

GRAFİK TASARIMDA ARINDIRMA YÖNTEMİ OLARAK OCKHAM'IN USTURASI: EL LISSITZKY'NİN AFİŞLERİ

OCCAM'S RAZOR AS A METHOD OF SIMPLIFICATION IN GRAPHIC DESIGN: THE POSTERS OF EL LISSITZKY

Arş. Gör. Muhammet Enes Şahin

Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
enessahin@sakarya.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7908-7983

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 21 Haziran 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 2 Ekim 2025

Öz

Bu makale, 20. yüzyılın siyasi atmosferinin sanat ve tasarım üzerindeki etkilerini Lazar Markovich Lissitzky'nin afişleri üzerinden incelemektedir. Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali ile şekillenen yeni toplumsal yapılar, sanatçı ve tasarımcıların üretim biçimlerini dönüştürmüştür; özellikle politik içerikli görsel üretimlerde sadelik ve işlevsellik ön plana çıkmıştır. Rus Avangard'ının önemli temsilcilerinden El Lissitzky, Süprematizm'in soyut dili ile Konstrüktivizm'in işlevsel yaklaşımını birleştirerek modern bir üslup geliştirmiştir. Bu bağlamda Orta Çağ düşüncüsü Ockhamlı William'ın "Ockham'ın Usturası" ilkesiyle (gereksiz çoğulluktan kaçınmak) ilişkilendirilen Lissitzky'nin sade kompozisyonları, siyasi mesajların güçlü ve doğrudan aktarımını amaçlar. Nitekim bu makale Lissitzky'nin temel renk, tipografi ve kompozisyon seçimlerini bu ilke çerçevesinde değerlendirerek, biçim-içerik uyumunun mesaj iletimindeki etkisini tartışmaktadır.

Abstract

This article explores the impact of the 20th-century political atmosphere on art and design through the posters of Lazar Markovich Lissitzky. The new social structures shaped by the Industrial and French Revolutions transformed artistic production, bringing simplicity and functionality to the forefront in politically charged works. As a leading figure of the Russian Avant-garde, El Lissitzky merged Suprematism's abstract language with Constructivism's functional approach to develop a modern style. His minimalist compositions, linked to William of Ockham's principle of "Occam's Razor" (avoiding unnecessary plurality), sought to deliver political messages directly and powerfully. The article evaluates his use of color, typography, and composition within this framework, highlighting the effectiveness of form-content harmony in communication.

Anahtar Kelimeler: Görsel iletişim tasarımı, Ockham'ın Usturası, El Lissitzky, Afiş, Konstrüktivizm.

Key Words: Visual communication design, Occam's Razor, El Lissitzky, Poster, Constructivism.

GİRİŞ

20. yüzyılın siyasi atmosferi sanat ve tasarım alanlarını derinden etkileyen gelişmelere neden olmuştur. 19. yüzyıl ile başlayan Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali, 20. yüzyılın siyasi ortamını hazırlayan iki ana olgu olarak kabul edilir. Sanayi Devrimi ile ekonomik, Fransız İhtilali ile politik gelişmelerin yaşandığı Avrupa; ekonomik, politik, ideolojik sahalar başta olmak üzere pek çok paradigma değişimine neden olmuştur. Görece Avrupa'ya uzak bir coğrafya olarak kabul edilen Sovyet toprakları da söz konusu değişim dalgasından etkilenmiş, 1917'de gerçekleşecek olan Ekim Devrimi'ne giderken pek çok önemli değişim ve gelişmeye sahne olmuştur.

Sanat ve tasarım ekollerinden bazıları ontolojisinde aktüaliteyi barındırdığından, halkların yaşamlarına sirayet eden ekonomik ve politik gelişmelerle tarih boyunca ilintili olmuştur. Söz konusu ilintililik hali sanatçı ve tasarımcıların iş yapış biçimlerini belirlerken eserlerinin içeriklerine de sirayet etmektedir. Bu bağlamda söz konusu istisnayı göz önünde bulundurmakla tarihi süreç içerisinde önemli olayların sanat ve tasarımda yansımaları ve karşılığını bulduğunu söylemek mümkündür. Rus Avangard sanatçı El Lissitzky; modern dünya şartlarının ve Sovyet hareketinin beslediği, bulunduğu zamanı ve mekânı aşan bir tasarımcı olmuştur. Grafik tasarım, tipografi, fotoğraf, kitap tasarımı, mimari tasarım gibi alanlarda eserler veren El Lissitzky; Süprematizm'in soyut ifadesi ve Konstrüktivizm'in işlevselliğiyle ilişkilendirilmiş; birbiriyle uyumsuz gibi gözükken iki farklı akımı eserlerinde bir araya getirmiştir. Eserlerinde temel renk ve şekillere yer veren El Lissitzky, ideolojisini soyut bir biçimde ifade etmenin yollarını denemiş ve bunu geleneksel yöntemleri aşarak yapmıştır.

