication system, as well as segmenting the components of these structures to see how similar or opposite they are as counterparts have significance in themselves, taking into consideration that the semiotic analysis was not subject to a specific method or techniques and unified steps of analysis, as this due to the difference in analysts' choices, and the differentiated nature of texts and images selected for analysis. For the analysis of images and media texts semiologically, Laurent Barth provide a set standards, which are: (1) Dividing the visual or written text into short contiguous units, called "reading units". Each unit includes more than three to four enumerated meanings, with an indication of the links. And each unit includes a few visual elements or a few words, so that relationships between these units may be established. (2) Intertextuality or Connotation: scientists affirm that a visual or written text does not have only a single meaning, but rather it is a complex web of meanings, within which a set of patterns interact in the form of symbolic and ideological quotations and references, as this due to the fact that each text consists of "what preceded it", i.e. what had previously read, heard or watched. This leads us to the concept of "intertextuality"; i.e., the overlapping of texts, as the semiotic analysis seeks to reveal a text's in-

teraction with other texts and the cultural patterns from which its composition was derived. (3) Analysis and Identification: Each analysis processes a new text, called the "descriptive text", which is in fact the "original text" itself that has fragmented and divided, so that its meanings and connotations has became clear and revealed, especially since the semiotic analysis is a "neutral" analysis does not deviate from the text frame, and does not search for meaning outside of it (Gaskell, 2000).

#### **The Problem of the Study**

They daily usage of images has affected the real-life structure of humans, and this would surely be greater in the near future. Brain research has long argued that children are now nurtured in light of images' apparent culture which evolves and is consistent with their brains to make their reality more clearly based on image culture, in a way different from previous generations (Pöppel, 2007). The problem of the study stems from its attempt to reveal images' contribution level in media, especially social media, in arousing sympathy towards scenes of violence. The researchers noted that there are no courses in Arts education curricula related to analyzing images that may help students to enhance their understanding of the images in a manner suits their culture. The current study attempts to answer the following main question: "Are there any statistically significant differences at ( $\alpha=0.05$ ) between the two means scores of the two study groups in the totally and individually domains of image analysis test related to non-violence concepts, due to the instructional program employed (traditional or proposed based on image analysis)?"

#### **Objectives of the Study**

The current study aims to develop and design a proposed program based on image analysis and to assess its impact on developing non-violence concepts among upper basic stage students at Yarmouk Model School (Boys). The main purpose of this study is to identify how to sort, understand and analyze images enhancing humanitarian concepts among upper basic stage students after experiencing an instructional program related to image analysis and reading.

#### **Importance of the Study**

The importance of this study stems from its attempt to address an old and modern established phenomenon (Image and Visual Culture) in our age dominated by "image culture". Furthermore, it focuses on identifying ways of analyzing and processing images from formal, constructive, semantic and semiotic aspects. Workers in the educational, cultural, media and literary fields may benefit from this study in answering questions concerning childhood. Additionally, it can be employed in developing programs and curricula designed for children in particular, and their education in general.

## Research Limitations

The study was limited to addressing the effectiveness of image analysis training and the mastery of formal, constructional, semantic and semiotic analysis skills among students of upper basic stages (8<sup>th</sup>, 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> grades) at Irbid city during the first semester of the academic year 2019/2020.

## Study Procedures

### Research Methodology

To achieve the purpose of the study, a semi-experimental approach based on per/post-test of an experimental group was employed (Assaf, 2010). Differences between experimental group's grades in pre /post-application could be attributed to the impact of the designed program. One-group design (pre-post) was employed, due to study sample few number on one hand, and the difficulty to have two equivalent groups on the other hand.

### Study Population and Sample

The study community consists of all upper basic stage students (8<sup>th</sup>, 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup>) of Yarmouk Model School followed at Irbid First District, who are enrolled in the first semester of the academic year 2019/2020. Upper basic stage was selected purposefully, due to its importance in the formation of the human personality as a transitional stage from adolescence to youth. The sample of the study consisted of (29) students selected using a purposeful sampling method, and their average age was (15).

## Study Instruments

### First: The Proposed Program of Image Analysis

#### 1. Program Design

A proposed instructional program based on image analysis was developed after reviewing the previous studies, educational literature and techniques related to this topic, in addition to some Arab and international training programs and workshops focused on methods of image analysis in the educational field. The program consisted of a set of diversified lessons in the field of image analysis. The reliability of the proposed program was verified by a group of experts and specialists in the field of art philosophy, art criticism, curriculum design and art education. They were asked to give their opinion and recommendations for the program in terms of its comprehensiveness, time appropriateness of activities, content suitability for the program objectives, age, measures appropriateness and language appropriateness.

#### 2. Program Content

In order to ensure the suitability of the program with the objectives of the study, Taylor's methodology in design was employed, as it requires:

- 1) Examining the intended behaviors and levels to be learned by students.
- 2) Exploring students' interests and tendencies towards the use of digital photography in a manner contributes to enhancing their thinking skills.

- 3) Examining the experiences that would help in obtaining information.

- 4) Examining the experiences that would develop trends, tendencies and interests.

#### 3. Stage of Analyzing the Instructional Material

After the preparation process, it was necessary to find a complete visualization of the method that would be followed in teaching this program which was divided into several lessons. The behavioral and cognitive objectives of the instructional material envisaged in this program were also identified.

#### 4. Stage of Presenting the Program

This stage came after the preparation of the instructional program, using a logical sequence in the program's development and presentation.

#### 5. Place of Implementation of the Program

Yarmouk Model School.

#### 6. Duration of the Program

The duration of the program was divided into (8) section of (16) hrs. in total (2 hrs. per section), presented through presentations, practical explanations and hands-on activities.

#### Second: Image Analysis Test

The researcher prepared a test about images analysis. The test includes the following:

1. Forms of formal analysis, which includes each student's knowledge of:
  - **Image's material and theme** (including images' cultural content related to the form's indications)
  - **Type** (photographic, technical or digitally modified)
  - **Visual formations** of objects and characters.
2. Forms of semantic analysis, which includes the following:
  - **Analyzing the signs** of the image.
  - **The message** conveyed by the image.
  - **The visual composition** of the image in terms of color composition and arrangement of visual elements.
  - **Identifying** the images main **theme**.
3. Forms of constructive analysis, which include the following:
  - The letter and purpose of the image (does the image call for violence, terrorism, or revolution).
  - The semantic doer; i.e. identifying the creator, photographer or artist
  - War images (images between two warring parties), which is considered the most appropriate skills for constructive analysis.
4. Forms semiotic analysis, which includes the following:
  - **Dividing the visual text** of the image into parts
  - **Connotations of the image**
  - **Analyzing and determining of the purpose of the image**; i.e. providing a description for the image by identifying its name or publisher, and analyzing its frame, whether it is rectangular, square or with an unspecified frame.

**Table 1.** The two means scores and the standard deviations of study sample responses on the paragraphs of the image analysis test and the images related to the concept of non-violence were measured according to the instructional program used

The instructional program used	Means score	The standard deviation
Traditional	17.48	3.01
A proposed program based on image analysis	18.41	3.12

**Table 2.** The results of the T-test for two independent groups in order to compare the two means scores of the study sample's responses on the paragraphs of image analysis pre-test related to the concept of non-violence individually and totally, and according to the instructional program used

The instructional program used	The means scores	The standard deviation	T value	Degree of freedom	The statistical significance
Traditional	17.48	3.01	-1.090	50	0.281
Proposal based on image analysis	18.41	3.12			

### The Equity of the Study's Two Groups in the Image-Analysis Test Related to Concepts of Non-Violence

To verify the equivalence of the two groups in the pre-test of image analysis related to concepts of non-violence as a whole, the two means scores and the standard deviations of study sample responses on the paragraphs of the image analysis test and the images related to the concept of non-violence were measured according to the instructional program used (traditional, and proposed based on image analysis) as shown in Table 1.

Table 1 shows an apparent difference between the two means scores of the study sample' responses on the paragraphs of image analysis pre-test related to the concept of non-violence individually and totally, and according to the instructional program used. To know the statistical significance of the apparent difference, the t-test for Two Independent Samples Test were used, as shown in Table 2.

In Table 2, it is noted that the value of (T) of the instructional program used was (-1.090) with a statistical significance (0.281) which is greater than the statistical significance ( $\alpha=0.05$ ), indicating that there is no statistically significant in the study sample' responses on the total paragraphs of image analysis pre-test related to the concept of non-violence. This indicates the equity (experimental control) of the two study groups on the pre-test of image analysis related to the concept of non-violence. For a further statistical control, the accompanying analysis of variance (ANCOVA) was used.

### Study Variables

The present study examined the following independent and dependent variables:

**The independent variable**, which is the instructional program used, and it has two categories (traditional, and proposed based on image analysis).

**A) The dependent variable:** It included the total dimensions of the image analysis test related to the con-

cepts of non-violence, and that are expressed by students' responses on the total test paragraphs, and on the paragraphs of each dimension of the test individually (formal analysis, semantic analysis, constructional analysis and semiotic analysis).

### Statistical Processing

To answer the study question, the observed means scores, standard deviations and the corrected means scores for the responses of the two study groups (control and experimental) on the total image analysis test related to the concepts of non-violence. To examine the significance of the differences between post means scores according to the instructional program used, one-way analysis of variance (ANCOVA) was used. standard deviations and the corrected means scores for the responses of the two study groups (control and experimental) on each individual dimensions of image analysis test related to the concepts of non-violence, and to examine the significance of the differences between the means scores according to the instructional program used, multivariate one-way analysis of variance (MANCOVA). The Eta Square indicator was used to see the effect size of the tutorial.

## RESULTS

Results related to the study question: "Are there any statistically significant differences at ( $\alpha=0.05$ ) between the two means scores of the two study groups in the totally and individually domains of image analysis test related to non-violence concepts, due to the instructional program employed (traditional or proposed based on image analysis)?"

A null hypothesis stemmed from this question: "There is no statistically significant difference at the ( $\alpha=0.05$ ) between the two means scores of study sample responses on each dimension of image analysis test individually and totally, attributed to the instructional program employed (traditional or proposed based on image analysis)".