13. yüzyılda İngiltere'de doğan teolog Ockhamlı William, Aziz Aquinalı Thommas'ın görüşlerine ters gelecek birtakım görüşler beyan etmesinden dolayı kilise tarafından lanetlenmiştir. Fakat Aquinalı Thommas'ın görüşleriyle girdiği zıtlaşmanın dışında Ockhamlı William, "Ockham'ın Usturası" kavramlaştırmasındaki Ockham oluşu ile bilinir. Ockhamlı William'ın düşüncesine göre teoloji ve fikir sahasında "gereklilik olmadan çoğulluk ortaya atılmamalıdır". Söz konusu düşüncesiyle basitliği önceleyen bu ilke birbirine rakip iki teori arasında basit olanın tercih edilmesini vurgular. Bu bağlamda Ockhamlı William'a göre mevcut olanlar, zorunluluk dışında çoğaltılmamalıdır.

Sanat ve tasarım tarihi "az çoktur" ve "az sıkıcıdır" arasında gidip gelen bir ekoller bütünüdür. Sanatçıların eserlerini icra ederken tercih ettiği biçim, ürettiği eserlerin içeriği ile ilişkilendirilen genellikle somut, belirgin bir toplumsal meseleye işaret eden çalışmalarda daha net bir mesajın olduğu ve bu mesajların biçimsel olarak daha sade unsurlarla aktarıldığı gözlemlenir. Dünyadaki siyasal devrimler ve bu devrimler kapsamında üretilen görsel çalışmalara

bakıldığında ise bu durum Batı ve Doğu fark etmeksizin çoğu sanatçının eserinde gözlemlenebilir. Bu bağlamda El Lissitzky'nin Konstrüktivist bir sanatçı/tasarımcı olduğu düşünüldüğünde, sade bir üslupla yaptığı çalışmaların değerlendirilmesi daha isabetli yapılabilecektir.

Söz konusu tartışmalardan hareketle “Ockham'ın Usturası” kavramlaştırması ekseninde El Lissitzky'nin çalışmaları incelenecektir. El Lissitzky'nin çalışmalarındaki temel renk, tipografi ve kompozisyonun “Ockham'ın Usturası” bağlamında değerlendirmesi yapılacak ve El Lissitzky'nin içerik ve biçim uyumu, alıcısına aktarmaya çalıştığı mesajın aktarım başarısı kapsamında tartışılacaktır.

İDEALİST BİR TASARIMCI OLARAK EL LISSITZKY

Rusya, Birinci Dünya Savaşı'nın ve 20. yüzyılın ikinci on yılında Rus Devrimi'nin yarattığı çalkantılarla parçalanmıştır (Meggs ve Purvis, 2012, s.298). Çar 2. Nikolay tahttan indirilmiş ve ailesiyle idam edilmiştir. İç savaşla harap olan Rusya'da Bolşeviklerin Kızıl Ordusu 1920'de zafer kazanmıştır. Bu siyasi travma döneminde her şeye karşın Rusya'da kısa süreli bir yaratıcı sanat çiçeklenmesi yaşanmış ve bu, 20. yüzyıl grafik tasarımına uluslararası bir etki yapmıştır. Marinetti'nin Rusya'daki dersleriyle başlayan bu on yılda, Rus sanatçılar Kübizm ve Fütürizm'i inanılmaz bir hızla benimsemiş ve çeşitli yeni denemelere yönelmiştir. Bu bağlamda Rus Avangardı; Kübizm ve Fütürizm'de ortak özellikler görmüş ve bu iki akımı tanımlamak için Kübo-Fütürizm terimi ortaya çıkmıştır (Meggs ve Purvis, 2012, s.298).

Avangard tavrı, Rusya'nın içerisinden geçtiği siyasi değişim ve dönüş hareketinde önemli bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir. Sovyet Devrimi'nin öncülerinden biri olan Lenin'in avangart sanat yerine 19. yüzyıl Avrupa gerçekçi sanatı tercih etmesine karşın avangart sanatçılar, siyasi ideallerini ifade etmek için yeni bir görsel dil oluşturmaya çalıştıkları hükümet bakanlıklarında, sanat okullarında ve kültürel organizasyonlarda oldukça aktif olmuşlardır (Margolin, 2017, s.11).

“Grafik tasarımın erken dönem modelleri, isimsizlik idealleri üzerine kurulmuştu (Armstrong, 2012, s.9-13). 1900'lerin başında El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko, Herbert Bayer ve Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçılar yapıt sahiplenmeyi utanç verici ölçüde seçkin ve egoist buldu. Onlara göre böylesine burjuva ve öznel görüşler toplumu yozlaştırıyordu. Böylece biçimin, bir makineden esinlenilmiş, işlevsel, minimal, düzenli ve rasyonel geleceğine yöneldiler. Grafik tasarım bir meslek olarak

şekillenirken, nesnellik de öznenliğin yerini aldı. Duyguların yerini tarafsızlık aldı. Avangard, yansızlık amaçlı bu yolculukta sanatçı/tasarımcıyı unutturdu... Özellikle de Rodchenko ve Lissitzky gibi Rus Konstrüktivistleri, devrimci bir avangard amacın doğuşuna katkıda bulunmuşlardı. Bu sanatçılar, yeni Sovyetler Birliği'nde daha iyi, daha adil ve eşitlikçi bir toplumun hayaliyle, bireysel sanatsal arzuyu kolektif bir ütopye vizyona dönüştürdüler. Plastik sanatçı isimsiz bir işçiye, "inşacıya" dönüştü." (Armstrong, 2012, s.9-13)

İç Savaş yıllarında Avangardın iki önemli merkezi; Yahudi bölgesindeki Vitebsk Sanat Enstitüsü ve Aydınlanma Halk Komiserliği bünyesindeki Sanat Bölümü idi (Margolin, 2017, s.11). Vitebsk Enstitüsü'nde baskın figür, 1915'te Süprematist hareketi başlatan ressam Kazimir Severinovich Malevich'tir. Malevich için Süprematizm; gerilim halinde bir arada tutulan biçimsel desenlerde bir araya getirdiği soyut renkli şekillerden oluşan bir dildir. Vitebsk'te Malevich'e, savaştan önce Almanya'nın Darmstadt kentinde eğitim görmüş olan El Lissitzky de katılmıştır. Rusya'ya döndükten bir süre sonra bir Yahudi olan Lissitzky, seküler bir Yidiş kültürü yaratma hareketinde aktif hale gelmiştir. 1919'da geleneksel Hamursuz Bayramı öyküsü Had Gadya'yı (Keçi Çocuk) ve diğer Yahudi çocuk kitaplarını resimlemek için değiştirilmiş bir Kübist tarzı benimseyen Lissitzky; Ressam Marc Chagall'ın kendisini bir mimari ve grafik sanatlar atölyesinin başına getirdiği Vitebsk'te, "Yeni Bir Sanat Projesi" anlamına gelen "Proun" adını verdiği yeni bir soyut resim biçimi yaratmıştır (Margolin, 2017, s.11).

20. yüzyılın başlarında temsili olmayan sanatın öncülerinden biri olan Rus ressam, tipograf ve tasarımcı El Lissitzky; tipografi, reklamcılık ve sergi tasarımı alanlarında başta olmak üzere pek çok alanda yenilikçi eserler üreten bir tasarımcıdır (Sarabianov, 2024). İlk eğitimini Rus avangardı için önemli bir rol oynayan Beyaz Rusya'daki Vitsyebsk'de sanatçı Yehuda Pen'in okulunda almıştır. Sonradan Vitsyebsk'in atmosferinden memnun kalmayan El Lissitzky Almanya'ya gitmiş ve Darmstadt'taki Technische Hochschule'nin mimarlık bölümüne kaydolmuştur. 1909'dan 1914'e kadar burada eğitim gören El Lissitzky bu dönemde Fransa, İtalya ve Belçika'ya da çeşitli nedenlerle seyahat etmiştir. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde Rusya'ya geri dönerek Moskova'ya yerleşen El Lissitzky Riga (Letonya) Politeknik Enstitüsü'nde (şimdiki Riga Teknik Üniversitesi) eğitim almıştır. Mühendislik ve mimarlık diploması alan Lissitzky, bir mimarın ofisinde ressam olarak çalışmaya başlamıştır (Sarabianov, 2024).

Marc Chagall; Süprematist estetiği yaymaya devam ederken, aralarında El Lissitzky'nin de bulunduğu bir dizi öğrenci ve meslektaş üzerinde önemli bir etki yaratmıştır (Eskilson, 2012, s.194). Malevich ve El Lissitzky Bolşevik davasına adanmış bir grup Süprematist sanatçı olan ve adı kabaca "Yeni

Sanatın Destekçileri” olarak çevrilen UNOVIS'in önemli üyeleri idi. Devrimin başlangıcından itibaren Süprematist ilkelerin devrimci propagandanın hizmetine Konstrüktivizmden daha az doğrudan aktarılabilir olduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Süprematist “saf duygu”nun metafizik alanı ve Malevich'in sanatın gündelik hayattan özerkliğine olan bağlılığı, Süprematizmi etkili bir ajitasyon ve propaganda aracı olarak görmeyi zorlaştırıyordu. Nitekim 1922'ye gelindiğinde Malevich, Süprematist resimler üzerinde devam eden çalışmalarını meslektaşlarından gizli tutmak zorunda kaldı çünkü bunun en iyi ihtimalle faydacı işlere daha iyi harcanabilecek değerli zaman ve enerji kaybı olduğu düşünülüyordu. Yine de El Lissitzky'nin iç savaş yıllarından kalma “Kırmızı Kama ile Beyazları Vurun” adlı afişi, Süprematist ilkelerin zaman zaman devrime hizmet eden bir propaganda olarak nasıl başarıyla kullanıldığını gösteren önemli bir örnektir (Eskilson, 2012, s.194).