**Table 3.** The means scores and standard deviations of the study sample pre and post-responses on each dimension of the image analysis test related to the concepts of non-violence according to the instructional program used

Level	Proposed instructional program	Pre-response		Post-response		Corrected post-response	
		MS	SD	MS	SD	CMS	SE
Formal analysis	Traditional	Mrz 52	01. Aug	04. Mrz	Jan 49	Apr 25	0.3
	Proposed based on image analysis	Feb 66	01. Jan	Jul 62	Jan 18	Jul 66	0.26
Semantic analysis	Normal	04. Apr	01. Mrz	Mai 48	Jan 78	Mai 87	0.26
	A proposal based on image analysis	Apr 17	Jan 44	Aug 62	0.82	Aug 31	0.23
Constructional analysis	Normal	04. Apr	Jan 19	Jun 35	01. Apr	Jun 66	0.25
	A proposal based on image analysis	Mai 38	Jan 59	Aug 93	0.92	Aug 69	0.21
Semiotic analysis	Normal	Mai 87	Feb 28	Jul 87	Jan 74	Jul 93	0.26
	A proposal based on image analysis	Jun 21	Jan 68	Sep 41	0.63	Sep 36	0.22

MS: Means scores; SD: Standard deviation; CMS: Corrected means scores; SE: Standard error.

To answer this question and ensure the validity of its alternative hypothesis, it is necessary to examine the significance of the difference between the two means scores of study sample responses on the total and individual dimensions of the image analysis test related to the concept of non-violence according to the instructional program used.

#### A) The Responses on the Total and Individual Dimensions of the Image Analysis Test Related to the Concepts of Non-Violence

The means scores and standard deviations of the study sample pre and post-responses on each dimension of the image analysis test related to the concepts of non-violence (formal analysis, semantic analysis, constructional analysis and semiotic analysis), according to the instructional program used, as shown Table 3.

From Table 3, it is noted that there are apparent differences between the pre and post means scores of the responses of the experimental group members, and that there are apparent differences between the post means scores of the responses of the study two groups (control and experimental). This result agrees with (Ahmed, 2018) in that there are statistically significant differences between the means scores of the two study groups (experimental and control group) in the post-measurement of school violence, in favor of the experimental group. To identify the statistical significance of the apparent post differences according to the instructional program used, after neutralizing the pre-differences in the study groups responses on each dimension of the image analysis test related to the concepts of non-violence (formal analysis, semantic analysis, constructional analysis and semiotic analysis), multivariate one-way analysis of variance MANCOVA was used, as shown in Table 4.

In light of the variance analysis's results shown in Table 4, it is noted that the values of the statistical significance for the used instructional program variable and all dimensions (formal analysis, semantic analysis, constructional analysis and semiotic analysis) are lower than ( $\alpha=0.05$ ). Thus, the first null hypothesis was rejected, and the alternative one was accepted, stating that: "There is a statistically significant difference at the ( $\alpha=0.05$ ) between the two means scores of study sample responses on each individual dimension of the image analysis test, attributed to the instructional program employed (traditional or proposed based on image analysis)". This is consistent with (Abu Sitta & Al-Dalil, 2016) in that the proposed unit has a significant impact on the proposed program, using the effectiveness of images reading in developing the aesthetic sense of Art Education students. It also agrees with (Dada & Ammariya, 2021) on the instructional program effectiveness in reducing school violence among the sample members. On the other hand, this result differs from (Al-Dulaimi, 2011) regarding the predominance of political violence over other types of violence, especially armed manifestations and terrorist operations violence. Some indications indicating types of behavioral violence, especially reckless violence and compulsive violence, appeared in students' drawings, as this due to the fact that the current study developed an instructional program attempts to improve concepts rejecting violence, not to only examine the violence situations expressed in children's drawings as in (Al-Dulaimi, 2011). Furthermore, it is revealed from the table of means scores that the statistically significant difference was in favor of the response of the experimental group members, who received the proposed instructional program based on image analysis, with a corrected means score higher than the corrected means score of the response of the

**Table 4.** Results of multivariate one-way analysis of co-variance with the means scores of the study sample responses on each dimension of the image analysis test related to the concept of non-violence according to the instructional program used

Source of variance	Dimension	Sum of eta squares	Degrees of freedom	Means of eta squares	F value	Statistical significance	Effect size
Co-variance (Pre-formal analysis)	Formal analysis	3.488	1	3.488	2.095	0.155	
	Semantic analysis	4.033	1	4.033	Mrz 23	0.079	
	Constructional analysis	0.042	1	0.042	0.038	0.847	
	Semiotic analysis	2.117	1	2.117	1.775	0.189	
Co-variance (Pre-semantic analysis)	Formal analysis	5.229	1	5.229	Mrz 14	0.083	
	Semantic analysis	7.804	1	7.804	6.251	0.016	
	Constructional analysis	0.001	1	0.001	0.001	0.973	
	Semiotic analysis	0.004	1	0.004	0.003	0.957	
Co-variance (Pre-constructional analysis)	Formal analysis	0.33	1	0.33	0.198	0.658	
	Semantic analysis	5.939	1	5.939	4.757	0.034	
	Constructional analysis	15.989	1	15.989	14.446	0	
	Semiotic analysis	1.538	1	1.538	Jan 29	0.262	
Co-variance (Pre-semiotic analysis)	Formal analysis	0.716	1	0.716	0.43	0.515	
	Semantic analysis	13.344	1	13.344	10.688	0.002	
	Constructional analysis	0.089	1	0.089	0.081	0.778	
	Semiotic analysis	18.632	1	18.632	15.623	0	
The instructional program used	Formal analysis	102.27	1	102.27	*61.421	0	0.572
	Semantic analysis	52.553	1	52.553	42.093*	0	0.478
	Constructional analysis	36.146	1	36.146	*32.659	0	0.415
	Semiotic analysis	17.95	1	17.95	*15.051	0	0.247
Corrected sum	Formal analysis	76.593	46	1.665			
	Semantic analysis	57.431	46	1.248			
	Constructional analysis	50.912	46	1.107			
	Semiotic analysis	54.86	46	1.193			
Hotelling's Trace = 2.170 Statistical significance = 0.000*	Formal analysis	228.769	51				
	Semantic analysis	215.231	51				
	Constructional analysis	152.673	51				
	Semiotic analysis	108.231	51				

\*: Statistically significant at ( $\alpha=0.05$ ).

**Table 5.** The means scores and standard deviations of the study sample pre and post-corrected responses on the total dimensions the image analysis test related to the concepts of non-violence according to the instructional program used

Proposed instructional program	Pre-response		Post-response		CMS	SE
	MS	SD	MS	SD		
Traditional	17.48	3.01	24	4.32	24.25	0.62
Proposed based on image analysis	18.41	3.12	34.59	2.11	34.39	0.55

MS: Means scores; SD: Standard deviation; CMS: Corrected means scores; SE: Standard error.

**Table 6.** Results of the analysis of the variance associated with the means scores of the study sample responses on the total dimensions of the image analysis test related to the concept of non-violence according to the instructional program used

Source of variance	Dimension	Sum of eta squares	Degrees of freedom	Means of eta squares	F value	Statistical significance
Pre-test (Co-)	108.002	1	108.002	12.393	0.001	
Instructional program used	1288.03	1	1288.03	*147.795	0	0.751
Error	427.033	49	8,715			
Corrected sum	1972.519	51				

\*: Statistically significant at ( $\alpha = 0.05$ ).

control group members, who received a traditional instructional program. This result agrees with (Mufleh, 2018) in that there are statistically significant differences between the experimental group and the control group in the post-measurement and follow-up measurement, in favor of the experimental group. The Effect Size was measured using Eta Square, whose value for dimensions of the image analysis test related to violence-denouncing concepts (formal analysis, semantic analysis, constructional analysis and semiotic analysis) was (0.572, 0.478, 0.415, 0.247), respectively. This indicates that there is (57.2%, 47.8%, 41.5%, 24.7%) of the variance (improvement) in the post-response of the study sample on each dimension of the image analysis test related to the concept of non-violence (formal analysis, semantic analysis, instructional analysis semiotic analysis, due to the proposed instructional program based on image analysis.

### B) Responses on the Total Dimensions of the Image Analysis Test Related to the Concepts of Non-Violence

The means scores and standard deviations of the study sample pre and post-corrected responses on the total dimensions the image analysis test related to the concepts of non-violence was measured according to the instructional program used (traditional, and proposed based on image analysis), as shown in Table 5.

From Table 5, it is evident that there is an apparent difference between the two pre and post-means scores of the responses of the experimental group members, who received the proposed instructional program based on image analysis, and an apparent difference between the two post-means scores of the responses of the experimental groups. To identify the statistical significance of the

post apparent differences according to the instructional program used, after neutralizing the pre-differences in the responses of the two groups on the total dimensions of the image analysis test related to the concept of non-violence, one-way analysis of co-variance (ANCOVA) was used, as shown in Table 6.

From the results of the variance analysis shown in Table 6, it is noted that the value of the statistical significance of the instructional program used was (0.000), which is less than the statistical significance ( $\alpha=0.05$ ). Thus, the second null hypothesis was rejected, and the alternative was accepted "There is a statistically significant difference at the ( $\alpha=0.05$ ) between the two means scores of study sample responses on the total dimensions of the image analysis test, attributed to the instructional program employed (traditional or proposed based on image analysis)". This result is consistent with (Al-Atoum, 2018), which revealed that there are statistically significant difference at ( $\alpha=0.05$ ) between the two means scores of 8<sup>th</sup> grade students' responses on the art education achievement test (art history domain), due to the teaching method used, in favor of the experimental group who studied using Conceptual Map Strategy. It also agrees with (Abu Nasser, 2018) in that there are statistically significant differences at ( $\alpha=0.05$ ) between the means scores of the experimental group performance in the total and individual domains of Creative Abilities Test (quantitative, formal, verbal), due to the proposed instructional program, in favor of the post-test. Furthermore, it is revealed from the table of means scores that the statistically significant difference was in favor of the responses of the experimental group members, who received the proposed instructional program based on image analysis,

with a corrected means score higher than the corrected means score of the responses of the control group members, who received a traditional instructional program. The Effect Size was measured using Eta Square, whose value for the dimensions of the image analysis test related to violence-denouncing concepts (formal analysis, semantic analysis, constructional analysis and semiotic analysis) was (0.751), indicating that there is (75.1%) of the variance (improvement) in the post- response of the study sample on the total dimension of the image analysis test related to the concept of non-violence, due to the proposed instructional program based on image analysis. This finding is consistent with (Olowo, 2016) in that there is a need to include a new subject concerned with Peace Education into the curriculum, as this would reduce the rates of crime, violence and other social vices in communities.

**Ethics:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## REFERENCES

- Abdul Hamid, S. (2005). *Image era: negatives and positives*. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters.
- Abdullah, A., & Omariya, B. (2021). The effectiveness of the guidance program in reducing school violence among primary school students. *Journal of Educational and Social Studies*, 10(2), 397–412.
- Abu Nasser, F. (2015). The impact of proposed photography program on the development of creative abilities of third grade students at intermediate school in Jeddah. *Journal of Psychological and Educational Sciences*, 13(2), Article 335.
- Abu Sitta, F., & Al-Dalil, M. (2016). Effectiveness of reading pictures in enhancing students' appreciation of art in faculty of Specific Education. *Department of Artistic Education*, 71, 509–538.
- Al-Dulaimi, A. (2011). Indications of violence in students' drawings. *Dirasat Tarbawiya*, 4(13), 59–90.
- Alnajaar, A. (2018). The effectiveness of communication skills collective guidance program in reducing the level of school violence among students with learning difficulties. *Journal of Educational Sciences*, 15, 295–352.
- Al-Atoum, M. (2018). The effect of using conceptual maps on the achievement of eighth grade students in art education. *Journal of Research in Specific Education*, 19(1), 1–33.
- Alsaggar, M. (2013). Arts education and the issues of production of the image. *The Jordanian Journal of the Arts*, 6(1), 103–111.
- Denis, M. (1989). *Image et cognition*. (1<sup>st</sup> ed.). PUF.
- Elkins, J. (2011). *What is an Image?* (2<sup>nd</sup> ed.). Penn State Press. [CrossRef]
- Gage, B. J. (2010). *Cognition, brain, and consciousness: Introduction to cognitive neuroscience* (2<sup>nd</sup> ed.). Academic Press.
- Gaskell, P. A. (2000). *Qualitative researching with text, image and sound: A practical handbook for social research* (1<sup>st</sup> ed.). SAGE Publication. [CrossRef]
- Hirobumi, N. A. (2012). Structural analysis and description of curves by quasi-topological features and singular points. In H. S. Yamamoto (Ed.), *Structured document image analysis* (pp. 138–169). Springer.
- Julie, M. (2014). *Introduction to image analysis*. Damascus: Ministry of Culture, Arabic translation by Nabil Dibs.
- Kir, S. (2019). *New media and visual communication in social networks* (1<sup>st</sup> ed.). IGI Global.
- Manovich, I. (2001). *The language of new media* (1<sup>st</sup> ed.). MIT Press. [CrossRef]
- Olowo, O. O. (2016). Effects of integrating peace education in the Nigeria education system. *Journal of Education and Practice*, 7(18), 9–14.
- Parker, M. H. (2014). Authenticity when viewing works of art Human cortical activity evoked by the assignment of Mengfei Huang. In R. J. Martinez (Ed.), *Brain and Art* (pp. 134–152). Frontiers.
- Plataniotis, R. L. (2018). *Color image processing: Methods and applications*. CRC Press.
- Pöppel, E. (2007). Auf der Suche nach der Landkarte des Wissens: Interview mit Stefan Kreml. In R. A. Niehoff, Denken und Lernen mit Bildern. Interdisziplinäre Zugänge zur Ästhetischen Bildung (pp. 306–312). München. [Deutsch]
- Sadiq, M. (2018). Training program based on some habits of mind in decrease scholar violence for the primary school student. *Journal of Psychological Guidance*, 56, 199–246.
- Serrat, J., Marti, J., Benedi, J. M., & Mendonça, A. M. (Eds.). (2007). *Pattern recognition and image analysis: Third iberian conference, IbPRIA 2007*. Springer.
- Wulf, C. (2009). *Anthropologie: Geschichte - Kultur - Philosophie* (1<sup>st</sup> ed.). Anaconda.
- Wulf, C. (2014). *Bilder des menschen, imaginäre und performative grundlagen der kultur*. Transcript Verlag. [Deutsch]





Original Makale / Original Article

## Üniversite birim logolarının görsel kimlik bağlamında değerlendirilmesi

### Evaluation of university unit logos in the context of visual identity

Ramazan KARAGÖL\*<sup>ORCID</sup>

Dicle Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Diyarbakır, Türkiye

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale hakkında*

Geliş tarihi: 18 Kasım 2022

Revizyon tarihi: 06 Mart 2023

Kabul tarihi: 07 Mart 2023

**Anahtar kelimeler:**

Amblem, görsel kimlik, kimlik, logo, marka, markalaşma.

#### ARTICLE INFO

*Article history*

Received: 18 November 2022

Revised: 06 March 2023

Accepted: 07 March 2023

**Key words:**

Emblem, visual identity, identity, logo, brand, branding.

#### ÖZ

Bilginin hızlı bir yayılım ağına sahip olduğu günümüzde kurumlar için markalaşma oldukça önemlidir. Markalaşmış olan kurumlar benzer rakipleri arasından sıyrılarak ön plana çıkar, hedef kitlesine daha cazip hale gelir. Aynı zamanda ulusal ya da uluslararası platformlarda bilinir olmak marka başarısına bağlıdır. Bu nedenle kurumların, ürün ve hizmetlerini tanıtımında rasyonel, estetik ve güncel bir kurumsal kimlik kılavuzuna ihtiyaçları vardır. Kurumsal kimlik, kurumların stratejisi, felsefesi, hizmetleri ve hedef kitlesinin arzularına göre şekillenmektedir. Burada kurumun görünen yüzü olarak ifade edebileceğimiz görsel kimlik unsurlarına büyük görev düşmektedir. Çünkü görsellerle kurulan iletişim daha hızlı gelişmekte ve evrensel boyutlara ulaşmaktadır. Görsel kimliğin en temel ögesi ise logo ve amblemlerdir. Kurumun görsel kimliğini oluşturan görsel tasarım unsurları; şekil, tipografi ve renk bağlamında logo ve ambleme göre tasarlanmaktadır. Bu nedenle kurumun görsel kimliğinin temelini oluşturan logo ve amblemler kurumların markalaşmasında ilk karşılaşılan imgelerdir. Ulusal ve uluslararası platformlarda söz sahibi olan üniversitelerin diğer kurumlar gibi iletişim ağını genişletmesine, görünür olmasına görsel kimlikleri katkı sağlayacaktır. Bu katkı ancak üniversitelerin tüm birimleriyle kurumsal kimlik kılavuzunu özümsemesi ve ait olduğu kurumun görsel kimliğini yansıtması ile gerçekleşecektir. Çünkü üst kimlik olan üniversiteler alt birimleriyle bir bütündür. Buradan hareketle araştırmada, Türkiye'deki devlet üniversitelerinin alt birimlerinde kullanılan logolarının görsel kimlik açısından değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, üniversitelerin kurumsal kimlik kılavuzları ve web sayfalarında yer alan logo ve amblem tasarımları betimleyici araştırma modeli ile incelenmiştir. Çalışmanın kavramları alan taraması dâhilinde bir rapor haline getirilmiştir. İncelenen üniversite logolarının görsel kimlik bağlamında analizleri yapılmıştır. Sonuç olarak birçok üniversitenin kurumsal kimlik kılavuzlarının zayıf olduğu ya da kurumsal kimlik kılavuzunun olmadığı bu nedenle de görsel kimliklerini yansıtamadığı anlaşılmıştır. Araştırmanın sonunda bu durumdaki üniversiteler için öneriler sunulmuştur.

#### ABSTRACT

Branding is very important for institutions today, where information has a rapid spread network. Branded institutions stand out among their peers and become more attractive to their target audience. At the same time, being known in national or international platforms depends on brand success. For this reason, institutions need a rational, aesthetic and up-to-date cor-

\*Sorumlu yazar / Corresponding author

\*E-mail address: [rmznkaragol@gmail.com](mailto:rmznkaragol@gmail.com)



porate identity guide in the promotion of their products and services. Corporate identity is shaped according to the strategy, philosophy, services of the institutions and the desires of the target audience. Here, visual identity elements, which we can express as the visible face of the institution, have a great role. Because the communication established with visuals develops faster and reaches universal dimensions. The most basic element of visual identity is logos and emblems. Visual design elements that make up the visual identity of the institution; It is designed according to the logo and emblem in the context of shape, typography and color. For this reason, logos and emblems, which form the basis of the visual identity of the institution, are the first symbols encountered in the branding of the institutions. Visual identity will contribute to the widening of the communication network of the universities known in national and international platforms and keeping them visible like other institutions. This contribution will be realized when universities adopt the corporate identity guide with all their units and reflect the visual identity of the institution they belong to. Because universities are a whole with all their units. From this point of view, it is aimed to evaluate the logos used in the sub-units of state universities in Türkiye in the context of visual identity. In the study, the logo and emblem designs in the corporate identity guides and web pages of the universities were examined with a descriptive research model. The concepts of the study were turned into a report within the scope of field scanning. The obtained university logos were analyzed in the context of visual identity. In this context, the research is qualitative. As a result, it has been understood that many universities have weak corporate identity guides or do not have corporate identity guides, so they cannot reflect their visual identities. At the end of the research, suggestions are presented for universities in this situation.

**Cite this article as:** Karagöl, R. (2022). Evaluation of university unit logos in the context of visual identity. *Yıldız J Art Desg*, 9(2), 127–137.