Görsel 1. El Lissitzky. (1919). *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919.

Rus hareketi devrimle hızlanmış ve sanata nadiren verilen bir sosyal rol verilmiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s.301). Solcu sanatçılar eski düzene karşı çıkmış ve 1917'de devrimcileri desteklemek için büyük bir propaganda çabasına girmiştir. Ancak 1920'de sanatçının yeni komünist devletteki rolü konusunda derin bir ideolojik ayrılık ortaya çıkmıştır. Malevich ve Wassily Wassilyevich Kandinsky gibi bazı sanatçılar sanatın ruhani bir faaliyet olarak kalması gerektiğini savunurken Vladimir Yevgrafoviç Tatlin ve Aleksander Mikhailovich Rodchenko liderliğindeki yirmi beş sanatçı, sanatı topluma hizmet eden endüstriyel tasarım ve görsel iletişime yönlendirmiştir. Konstrüktivistler, sanatçıların faydasız eserler yerine poster gibi işlevsel çalışmalar yapmaları

gerektiğini savunmuştur. Aleksei Mikhailovich Gan, 1922’de yayımladığı “Konstrüktivizm” broşüründe, Konstrüktivizmin üç ilkesini tektonik, doku ve inşaat olarak tanımlamıştır. Bu ilkeler komünist ideolojinin görsel form ile birleşimi, malzemelerin doğası ve endüstriyel üretimde kullanımı ve yaratıcı süreci ifade etmektedir (Meggs ve Purvis, 2012, s.301).

Süprematistler, estetik inançlarını komünist davaya hizmet ile uzlaştırma konusunda zorluk yaşarken; çok yönlü sanatçı ve tasarımcı Varvara Fedorovna Stepanova (1894-1958) ve eşi Rodchenko tarafından yönetilen Konstrüktivistler, güzel sanatlardan tamamen vazgeçmeyi tercih ettiler (Eskilson, 2012, s.195). Rodchenko, soyut bir avangard sanatçı olarak öne çıkmışken, 1921’de devrime gerçekten hizmet edebilmek için ressam ve heykeltıraş kariyerine son vermesi gerektiği sonucuna varmıştır. Konstrüktivistler, komünist dava bağlamında pratik bir amaca hizmet eden eserler yaratma isteklerini belirtmek için “Produktivizm” terimini ortaya atmışlardır. Konstrüktivistler tarafından formüle edilen sanatın merkezi rolü, yeni işçi devletine bir tamamlayıcı olarak hizmet etmektir. Nitekim bu nedenle konstrüktivistler; sanatlarını endüstriyel üretimle birleştirmeyi, propaganda posterleri, işçi kıyafetleri ve devlet binaları gibi pratik eşyalar tasarlamayı amaçlamışlardır. Süprematizm’in güzel sanat yaklaşımı yavaş yavaş bastırılırken, Malevich ve diğerlerinin estetik formülasyonları kısmen Konstrüktivist estetiğe dahil edilmiş, bu nedenle 1921’den sonra iki hareket büyük ölçüde iç içe geçmiştir (Eskilson, 2012, s.195).

El Lissitzky, konstrüktivist ideali en iyi şekilde gerçekleştiren sanatçılardan biri olarak kabul edilir (Meggs ve Purvis, 2012, s.301). Malevich’in etkisiyle PROUNS adını verdiği bir resim tarzı geliştirmiştir. PROUNS, mimarlık ve resim arasında bir köprü oluşturarak, modern resim kavramlarının uygulamalı tasarıma uyarlanmasını sağlamıştır. 1919’da yaptığı “Kırmızı Kama ile Beyazları Vurun” adlı poster, Bolşeviklerin zaferini sembolize eden siyasi bir sembolizm içermektedir. Lissitzky, 1917 Ekim Devrimi’ni insanlık için bir başlangıç olarak görmüş ve sanat ile teknolojiyi birleştirerek daha zengin bir toplum yaratma idealine yönelmiştir. Bu idealizm onu grafik tasarıma daha fazla önem vermeye ve toplumsal yaşama katkıda bulunmaya yöneltmiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s.301).

Konstrüktivizm, insanın tüm ruhsal, bilişsel ve malî faaliyetlerini kapsamayı amaçlayan bir sanatsal bakış açısı olarak değerlendirilmiştir (Heller ve Chwast, 1988, s.98). Konstrüktivistler, devrim için tasarladıklarını ilan ederek kendi programlarını geleceğe tanıtmayı bekliyorlardı. Nitekim Lissitzky, izleyiciyi geleneksel pasif rolünden çıkaracak ve onu aktif bir seyirci haline getirecek modern bir sanat yaratmayı amaçlamıştır. Aslında Rus sanat tarihinde (özellikle

Rus Ortodoks dini ikonografi ile), sanatın bazı kurtarıcı sosyal amaçlara sahip olması gerektiğine dair güçlü bir inanç vardır. Bahsi edilen bu amaç belirli fiziksel tepkileri uyandırarak elde edilmelidir (Heller ve Chwast, 1988, s.98).