## GİRİŞ

Rekabetçi pazar ortamında önemli bir unsur olan markalaşma, bir firmanın kendisini, ürün ve hizmetlerini diğer rakiplerinden ayırtmak, müşterileri ile olumlu bağlar kurarak tercih edilmeyi sağlamak amacıyla girdiği bir süreçtir. Markalaşma ilk olarak hayvancılık sektöründe sürülerin damgalanmasıyla ortaya çıkmıştır. 1789 yılında ise Andrew Pearsin'in saydam sabun üretmeye başlamasıyla marka ve damga unsuru imalatçılar için ürünlerini rakiplerinden ayırmaya yönelik bir araç haline gelmiştir. Marka kullanımını arttıkça tüketicilerin arzu ve isteklerini temsil eden markalar oluşturulmuştur. Çünkü tüketici eğilimleri genellikle ürünü değil markayı satın alma yönündedir (Ambrose & Harris, 2017). Bu bağlamda yeni iletişim teknolojilerinin hızlı bir devinim içinde olduğu teknoloji ve bilgi çağında küresel pazarda rekabet etme ve iletişim kurma çabası, marka oluşturma gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Markalaşan kurumlar küresel ölçekte ürün ve hizmet tanıtımlarını başarıyla gerçekleştirmektedir. Diğer taraftan birçok kurumun ise markalaşma girişimleri başarısız olmakta ya da marka bilinirliği sınırlı kalmaktadır. Bir şirketin marka olamamasının altında çeşitli nedenler bulunmaktadır. Bunlar arasında;

- Marka konusunda uzmanlaşmış insan kaynağı eksikliği,
- Medya ve iletişim araçlarının azlığı,
- Süreli stratejilerin olmaması,

- Hedef kitleler ve rakiplerin eylemleri hakkında yanlış veya yetersiz bilgi bulunması,
- Görsel iletişime yatırım yapmak için düşük bütçe,
- Sosyal ağlarda ve dijital medyada yetersiz faaliyet gösterme veya bu mecralarda reklama yatırım yapılmaması olarak sıralanabilir (Silva vd. 2020).

Bu bağlamda markalar kurumlarını ifade etmek, tanıtmak ve diğerlerinden farklarını ortaya koymak için markalaşma yolunda kurumsal bir çizgi oluşturmak durumundadır. Markalaşma sürecinde kurumların başvuracağı bu durum kurumsal kimlik olarak adlandırılmaktadır. Kurum kimliği; bir kurumun en üst kademesinden en alt kademesine kadar geniş bir yelpazede, kurumun kim olduğunu, ne sunduğunu, vizyonunu ve misyonunu kapsayan bir kavramdır. Bununla birlikte kurum kimliği, bir kurumun kültürünü ve felsefesini yansıttığı söylenebilir. Kurum kimliğinin görsel parçalarının bir araya getirilerek tek çatı altından toplandığı kavram ise görsel kimliktir (Sansarcı & Ertan, 2020). Görsel kimlik ile bir kurumu diğer benzer kurumlar arasında yer aldığı anda bile müşterileri tarafından anında tanınır kılmak amaçlanmaktadır.

Kurumsal kimliğin bir parçası olan görsel kimlik, bir kurum ya da markayı temsil etmek için kullanılan ve onun hatırlanmasını sağlayan görsel öğelerden oluşmaktadır. Bu görsel öğeler içerisinde renk, şekil, biçim ve tipografi bulunmaktadır. Görsel öğelerin anlamlı bir bütün olarak görüldüğü temel unsurlardan en önemlisi ise logo ve amblemlerdir. Çünkü kurum ve markaların

temsilinde kullanılan tüm görsel unsurlar, logo ve amblemler göz önünde bulundurularak bir uyum içerisinde hazırlanmaktadır.

Bir kurumla görsel temas kurduğumuzda ilk karşılaştığımız görsel kimlik unsuru genellikle logo ve amblemler ya da onların üzerinde kullanıldığı tasarımlar olmaktadır. Görsel kimlik tasarımlarında logo ve amblemlerdeki renk, şekil, tipografi bütünlüğünden yararlanılmaktadır. Böylelikle görsel kimlik öğeleri arasında uyumlu bir bütünlük sağlanabilir. Bu görsel uyum kurumların ulusal ve uluslararası ölçekte tanıtımında hatırlanması açısından oldukça önemlidir. Akılda kalıcı olmak, bilinir olmak ve hatırlanmak tüm kurumlar için önemlidir ve üniversiteler için de aynı durum söz konusudur. Çünkü hem ulusal hem de uluslararası ölçekte bilinir olmak başarılarınızın da daha fazla kişilere ulaşması anlamına gelecektir. Bu durum da üniversitelere ulusal ve uluslararası öğrenciler tarafından tercih edilmeyi artıran bir durum olarak olumlu yansıyacaktır.

Üniversitelerin markalaşması için kullandığı logolar planlı bir görsel kimlik dâhilinde tüm alt birimlerinde özüm senerek tanıtım ve etkinliklerde kullanılmalıdır. Böylelikle üst kimlik olan üniversitelerin tanıtımlarının daha geniş kitlelere yayılması sağlanabilir. Üniversite alt birimlerinin üst kimlikten farklı görsel arayışlara girmesi ve üst kimliği bilerek ya da bilmeyerek yok saymak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda araştırmada üniversitelerin alt birimlerinde kullanılan logo ve amblem farklılıklarının görsel kimlik açısından değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla belirlenen üniversitelerin görsel kimlik öğelerinin üniversite kurum kimliğine uygunluğu ve kurum kimliğine yapmış olduğu katkıları nitel yöntemlerle incelenmiştir.

## GÖRSEL KİMLİK

Markalar, ürün ve hizmetlerini tanıtırken dolaylı olarak kendilerini de ifade etme şansı bulmaktadır. Becer (2015)'e göre birçok reklam kampanyası; ürün ya da hizmeti tanıtmaktan çok, firmanın kimliğini ön plana çıkarmayı hedeflemektedir. Kimlik kavramı bu nedenle kurumlar tarafından doğru özüm senmelidir. Türk Dil Kurumu (2022)'nin vermiş olduğu tanımlara baktığımızda kimlik, ilk iki tanımda insanla ilgili bir durum olarak verilmiştir. Üçüncü tanımına göre ise kimlik, herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü olarak ifade edilmektedir. Kurumlar için kullanılan kimlik tanımını bu tanım içine alabiliriz ancak yetersiz kalacaktır. Çünkü kurum kimliği kurumu tanıtan, benzer markalar arasında ön plana çıkaran, müşterilerinin arzularını dikkate alan ve çağın gereklerine uyan bir dizi planlı program gerektirmektedir. Kurum kimliği denildiğinde genellikle logo, amblem, broşür, ambalaj tasarımı gibi görsel unsurlar akla gelmektedir. Ancak kurum kimliği bundan daha fazlasıdır. Görsel unsurları

kapsamakla birlikte kurumun; felsefesi, hedef kitle özellikleri, davranış biçimleri gibi durumları da içermektedir. Tüm bu durumlar dikkate alınırsa etkili bir görsel kimlik oluşturulabilir. Görsel kimlik, kurumun tanıtımında ortaya koyulan görsel olan tüm unsurları içermektedir. Bu bağlamda kurumsal kimlik sistemindeki görsel tutarlılığın olması için marka ya da kurumların tanıtımlarında görsel kimliğe başvurulmaktadır.

Etkili bir görsel kimlik tasarlamak için temel yapı taşları olan öğeler; renk, tipografi ve şekildir. Görsel kimlik tasarımında başvurulan tüm bu unsurlar ile markanın özünü yansıtan tutarlı bir imge oluşturulabilmektedir. Bu bakımdan markanın görsel kimlik tasarımı salt işaret üretmekten daha fazlasıdır (Ambrose & Harris, 2017).

Görsel kimlik oluşturulurken biçimsel bazı standartlar getirilmesi amaçlanmaktadır. Bununla birlikte tasarım standartlarının yaygınlaşması için kurumlar görsel kimliklerini açıklayıcı metinlerle destekleyerek bir program haline getirmektedir. Burada amaç; bütün tasarım unsurları arasında benzerliği sağlamak, böylelikle kurum hakkında olumlu ve akılda kalıcı bir izlenim yaratabilmektir (Becer, 2015). Bu durumun gerçekleşmesi sonucunda etkili bir görsel kimlik oluşumu mümkün olmaktadır.

## Amblem ve Logo Tasarımı

Bir kurum kimliğinin görsel olarak ifade edildiği en temel grafik tasarım ürünü logo ve amblemlerdir. Bir kurum, topluluk ya da markanın görsel kimliğini oluşturan içeriklerinin temelinde o kurumun logo tasarımları yer almaktadır. Amblem ve logo bir kuruma ya da markaya kişilik kazandırır ve benzerleri arasından ayırt edilmeyi sağlar. Amblem ve logo genellikle anlam olarak karıştırılmaktadır. Amblem, bir şeyi simgeleyen biçim imgesidir (Turani, 1993). Logo ise bir kurumun imzası niteliğindedir (Adır, Adır & Pascı, 2012). Bununla birlikte amblem tasarımlarında ait olduğu markaya görsel kimlik kazandırmak için sözcük özelliği göstermeyen soyut ya da nesnel görüntüler kullanılmaktadır. Logo tasarımlarında ise buna ek olarak en az iki tipografik karakterin bir araya gelerek sözcük özelliği taşıyan unsurların bulunması durumu söz konusudur (Becer, 2015). Logo ve Amblem tasarımlarından farklı olarak marka ya da kurumları temsil eden bir diğer simge ise logotype'tır. Logotype tipografik karakterlerin bir araya gelerek oluşturduğu sözcükleri ifade etmektedir. Burada sadece tipografik karakterlerin kullanılması durumu vardır.

Markalaşma sürecinde temel öğelerin başında logo ve amblemler gelmektedir. Çünkü bu imgeler kurumun görsel kimlik tasarımlarında antetli kağıttan promosyon malzemelerine, kataloglardan web sitelerine kadar pek çok yerde kullanılmaktadır. Kurumu simgeleyen bu imgelerin tasarım sürecinde geniş bir entelektüel bilgi

birikim ile estetik bir görüşün olması gerekmektedir. Çünkü her bir öğenin ortaya çıkacak imgeye yükleyeceği anlamlar farklılık gösterecektir. Örneğin aynı şekil üzerinde kırmızı bir renk kullanmakla mavi bir rengi tercih etmek aynı etkiyi vermeyecektir. Logo ve amblem tasarımlarında kullanılan öğelerin de özümsemiş olması gerekmektedir.

#### *Logo ve Amblemleri Oluşturan Öğeler*

Logo ve amblemler kurumun kimliğine ve hedef kitlenin özelliklerine göre farklı renk, şekil, tipografiler ile mantıksal ve estetik bir düzen içerisinde tasarlanmaktadır. Bu düzende, duruluk, yalınlık, sadelik, bütünlük, amaca uygunluk, çok yönlülük gibi bazı ilkelerin bulunması gerekmektedir. Yalın, amacına uygun ve çok yönlü kullanım olanaklarına sahip bir logo tasarımı markanın görsel kimlik başarısına katkı sağlayacaktır.

Logo ve amblem tasarımlarında, bir marka kimliği için renk seçmek, rengin teorisini, anlamını bilmeyi ve etkin ve tutarlı bir şekilde uygulama becerisine sahip olmayı gerektirir. Işığın meydana getirdiği fiziksel bir olgu olarak renk, ışığın nesnelere üzerine çarpmasıyla yansıyan ışınların gözle algılanmasıyla oluşan duyumlara denilmektedir (Kınık, 2015). Rengün oluşması için ışık, cisim ve gözlemciden oluşan rengin bileşenlerinin birlikte var olması gerekmektedir (Ertan & Sansarcı, 2020). İnsanlık tarihi boyunca renk ışıktan etkilenmiştir. Renk üzerine teori ipuçlarını ilk olarak Yunan filozof Empedocles (M.Ö. 492-431) elde etmiştir. Bir diğer filozof Aristotle (M.Ö. 384-322) ilk bilene renk teorisini ortaya koymuş renkle ilgili ilk kitabı yazmıştır. Leonardo da Vinci de renkle ilgili olarak teorilerini "Resim Üzerine İnceleme" (1651) kitabında ele almıştır. Bu isimlerden farklı olarak İngiliz Fizikçi Sir Isaac Newton (1642-1727) rengin algılanması yerine fiziğiyle ilgilenmiştir. Karanlık bir odaya sızan gün ışığını kristal bir prizmadan geçirerek renkleri gözlemlemiştir (Onursoy, 2019). Böylelikle renk, görsel sanatlar tarihinde önemli bir öğe olarak kendine yer edinmiş, başlıca bir tasarım öğesi haline gelmiştir.

Renklerin psikolojik etkileri üzerine gerçekleşen araştırmalar, hayatımızda ilk bakışta algılanamayan bilinçaltı etkilerinin olduğunu göstermektedir. Bu nedenle de birçok meslek dalı çalışmalarında hedef kitlesinin renk tercih ve gereksinimlerini göz önünde bulundurur (Kınık, 2015: s. 159). Bu bağlamda renk, diğer tasarım öğelerinin yapamayacağı şekilde düşünce ve duyguları temsil etmek için kullanılmaktadır. Basılı malzemelerden dijital ortama, market raflarına kadar anlık dikkat çekme aracı işlevi görmektedir (Ambrose & Harris, 2013).

Renk öğesi ile birlikte kullanılan ve anlamı güçlendiren diğer bir öğe ise tipografidir. İnsanlar tarih boyunca varlıklarını kanıtlama ve iletişim kurmak için yazıyı

kullanmıştır. Yazı; keşfinden günümüze inanç, ticaret, edebiyat, tarih, sanat ve çok daha fazlası için kullanılmıştır. Ancak gelişen dünyada şartlar değiştikçe iletişim boyutları da gelişim göstermiştir. Görsel iletişimin dili çeşitlenerek, yazı ve görsel bir birbirini destekleyen araçlar olarak kullanılmaya başlamıştır (Baskın Pehlivan, 2022). Böylelikle; bütün yazı karakterlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini konu alan tipografi olarak adlandırılan uzmanlık alanı oluşmuştur. Tipografi, bilginin doğru, açık, mantıklı ve estetik bir bütünlük içerisinde olmasını sağlamaktadır. Bu şekilde tipografi okunabilirlik düzeyini artırmaktadır (Becer, 2015). Bunu sağlayacak olansa grafik tasarımcıdır. Grafik tasarımcı tipografi dilini mantıksal bir çerçevede yorumlamak ve kullanmak durumundadır. Bu bağlamda tipografi, grafik tasarımcının tasarım sürecinde başvurduğu en önemli grafik tasarım elemanlarından biridir. Tipografiyi iyi bilmek, onun yapısını, parçalarını tarihsel gelişiminin farkında olmak tasarımcıya avantaj sağlayacaktır.

Tipografi ilk zamanlarında tek başına bir teknik veya disiplin olarak değil, bir resim, fotoğraf, film ve televizyonun getirdiği görsel deneyimler bağlamında görülmekteydi (Bayer, 2008). Günümüzde ise başlı başına bir tasarım tekniği olarak kullanılmaktadır. Renk ve tipografiye eşlik eden diğer bir öğe ise şekil ve biçimlerdir. Türk Dil Kurumu şekil kelimesi için biçim ifadesini de kullanmaktadır (TDK, 2022). Bir görsel iletişim unsuru olarak şekiller, insanlığın mağara duvarlarına çeşitli amaçlarla betimlediği işaret ve sembollere kadar uzanmaktadır. Şekiller, başlı başına bir ifade aracı olarak kullanılabilir gibi yazı ve renklerle bir araya gelerek anlamı güçlendirebilir. Bu nedenle logo ve amblemlerde kullanılan şekillerin estetik olmasının yanında markayı temsil edecek bir hikayesinin olması gerekmektedir. Anlatılmak istenenler şekil öğesiyle doğrudan sağlanabileceği gibi şekillerde kullanılan renklerle de anlatılabilir. Bu bağlamda tipografi, renk ve şekil öğeleri mantıksal planlı bir program ile estetik bir düzen içerisinde logo ve amblemleri oluşturmaktadır.

#### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Üniversitelerin alt birimlerinde kullanılan logo ve amblemlerin farklı olması üst kimlik olan üniversitenin tanıtımını olumsuz etkilemektedir. Üniversitelere bağlı birimlerin gerçekleştirdiği etkinlik tasarımları, sosyal medya hesapları, profil fotoğrafları, panolar, isimlikler vb. görsel unsurlar üzerinde üniversiteden bağımsız renk, şekil ve tipografide logo tasarımlarına yer vermesi bir karmaşaya sebep olacaktır. Üst kimlikle uyumlu, onu öne çıkaran benzer logo tasarımları kullanılması ise akılda kalıcılığa ve kolay hatırlanmaya katkı sağlayacaktır. Örneğin; Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı amblemi altında tüm bakanlıkların birleşerek Cum-



hurbaşkanlığını temsil edecek şekilde oluşturulması bu durumu desteklemektedir (Şekil 1). Cumhurbaşkanlığı amblemindeki 16 yıldız ile kırmızı renk tüm bakanlıkların logolarında yer almaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'ni simgeleyen güneş imgesi yerine ise her bakanlık kendileriyle ilişkili imgelere ve ay yıldızına yer vermiştir.



**Şekil 1.** Cumhurbaşkanlığı amblemi ile bazı bakanlıkların kurumsal logo tasarımları.

Türkiye'deki üniversitelerin benzer üniversiteler ile uluslararası üniversiteler arasında fark edilmesi için ayırt edici bir görsel kimliğe sahip olması gerekmektedir. Gör-

sel kimlik tasarımında oluşturulan tüm görsellerin alt birimler tarafından kabul görmesi ve uygulanması önemlidir. Tüm alt birimlerin kurumsal kimliğe uymalarını sağlayacak olan ise bağlı buldukları üniversitelerdir. Bununla birlikte araştırmada üniversitelerin alt birimlerinde kullanılan logo ve amblem farklılıklarının görsel kimlik bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla belirlenen üniversitelerin görsel kimlik öğelerinin üniversite kurum kimliğine uygunluğu, bütünlüğü ve uyumu karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

## YÖNTEM

Araştırmanın Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK, 2022) istatistiklerine baktığımızda güncel olarak 129 devlet üniversitesinin olduğu görülmektedir. Çalışmanın evrenini bu 129 devlet üniversitesi oluştururken incelenen 40 üniversite arasından bulgularına yer verilen 9 devlet üniversitesi araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Örneklerine yer verilen 9 üniversite farklı tarih aralıklarında kurulmuş olup 3'ü Ankara'da diğer 6'sı ise birbirinden farklı bölgede bulunmaktadır.

Bu çalışmada üniversitelerin kurumsal kimlik kılavuzları ve web sayfalarında yer alan logo ve amblem tasarımları betimleyici araştırma modeli ile incelenmiştir. Betimleyici araştırma, bir konunun ya da etkinliklerin betimlenmesini amaçlayan araştırmalardır. Bu araştırmalarda olgu ya da örneklem hakkında elde edilen veriler betimlenerek temel özellikler açıklanır. Betimleyici araştırmalar genellikle bir durumu saptamaya çalışan araştırmalardır (Bingöl Üniversitesi, 2022). Araştırma verisi olan logo tasarımlarıyla birlikte kavramsal çerçeveyi oluşturan kaynaklar literatür taraması dahilinde incelenerek raporlaştırılmıştır. Bu yönüyle araştırma niteldir.

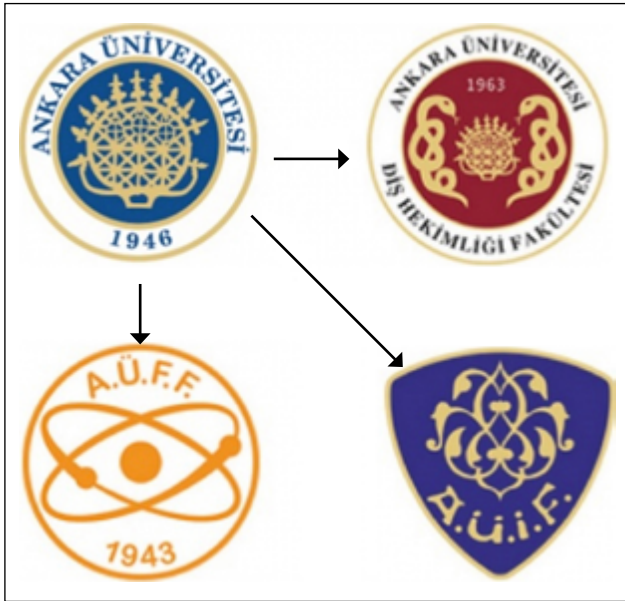
## BULGULAR

Bu bölümde YÖK istatistiklerinden elde edilen güncel veriler ile 129 devlet üniversitesi arasından eski ve yakın tarihli olmak üzere 40 üniversitenin kurumsal web sayfaları incelenmiş, incelenen 40 üniversite arasından 9 üniversitenin kurumsal kimliklerinde ve web sayfalarında bulunan logo tasarımlarına yer verilmiştir. Bu üniversiteler arasında (Tablo 1) kuruluş yılı sırasıyla; Ankara Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Çukurova Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Adıyaman Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi olmak üzere farklı bölgelerin üniversiteleri yer almaktadır. Bu üniversitelerin web sayfalarında bulunan kurumsal kimlik kılavuzları ile alt birimlerine ait web sayfaları incelenmiştir. Logo tasarımları şekil, biçim, renk ya da tasarım ilkeleri bakımından değerlendirilmemiş olup görsel kimlik bütünlüğü açısından ele alınmıştır.