OCKHAMLI WILLIAM VE USTURASI

14. yüzyıl düşünürlerinden olan Ockhamlı William; modern düşüncenin kurucularından biri olarak kabul edilir (Cevizci, 2017, s.20-115) Ockhamlı William'ı modern düşüncenin kurucularından yapan; epistemoloji, mantık ve metafizik saharlarındaki görüş ve düşünceleridir. Ockhamlı William'ın savunduğu Orta Çağ'ın sonlarında ortaya çıkan nominalizm; var olanların sayısını azaltması bağlamında ampirik bilimin doğuşuna zemin hazırlamıştır (Cevizci, 2017, s.20-115).

Felsefe, dil ve cümle analizlerinin sıklıkla ve detaylı bir şekilde yapıldığı bir sahadır (Eco, 2018, s.232). Fakat felsefi, teolojik ve siyasi meselelerin bolluğu hakikate erişmenin önündeki en büyük engellerden biridir. Bu bağlamda söz konusu meselelerin tutumluluk ilkesi odağında sadeleştirilmesi Ockham'ın Usturası kavramlaştırmasıyla ifade edilmiştir. Verimliliğin artırılması için her şeyde olasılığın azaltılması meselelerin daha kolay çözüme kavuşturulmasının şartı olarak kabul edilmiştir. Nitekim Ockhamlı bu savını şu ifade ile vurgulamıştır “nulla pluralitas est ponenda sine necessitate (zorunluluk olmadan olasılıkları arttırmamak lazımdır)” (Eco, 2018, s.232).

Ockhamlı'ya göre bir zorunluluk olmadığı taktirde herhangi bir meselede çoğunluk tercih edilmemelidir (Küçükalp ve Cevizci, 2014, s.104-105). Tasarruf ilkesi olarak ifade edilen “Ockham'ın Usturası” odağında tüm spekülasyonları eleştiren Ockhamlı, gerçekliğe giden yolda hipotezin ilke ve kabul açısından en az ve sade olanının tercih edilmesi gerektiğini ifade eder. Buna karşın bahsi edilen azlık ve sadeliğe karşı söz konusu hipotez yeterli ve nitelikli olması temel şarttır. Bu bağlamda gereksiz olanları filtreleme tutumunu sergileyen Ockhamlı, evreni usturası ile kavrama çabasına girişmiş ve fikirlerini bu çerçevede ortaya koymuştur (Küçükalp ve Cevizci, 2014, s.104-105).

Ockhamlı'nın yazılarının üslubu ne kadar soyut olursa olsun entelektüel ve ruhani tutumunun iki yönü şu şekilde özetlenmektedir: O bir teolog-mantıkçıydı (Luther'in kavramlaştırmasıyla *theologicus logicus*) (Vignaux, 2024). Mantiğa olan tutkusuyla rasyonel olan değerlendirmelerde, zorunlu ve tesadüfi olan arasındaki ayrımlarda ve kanıtlar ile olasılık dereceleri arasındaki farklılaşmada ısrar etmiştir. Bir teolog olarak ise her şeye gücü yeten ve insanların kurtuluşunu belirleyen inancın Tanrısının önemine atıfta bulunmuştur; Tanrı'nın kurtarıcı

eylemi herhangi bir zorunluluk olmaksızın vermekten ibarettir ve doğanın yaratılışında zaten sıklıkla gösterilmiştir (Vignaux, 2024).

Ockhamlı; atomculuğu reddederek hylomorfizmi benimsemiş ve Aristoteles'in on kategorisi için farklı türde varlıklar öne sürmeyi reddederek, felsefi anlayışını gerçekten farklı maddeler ve niteliklerle sınırlamıştır (Honderich, 2005, s.669). Buna karşın Fransiskan okulunun canlı varlıklarda çok sayıda asli formu tanıma anlayışını savunan (insanlarda, bedensel form, duyuşsal ve entelektüel ruhun gerçekten farklı formları) William, doğadaki düzenliliklerin köklü bir şekilde yeniden düzenlenmesinin metafizik olarak imkânsız olduğunu belirtmiş ancak doğal işleyişin Tanrı ve diğer varlıklar tarafından engellenebileceğini kabul etmiştir. Diğer Aristotelesçiler gibi Ockhamlı, doğanın birlikteliği ilkesinin doğru olduğunu düşündüğü için fizik ve biyolojinin mümkün olduğunu savunmuştur. Eylem teorisinde ilahi ve yaratılmış akıl sahibi varlıklar için özgürlük veya seçim hürriyetini savunan Ockhamlı'ya göre irade, zıtlar için kendi kendini belirleyen bir güçtür ve seçenekleri arasında kötüyü kötü olarak istemek ve iyiliğe karşı iyiliği istemek de vardır. Papa XXII. John'a karşı Fransiskan yoksulluk savunusunu yaparak afaroz edilen Ockhamlı, kariyerinin geri kalanını Bavyera'lı Louis'in koruması altında geçirmiş ve kilise ile devletin ayrılmasını savunmuştur. Ockhamlı'nın bu anlayışına göre ne kilisenin ne de devletin otoritesi düzenli olarak birbirine tabi değildir ancak her biri ciddi bir kriz durumunda birbirine müdahale edebilir (Honderich, 2005, s.669).