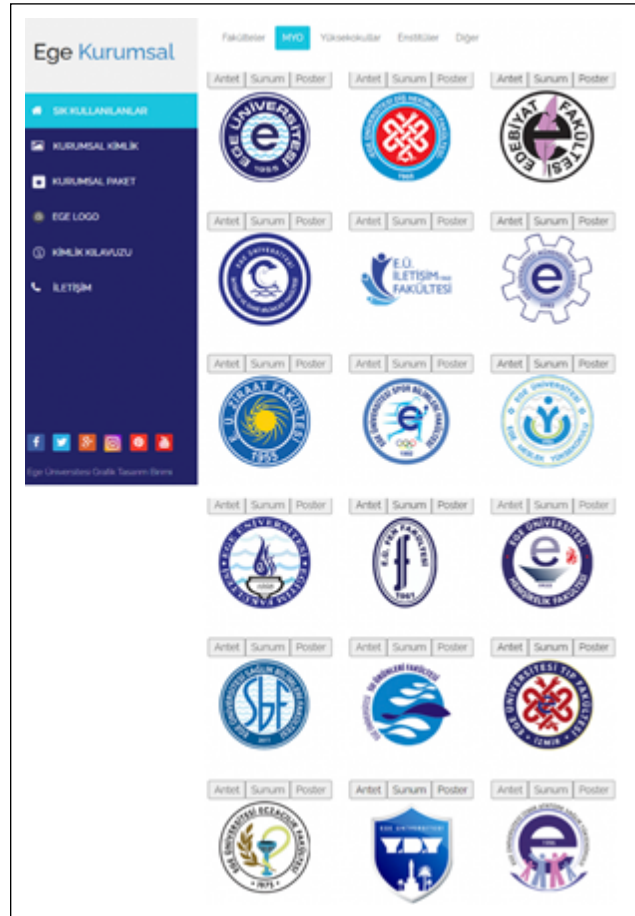
**Tablo 1.** Kurumsal kimlikleri incelenen üniversiteler

Üniversite adı	Kuruluş yılı	İl
Ankara Üniversitesi	1946	Ankara
Ege Üniversitesi	1955	İzmir
Orta Doğu Teknik Üniversitesi	1956	Ankara
Çukurova Üniversitesi	1973	Adana
Anadolu Üniversitesi	1973	Eskişehir
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	1982	Van
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	1992	Zonguldak

İncelenen logo tasarımları arasında Türkiye'nin köklü üniversitelerinden biri olan Ankara Üniversitesi yer almaktadır. Üniversitenin alt birimleri olan fakülteler tarafından farklı logo tasarımlarının kullanıldığı görülmektedir (Şekil 2). Dış Hekimliği Fakültesi, Fen Fakültesi, İlahiyat Fakültesi logo tasarımlarında Ankara Üniversitesi logo tasarımındaki öğelerin aksine farklı renkler, şekiller ve fontlar kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır. Üniversitenin ve birimlerin kullandığı logolarda yer alan renklere ve fontlara dair ise bilgiye ulaşılamamıştır. Buna rağmen renklerin ve yazı karakterlerinin farklılığı açıkça görülmektedir. Bununla birlikte Ankara Üniversitesi'nin kuruluş yılından farklı tarihler de birim logolarında kullanılmıştır. Bu bağlamda alt birimlerin görsel kimliklerinde üst kimlikten bağımsız hareket ettiği anlaşılmaktadır. Alt birimlerin farklı logo tasarımları kullanılması durumu üniversitenin web sayfasında açıkça görülmektedir.

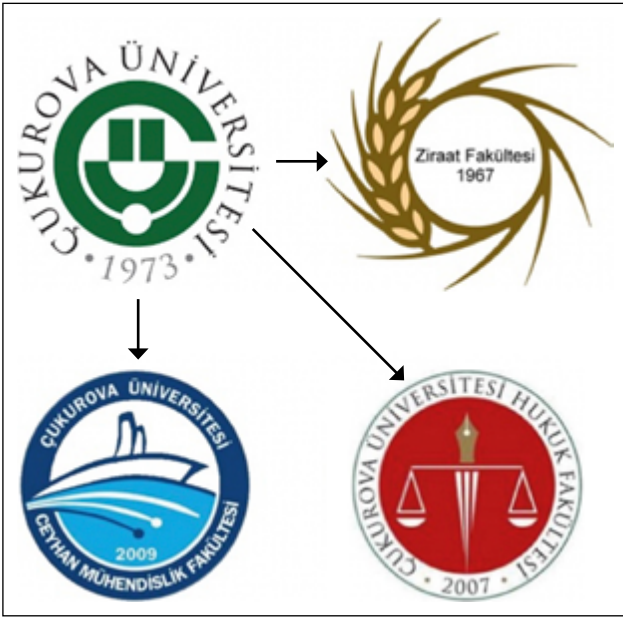
**Şekil 2.** Ankara Üniversitesi'ne ait kurumsal logo ve alt birimlerine ait kullanılan logolar.

Bir diğer incelenen üniversite logosu ise 1955 yılında kurulmuş olan Ege Üniversitesi'ne aittir (Şekil 3). Ege Üniversitesi'nin alt birimleri olan fakülte logolarında birbirinden farklı öğeler kullanıldığı görülmektedir. Kurumsal kimlik sayfasında Üniversite ve fakültelerinin logolarında yer alan renk, şekil ve fontlara ait bilgilere ise ulaşılamamıştır. Bununla birlikte Edebiyat Fakültesi logosunda Ege Üniversitesi'ne ait her hangi bir atfı yapacak unsur bulunmamaktadır. Ege Üniversitesi'nin kurumsal kimlik sayfasına bakıldığında tüm alt birimler tarafından farklı logolar kullanıldığı resmi sayfasında açıkça ifade edilmektedir.

**Şekil 3.** Ege Üniversitesi'ne ait kurumsal logo ve alt birimlerine ait kullanılan logolar.

Çukurova Üniversitesi'nin 2015 yılında yayınlanmış olan ve halen web sayfasında yer alan kurumsal kimlik kılavuzunu (Şekil 4) incelediğimizde ortaya çıkan bulgularda alt birimlerin üniversitenin logosundan farklı şekil, renk ve font karakterleri kullandığı gözlemlenmiştir. Üniversite kendi logosunda üniversitenin baş harflerinden oluşan monogram tasarıma, üniversite adına (Trajan Bold) ve kuruluş tarihine (Trajan) yer vermiştir. Bunu da üç farklı renk değeri (yeşil, gri ve siyah) kullanarak yapmıştır. Bunun aksine Ziraat Fakültesi logosunda iki farklı renk, farklı karakter ve

puntoda bir font ile farklı bir şekil kullanmıştır. Buna ek olarak Ziraat Fakültesi logosunda üniversitenin adına da yer verilmemiştir. Benzer şekilde Ceyhan Mühendislik Fakültesi ile Hukuk Fakültesi logolarına baktığımızda logolar üzerinde üniversite logosundan farklı bir şekil, farklı punto ve karakterde font ve renkler kullanılmıştır. Üniversite kurumsal kimliğinde fakültelerin logolarında kullanılan şekil, renk ve fontlara ilişkin bilgilere ise ulaşamamıştır. Şekil 4'te yer alan tüm fakülteler logolarında kuruluş tarihlerini üniversite logosundan bağımsız bir şekilde ifade etmiştir. Bu anlamda biçim ve içerik olarak üst kimlikten bağımsız logolar ortaya konulmuş ve birlik bütünlük sağlanamamıştır.

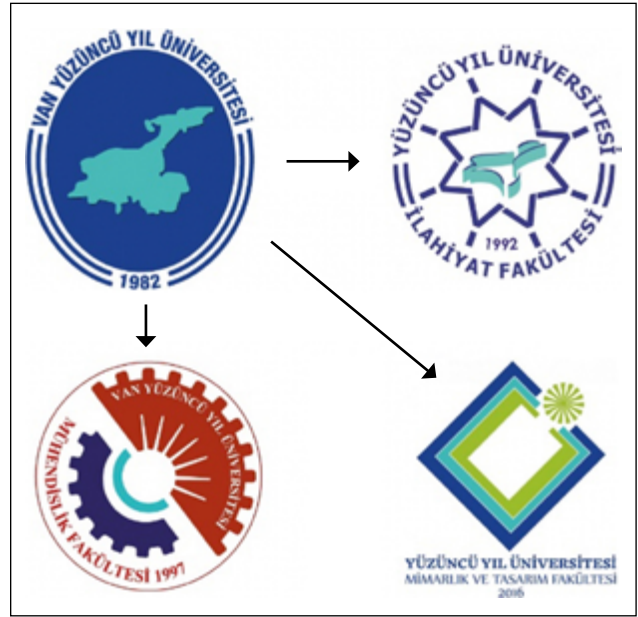


**Şekil 4.** Çukurova Üniversitesi'ne ait kurumsal logo ve alt birimlerine ait kullanılan logolar.

36 sayfadan oluşan Çukurova Üniversitesi kurumsal kimlik kılavuzunda üniversite logosunun kullanım biçimleri açıkça ifade edilmiş ancak alt birimlerin logolarına ve logo kullanım biçimlerine değinilmemiştir.