“Ockham'ın Usturası” genellikle “Var olanları gereğinden fazla çoğaltma” şeklinde ifade edilen ünlü sloganda özetlenir (Spade ve Panaccio, 2019). Bu duygu kesinlikle Ockhamlı'ya ait olsa da bu formülasyon onun metinlerinde hiçbir yerde bulunmaz. Dahası genellikle belirtildiği gibi bu, Orta Çağ'da olsun olmasın neredeyse tüm filozofların kabul edeceği bir düşüncedir; kimse gereksiz yere şişirilmiş bir ontoloji istemez. Fakat burada ortaya çıkan asıl soru, hangi varlıklara ihtiyaç duyulup hangilerine ihtiyaç duyulmadığıdır. Ockham'ın Usturası, Ockhamlı'nın fikir sistematığına göre varsayılan varlıkları reddetmemize asla izin vermez; en iyi ihtimalle bunu yapmak için zorlayan nedenlerin yokluğunda onları ortaya koymaktan kaçınmamıza izin verir. Bunun nedeni kısmen, insanların neyin “gerekliliğin ötesinde” olup olmadığını bildiklerinden asla emin olamamalarıdır. Nitekim gereklikler her zaman açık ve net değildir. Ockhamlı'ya göre, gerekli olan tek varlık Tanrı'dır, Tanrı dışındaki diğer her şey tüm yaratılış, baştan sona radikal bir şekilde olumsuzdur (Spade ve Panaccio, 2019).

EL LISSITZKY'DE ARINDIRMA YÖNTEMİ OLARAK OCKHAM'IN USTURASI

Sanat ve tasarım tarihi çeşitli ekol ve okulların birbirinden farklı üslup ve stil farklarına sahne olmuştur. Söz konusu ekol ve okulların doğuşu ve stillerin farklılaşması başta zamanın ruhu olmak üzere çeşitli sebeplerden meydana gelmiştir. Nitekim sanat ve tasarımda 20. yüzyıl, çeşitli ekollerin doğduğu ve farklı üslupların sıklıkla denendiği bir dönemi ifade eder. “20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi modern sanat akımları dönemin grafik tasarımını da yakından ilgilendirmiştir” (Becer, 2015, s.101).

Rus Süprematizmi ve Konstrüktivizmi, I. Dünya Savaşı'nın çalkantılı yıllarında ve Rus Devrimi sırasında etkili akımlardan olmuşlardır (Meggs ve Purvis, 2012, s.289-290). Rus sanatçıların Kübizm ve Fütürizm'i hızlı bir şekilde özümsemeleri ve daha yeni yeniliklere geçmeleri Rus Avangardını doğurmuş ve Kübo-Fütürizm terimi ortaya atılmıştır. Bolşevikler; Rus Devrimi'nin hemen ardından 1917'de Rus Telgraf Ajansı (ROSTA) adında bir haber ajansı kurmuşlardır. İki yıl sonra ROSTA posterleri İç Savaş'ta Kızıl Ordu'yu desteklemek için üretilmeye başlanmıştır. Basit resimsel tasarımlar kullanan bu afişlerin amacı, yeni siyasetin Bolşevik versiyonunu imgeler aracılığıyla tasvir etmek olmuştur. İllüstrasyonlar, büyük ölçüde okuma yazma bilmeyen veya yarı okuma yazma bilen bir kitleye hitap etmek için abartılı tarihi ve sosyal olayları sunmuştur (Meggs ve Purvis, 2012, s.289-290).

Süprematizm ile grafik tasarım odağında, tipografi aracılığıyla ilk ilişki kuranlardan biri El Lissitzky olmuştur (Becer, 2016, s.109-110). Sanatın özünde bir renk algısı olduğunu ifade eden Malevich'in Süprematizm adını verdiği biçim, temel geometrik şekillere ve saf renklere dayanmaktadır. İşlevsellikten bir kopuşu simgeleyen bu akım, geometrik soyutlamaya dayanmış, Malevich ile Kandinsky'nin sanatın topluma yarar sağlamak için yapılmayacağını ifadesi olmuştur. Buna karşın Tatlin, Rodchenko ve El Lissitzky gibi sanatçılar sanatın toplum için yapılması gerektiğini savunmuş ve Bolşevikleri sanat ve tasarım aracılığıyla desteklemenin yollarını aramışlardır. Komünist topluma hizmet etmenin en yüce ideal olduğunu savunan sanatçılar, bu ideal dışındaki sanat ve tasarım formlarının işe yaramaz olduğunu iddia etmiştir (Becer, 2016, s.109-110).

El Lissitzky; sanat ve tasarım yaşamını ve yaklaşımını komünist topluma hizmet etme uğruna adamıştır. Topluma hizmet edecek eserlerde ilk şart hiç kuşkusuz toplumla eser arasında ilişki ve iletişimin doğru, net ve hızlı şekilde sağlanmasıdır. Bu bağlamda gönderilecek iletide kullanılan tasarım unsurlarının seçimi oldukça önemlidir. Nitekim sade, net ve minimal tasarımlar bahsi

edilen iletişimi daha kolay ve hızlı sağlamaya yardımcı bir tasarım dilini sağlar. Sadeliğe giden yolda tasarım tarihinde çeşitli teoriler ve kavramlaştırmalar kullanılmıştır. “Ockham’ın Usturası”; tasarım dilinde belirli bir üslubu ifade eden bir kavramlaştırma olarak sıklıkla kullanılmıştır. Ockhamlı’nın felsefesinden hareketle Ockham’ın Usturası tasarımda sadeliği ve netliği ifade eder. Az tasarım unsuruyla aktarılacak iletinin daha fazla unsurla anlatılmaya çalışılması, Ockham’ın Usturası’nın sadelik ilkesiyle çalışmakta ve iletinin alıcı tarafından alınmasını güçleştirmektedir.

Ockham’ın Usturası basitçe şöyle der: “En basit çözüm neredeyse her zaman en iyisi odur” (Soegaard, 2020). Bu, basitliğin karmaşıklıktan daha iyi olduğunu savunan bir problem çözme ilkesi tasarımın verimliliğini azaltacak gereksiz unsurları ortadan kaldırmaya teşvik etmektedir. Dolayısıyla iki tasarım aynı işleve sahip olduğunda Ockham’ın Usturası daha basit olanın seçilmesini tavsiye eder. Bu nedenle tasarımların değerlendirilmesinde her bir unsuru analiz edilmesi ve işlevden ödün vermeden unsurların mümkün olduğunca az sayıya indirilmesi oldukça önemlidir. Bu bağlamda Ockham’ın Usturası, bir mesajın iletilmesini engelleyen duvarların tümünü yıkar. Ayrıca bu kural “Bir tasarım, eklenecek bir şey kalmadığında değil çıkarılacak bir şey kalmadığında tamamlanmış demektir” sözüne de atıfta bulunur. Tasarımda sadelik; zarif, sofistike ve bugünlerde karmaşık dekoratif tarzdan çok daha etkilidir (Soegaard, 2020).



Görsel 2. El Lissitzky. (1919). Beat the Whites with the Red Wedge, 1919.

Lissitzky, eserlerinde modern resmin biçim ve mekân kavramlarının uygulamalı tasarıma uygulanmasının en önemli örneklerini vermiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s.301). 1919 tarihli “Beat the Whites with the Red Wedge” (Görsel 2) posterinde mekânın dinamik olarak beyaz ve siyah alanlara bölündüğü görülmektedir. Süprematist tasarım öğeleri yarı cahil bir köylünün bile anlayabileceği varsayılan siyasi sembolizme dönüştürülmüştür: Aleksandr Kerenski'nin “beyaz” güçlerine karşı “kırmızı” Bolşeviklere verilen destek, Lissitzky tarafından beyaz bir daireyi kesen kırmızı bir kama ile sembolize edilmiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s.301).

El Lissitzky “Beat the Whites with the Red Wedge” (Görsel 2) isimli ünlü afişinde devrimci ve karşıdevrimci gruplar arasındaki çatışmayı sembolize etmek için soyut formlar kullanmıştır (Drucker ve McVarish, 2009, s.188). Kırmızı kama, aristokrat toprak sahiplerinin muhafazakâr “beyaz” güçlerine karşı örgütlenen Komünist orduları temsil etmektedir. Dinamik kırmızı üçgen soldan gelir ve istikrarı simgeleyen beyaz dairenin içine girer. Lissitzky 1917'de Çar'ın tahttan çekilmesiyle sonuçlanan bir iç savaş olan Rus Devrimi'nin hedeflerine sıkı sıkıya bağlı bir tasarımcıydı. Lissitzky'nin bu eseri tasarladığı 1919 yılında, anarşistler ve diğer devrimci güçler arasındaki iktidar mücadeleleri hâlâ devam ediyordu. Yeni bir grafik dille politik bir anlam iletmeye girişimi, estetik yönün toplumu hayal etmek için yeni biçimler sağlayarak dünyayı değiştirebileceğine olan inancını göstermiştir. Bir fabrika girişinin dışına, işçilerin günlük bakışları altında kalacak şekilde yerleştirilen poster, yeni bir toplumsal düzenin sinyalini bu düzeni gerçekleştirmek için çalışanlara vermeyi amaçlamıştır (Drucker ve McVarish, 2009, s.188).