1982 yılında kurulan Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi kurumsal web sayfasına bakıldığında üniversitenin ayrıca bir kurumsal kimlik kılavuzuna rastlanılmamıştır. Üniversite'nin web sayfasında sadece kurumsal logonun kendisine ve renk alternatiflerine yer verilmiştir. Bu sebeple Üniversite ve birimlerine ait logo tasarımlarında yer alan renk, şekil ve yazı karakterlerine ait bilgilere ulaşamamıştır. Şekil 5'te yer alan Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Mühendislik Fakültesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi logolarına ise doğrudan fakültelerin kurumsal web sayfalarından erişilmiştir. Üniversitenin alt birimleri Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nden farklı renk, şekil ve yazı karakterlerinde logo tasarımları kullandığı görülmektedir. İlahiyat Fakültesi logosunda üniversite logosuna benzer

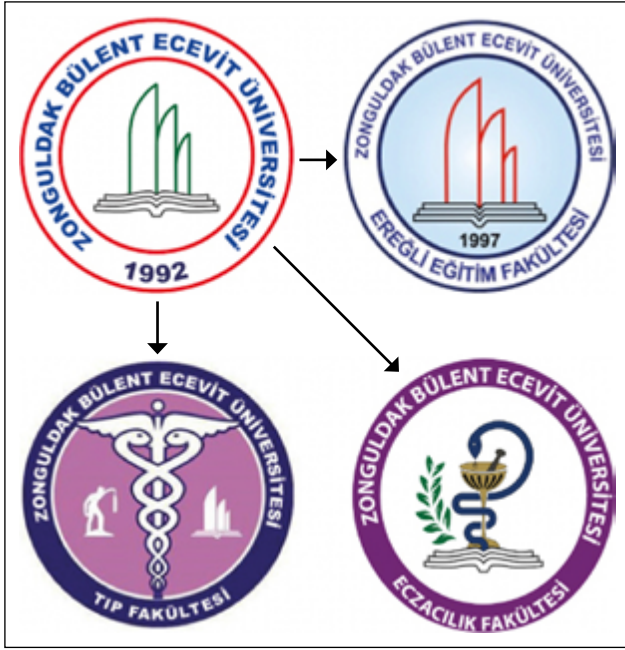
renkler kullanılmasına karşın farklı şekil ve yazı karakterlerinin kullanılmasından dolayı logolar arası çağrışım sınırlı kalmaktadır. Mimarlık ve Tasarım Fakültesi logosunda ise diğer iki fakülte logosundan ve üniversite logosundan farklı bir geometrik şekil kullanılmıştır. Bu durum fakülteyi üst kimlikten ayrıca uzaklaştırmaktadır. Aynı zamanda tüm fakülteler kullandıkları üniversite adıyla üst kimliğe bağlılığını ifade etmek isteseler de bunu eksik bir şekilde yaptıkları görülmektedir. Çünkü üniversitesinin adı Yüzüncü Yıl Üniversitesi değil Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi olarak geçmektedir. Aynı zamanda kullanılan yazı karakterleri boyut, kalınlık ve font olarak farklılık göstermektedir.



**Şekil 5.** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'ne ait kurumsal logo ve alt birimlerine ait kullanılan logolar.

1992 yılında kurulmuş olan Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi kurumsal web sayfasına baktığımızda üniversitenin kurumsal kimlik kılavuzunun yetersiz olduğu görülmektedir. Üniversite, yalnızca Kurumsal Kimlik ve Logolar başlığı altında kurumsal logolarına ve biçimsel özelliklerine yer vermiştir. Buradan Üniversite logosunda kullanılan fontun Ariel Black olduğu anlaşılmaktadır. Renklerin değerlerini ifade eden renk kodlarına ise ulaşamamıştır. Birim logolarının kullanım şekline dair ise bir açıklama yoktur. Şekil 6'da yer alan birim logolarına doğrudan birimlerin kurumsal sayfalarından ulaşılmıştır. Burada Ereğli Eğitim Fakültesi, Tıp Fakültesi ve Eczacılık Fakülteleri logoları incelenmiştir. Ereğli Eğitim Fakültesi logosunda üniversite logosunda yer alan şekille birlikte tasarlanmış ancak farklı bir renk kullanılmıştır. Diğer iki logoda ise üniversite logosundan farklı şekiller ve farklı renkler yer almaktadır. Logolarda kullanılan renk ve fontlara ilişkin bilgilere ise ulaşamamıştır. Bu bağlamda üst kimlik olan üniversite logosuna katkı sunmayan bir görsel kimlik durumu söz konusudur.





Şekil 6. Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi'ne ait kurumsal logo ve alt birimlerine ait kullanılan logolar.

Bir diğer incelenen üniversite logosu Adıyaman Üniversitesi'ne aittir (Şekil 7). 2006 yılında kurulan Adıyaman Üniversitesi'nin logosunun kurumsal kimlikte verilen bilgilere göre 2015 yılında ilin kültürünü ve medeniyetini yansıtacak şekilde yeniden tasarlandığı anlaşılmaktadır. Üniversite logosunda Fujiyama yazı karakteri ile pantone mavi renk değerleri kullanılmıştır. Ancak burada (Şekil 7) birim logolarının ken-



Şekil 7. Adıyaman Üniversitesi'ne ait kurumsal logo ve alt birimlerine ait kullanılan logolar.

di aralarında bir bütünlük oluşturduğu görülürken üniversite logosundan farklı şekil ve renkler kullanıldığı görülmektedir. Bu durum üst kimlik olan üniversite görsel kimliğine ait logo tasarımına bir gönderme sağlamamaktadır.

Yukarıda incelenen logolarda üniversitelerin alt birimlerinin üniversite logosundan farklı şekil, biçim, renk ve yazı karakterlerinde tasarımlar kullandığı bulguları ortaya konulmuştur. Aşağıda yer alan logolarda ise birim logolarının üst kimlikle uyum içerisinde olduğu tasarım örneklerine yer verilmiştir. Bu üniversitelerden Anadolu Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesine ait bulgulara yer verilmiştir (Şekil 8). Bu üç üniversite kurumsal kimlik kılavuzunda birimler için logo kullanımlarının nasıl olması gerektiğine açıkça yer vermiştir. Bu şekilde üniversitelerin tüm alt birimleri üniversite logosu ile bir bütünlük içerisinde yer almaktadır.



Şekil 8. Anadolu Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'ne ait kurumsal logolar ile bu üniversitelerin alt birimlerine ait logo kullanım şekilleri.

Üniversitelerin alt birimlerinin üniversite logosunda yer alan simge ve renkleri kullanması bütünlük sağlarken üst kimliğin tanıtımına da katkı sağlayacaktır.



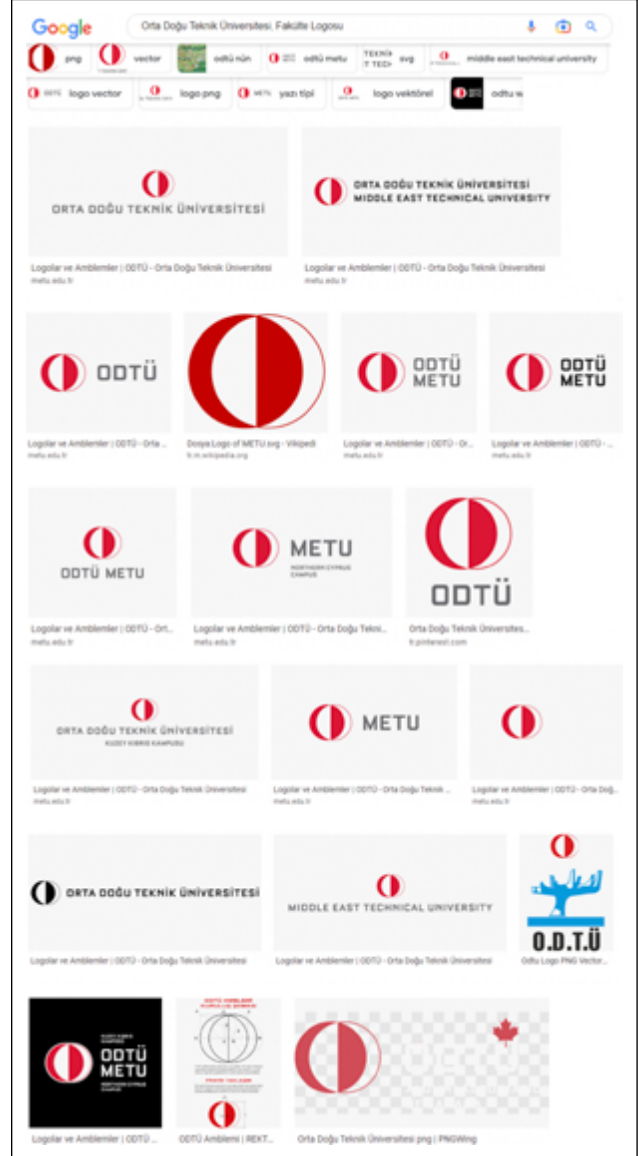
Bir üniversite biriminin logosu Google'da aratıldığında ortaya çıkan karmaşa durumu daha iyi anlaşılmasında etkili olacaktır. Bu anlamda Google görsel aramasında iki köklü üniversite olan Ankara Üniversitesi ile Orta Doğu Teknik Üniversitesi aratılmıştır. "Ankara Üniversitesi, Fakülte Logosu" görsel aramasında (Şekil 9) farklı şekiller, renklerin olduğu Ankara Üniversitesi fakültelerine ait çeşitli logo tasarımları çıkmıştır. "Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fakülte Logosu" olarak arama yapıldığında (Şekil 10) ise üniversitenin simgesini içeren görsellerle karşılaşılmıştır.



Şekil 9. "Ankara Üniversitesi, Fakülte Logosu" Anahtar kelimeleri ile gerçekleştirilen Google görsel aramalarında ortaya çıkan sonuçlar.

İncelenen 9 üniversite arasından 6 üniversitenin görsel kimliklerine ait logo tasarımlarında alt birimleri tarafından farklı logo uygulamaları kullanıldığına yönelik bulgular ortaya çıkmıştır. Bu durum üniversitelerin görsel bilinirliklerini olumsuz etkilemektedir. Üniversite ile ilgili

farklı görsellerin ortaya çıkması görsel karmaşa oluşturmaktadır. Şekil 9 ve 10'da üniversitelerin arkasında bırakıldığı görsel izlerdeki tutarlılık açıkça görülmektedir.



Şekil 10. "Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fakülte Logosu" Anahtar kelimeleri ile gerçekleştirilen Google görsel aramalarında ortaya çıkan sonuçlar.

## SONUÇ

Kurumların görsel kimlik tasarımları oluşturulurken en temel unsurlardan biri logo ve amblemler göz önünde bulundurulmaktadır. Kurum tanıtımlarında görsel kimliğin yapı taşlarından biri olan logoların üniversitelerin de tanıtımındaki yeri göz ardı edilemez. Çünkü kurumların tanıtımında görsel kimliğinde uyumlu renk, şekil ve yazı

karakterleri kullanması bütünlük oluşturacak ve kolay hatırlanabilmeyi sağlayacaktır. Ancak bu araştırma ile üniversitelere ait incelenen kurumsal kimlik rehberlerinde ve web sayfalarında, alt birimler için logo kullanımının nasıl olması gerektiğine dair çoğu üniversitenin sınırlı bilgi paylaştığı sonucuna varılmıştır. Bunun yanında birçok üniversitenin kurumsal bilinirliklerine katkı sağlayacak görsel kimlik kılavuzlarının bulunmadığı ya da sınırlı olduğu ortaya çıkmıştır.

İncelenen üniversite logo tasarımlarında birimlerin üniversitenin üst kimliğinden farklı şekil, renk, yazı karakteri vb. unsurlar ile logolarını kullandıkları görülmektedir. Birimler tarafından kullanılan logolardaki şekil, renk ve yazı karakterlerine ilişkin bilgiler ise bulunmamaktadır. Bu durum üniversitelerin sosyal ağlarda, yazılı ve basılı tasarım ürünlerinde tanıtımlarını gölgeleyebilecek girişimlere sebep olabilmektedir. Çünkü birimlerin gerçekleştirdiği programlar ile etkinlik tasarımlarında, tabelalarında, sunumlarında, sosyal hesaplarında vb. paylaşımlarında üniversite logosu yerine kendi logosuna yer vermesi asıl önemli olan üst kimliği gölgeleyecektir. Bu durum gözetilerek incelenen üniversiteler arasında bulunan Ankara Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Çukurova Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi ve Adıyaman Üniversitesi'nin alt birimleri üniversite görsel kimliğinden farklı logo tasarımları kullanması üniversitelerin tanıtımında olumsuz bir durum olarak görülmektedir. Görsel benzerliklerin sınırlı kalması akılda kalıcılık açısından olumsuz bir durumdur. Örneğin; bir fakültenin resmi sosyal medya hesabında profil fotoğrafı olarak üst kimliği ile uyumlu olmayan bir logo tasarımı kullanması üniversitenin hatırlanmasında etkili olmayacaktır.

İncelenen bu üniversitelerin aksine Anadolu Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi ise alt birimlerinde benzer unsurlara yer vermiştir. Bu üniversiteler logolarında kullanılan şekil, renk ve yazı karakterlerinin diğer birimler tarafından kullanılmasını sağlayacak bir kurumsal kimlik kılavuzu ile üniversitenin tanıtımına yönelik olumlu bir yöntem izlemektedir. Örneğin; bir fakülte üniversite logosu yanında birimlerinin hangi yazı karakterinde, hangi renkte ve büyüklükte kendi birimlerine yer vereceğini bilmektedir. Bu durum oluşturulacak tasarım ürünlerinde ve yazışmalarda karışıklığın da önüne geçmektedir.

Özellikle bilgiye ulaşımın ve yayılımının hızlı olduğu teknoloji çağında her bir görsel arkamızda izler bırakıyor-ken farklı görüntülerin hedef kitlelere yansımaları hatırlanmayı güçleştirecektir. Şekil 8 ve Şekil 9'da üniversitelerin Google arama sonuçlarındaki izleri olumlu ve olumsuz bir şekilde açıkça görünmektedir.

Üniversite logosu ve alt birimlerde kullanılan logolar arasında görsel bir bütünlük olması hatırlanmayı kolaylaştıracaktır. Bu sebeple üniversitelerin alt birimlerinin üst kimlik olan üniversite logolarına Şekil 7'de olduğu gibi bağlı kalmaları önerilmektedir. Birimlerin bu konuda has-

sas olması ve anlam karmaşası oluşturmayacak kurumsal kimliğe sahip olmaları öncelik gerektiren bir durumdur. Bu durumu sağlayacak olan ise üniversitelerdir. Bu bağlamda Üniversitelerin tüm birimleriyle bir bütün olduğunu yansıtacak kurumsal kimlik kılavuzlarına sahip olmaları önerilmektedir.

Araştırma bulgularına baktığımızda üniversite logolarının yanında kurumlarını ifade edecek bir simge veya şeklin olmayışı da bir eksiklik olarak görülmektedir. Anadolu Üniversitesi ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin logo tasarımlarından bağımsız amblem olarak kullandığı simgeler bulunmaktadır. Kuruma özgü simgeler ve şekiller yazının kullanılmadığı durumlarda evrensel bir iletişim aracı olarak kurumun hatırlanmasını kolaylaştıracak, bilinirliğine katkı sağlayacaktır.

Bu araştırma ile üniversite ve birimlerine ait logolar görsel kimlik bağlamında incelenmiştir. Görsel kimlik, kurumların markalaşmasında oldukça önemli unsurlar barındırmaktadır. Bu nedenle kurumların görsel kimliklerini yansıtacak net programları bulunmalıdır. Bu programları oluşturacak önemli meslek grubunda ise görsel iletişim tasarımcıları ile grafik tasarımcılar yer almalıdır. Üniversitelerimizin görsel kimliklerini oluştururken bu meslek gruplarıyla iş birliği içerisinde olması ayrıca önerilmektedir.

**Etik:** Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, bu makalenin araştırılması, yazırlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Ethics:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKLAR

- Ambrose, G. & Harris, P. (2013). Grafik tasarımda renk. (B. Bayrak, Çev.) içinde (s. 6). İstanbul: Literatür.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2017). Grafik tasarımın temelleri. (M. E. Uslu, Çev.) içinde (s. 46–51). İstanbul: Literatür.
- Adır, G., Adır, V. & Pascı, E. N. (2012). Logo design and the corporate identity. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 51, 650–654. [CrossRef]
- Baskın Pehlivan, Z. (2022). Görsel iletişim tasarımında ti-pografi tarihi ve temel terimler. Ö. Durnaz ve M. Ertürk (Eds), *Görsel iletişimi tasarlamak* içinde (s. 96–118). İstanbul: Baskı Vizyon.

- Bayer, H. (2008). On typography. H. Armstrong (Ed), Graphic design theory reading from the field içinde (44–49). New York: Princeton Architectural Press
- Becer, E. (2015). İletişim ve grafik tasarım. Ankara: Dost.
- Ertan, G. & Sansarcı, E. (2020). Görsel sanatlarda anlam ve algı. İstanbul: Alternatif.
- Kınık, M. (2015). Grafik tasarım tarih & teknoloji. Ankara: Gazi.
- Onursoy, S. (2019). Görsel iletişim ve imge. Ankara: Pegem. [CrossRef]
- Silva, J., Raposo, I., Neves, J., Peres, F., Amaral, M. and Silva, F. M. (2020). Visual identity design as a cultural interface of a territory. F. Rebelo and M. Soares (Eds) Advances in ergonomics in design içinde (s. 65–72). USA: Springer. [CrossRef]
- Turani, A. (1993). Sanat terimleri sözlüğü. Ankara: Remzi.
- Uçar, T. F. (2017). Görsel iletişim ve grafik tasarım. İstanbul: İnkılâp.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- Bingöl Üniversitesi. (2022). Araştırma yöntem ve tekniklerinin seçimi. <https://www.bingol.edu.tr/media/205521/sayt-bolum9-Arastirma-Yontem-ve-Tekniklerinin-Seçimi.pdf> Accessed on Oct 24, 2022.
- Türk Dil Kurumu. (2022). Kimlik. (t.y.). <http://sozluk.gov.tr/sayfasından-erişilmiştir>. Accessed on Oct 24, 2022.
- Türk Dil Kurumu. (2022). Şekil. (t.y.). <http://sozluk.gov.tr/sayfasından-erişilmiştir>. Accessed on Oct 24, 2022.
- Yüksek Öğretim Kurumu. (2022). İstatistik. <https://istatistik.yok.gov.tr/> Accessed on Oct 26, 2022.

## ŞEKİL KAYNAKLARI

- Şekil 1. T.C. Dışişleri Bakanlığı. (2019). Kurumsal kimlik kılavuzu. <https://www.mfa.gov.tr/data/kurumsal-kimlik-kilavuzu.pdf>
- Şekil 2. Ankara Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü. (2022). Tüm logolar. [http://basimevi.ankara.edu.tr/portfolio\\_category/1-tum-logolar/](http://basimevi.ankara.edu.tr/portfolio_category/1-tum-logolar/)
- Şekil 3. Ege Kurumsal. (2020). Logolar. <https://egekurumsal.ege.edu.tr/index.html>
- Şekil 4. Çukurova Üniversitesi. (2015). Kurumsal kimlik. [https://www.cu.edu.tr/storage/cu\\_kurum\\_kimlik.pdf](https://www.cu.edu.tr/storage/cu_kurum_kimlik.pdf)
- Şekil 5. Yeni Yüzyıl Üniversitesi. (2020). Kurumsal kimlik. <https://www.yyu.edu.tr/kurumsal-kimlik>
- Şekil 6. Boğaziçi Üniversitesi. (2020). Kurumsal logolar. <https://w3.beun.edu.tr/hakkimizda/kurumsal-logolar.html>
- Şekil 7. Adıyaman Üniversitesi. (2020). Kurumsal kimlik. <https://adiyaman.edu.tr/tr/universitemiz/kurumsal-kimlik>
- Şekil 8. Anadolu Üniversitesi. (2020). Kurumsal kimlik. <https://www.anadolu.edu.tr/universitemiz/anadolu-hakkinda/kurumsal-kimlik>
- Şekil 8. ODTÜ. (2020). ODTÜ görsel kimlik standartları. [https://www.metu.edu.tr/system/files/odtu\\_gorsel\\_kimlik\\_standartlari.pdf](https://www.metu.edu.tr/system/files/odtu_gorsel_kimlik_standartlari.pdf)
- Şekil 8. Hacıbayram Üniversitesi. (2020). Kurumsal. <https://kurumsal.hacibayram.edu.tr/>
- Şekil 9. Google. (2020). Ankara Üniversitesi fakülte logosu. <https://www.google.com/imghp?hl=TR+anahtar+kelimeler:Ankara+Üniversitesi,+fakülte+Logosu>
- Şekil 10. Google. (2020). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, fakülte logosu. <https://www.google.com/imghp?hl=TR+anahtar+kelimeler:Orta+Doğu+Teknik+Üniversitesi,+Fakülte+Logosu>