El Lissitzky'nin “Beat the Whites with the Red Wedge” (Görsel 2) isimli posterini figür ve renk kullanımı açısından en ekonomik posterlerden biridir. Posterde siyah, kırmızı ve beyaz renge sahip geometrik form kullanımı dikkat çekerken tipografi posterin ikinci derece unsuru olarak katkı sağlamıştır. Bir mücadele sahnesini posterine mekân kılan Lissitzky, çeşitli boyutlardaki kırmızı şekilleri komünist ordu olarak göstermiş, beyaz alanları aristokratlar olarak sembolleştirmiştir. Söz konusu sembollerin geometrik şekillerin fiziki yapısıyla benzeşmesi de anlam katmanını derinleştiren bir niteliğe sahiptir. Kırmızı şekillerin üçgen gibi köşeli bir görünüme sahip olması keskinliğe vurgu yaparken silah çağrışımını arttırmaktadır. Beyaz şekiller ise geometrik yapıları itibarıyla daha edilgen olarak gösterilirken sayfa üzerindeki konumlandırılışları itibarıyla savunma pozisyonundadır. Ockham'ın Usturası kavramlaştırmasında olduğu gibi eksikliğin yahut fazlalığı olmayan poster mesajını net, sade ve hızlı bir şekilde alıcısına iletirken hedeflediği etkinin uyandırılmasını sağlamaktadır.

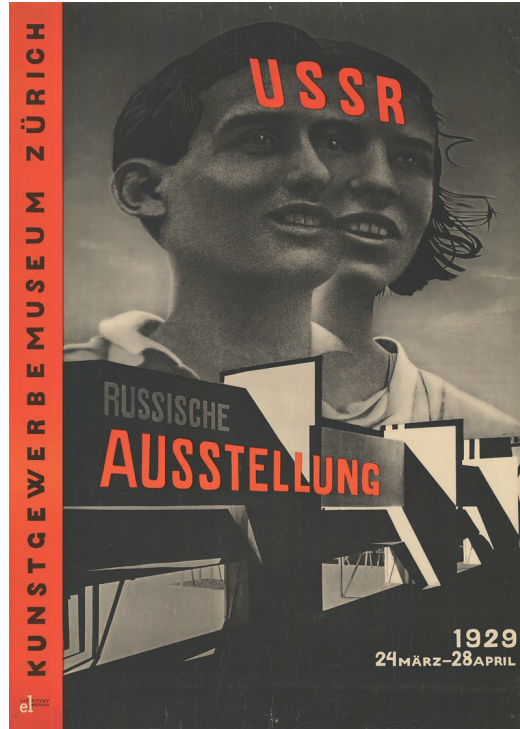


Görsel 3. El Lissitzky. (1925). Pelikan Mürekkep Afişi. <https://www.eguide.ch/en/objekt/pelican-drawing-ink/>

Pelikan Holding AG, 1838 yılında Hannover’de kurulmuştur. Şirket başlangıçta yazı mürekkepleri ve sanatçı boyaları yapmaya odaklanmıştır (Pelican – Drawing Ink., 2024). El Lissitzky, 1922 ile 1925’in başları arasında Almanya’da yaşamış ve Hannover’de Dadaist Kurt Schwitters (1887-1948) ile tanışmıştır. Avangard trendlere açıklığı ile Pelikan, her iki sanatçı için de ideal bir müşteri olmuştur. Görsel 3’teki 1925’ten kalma poster, Pelikan reklamcılığının ressamlık geleneğini kırmıştır. Bir el, mürekkep hokkası ve pusuladan oluşan kolaj, fotoğrafçılığı ve illüstrasyonu birleştirmiştir. Bu, sanatçının kendisini bir konstrüktivist olarak vurguladığı aynı yıldan ünlü, programatik bir otoportreden ilham almıştır (Pelican – Drawing Ink., 2024).

Fotogram gibi sofistike fotoğraf tekniklerinin kullanıldığı Pelikan reklamları daha iyi bilinirken bu afişte gösterilen el çizimi resim Lissitzky’nin Rus Konstrüktivizmi’nden bir motifi ödünç alıp bu süreçte devrimci ideolojisinden arındırdığını dramatik bir şekilde göstermektedir (Eskilson, 2012, s.205). Reklamda, devrimci bir sanatçının eli olarak betimlenen pusula tutan el, şimdi Batılı bir tüketicinin eline dönüşmüş haldedir. Orijinal eserde sanatçının komuta eden gözü yer alırken, burada bunun yerini bir mürekkep şişesi almıştır. Reklamdaki kolun manşeti de sade bir şeyden, kol düğmeleriyle tamamlanmış iyi bakımlı bir burjuvazinin Fransız manşetine dönüştürülmüştür. Bu reklam, soyut fotoğraf tekniklerinin öncüsü olarak saygı gören El Lissitzky’nin de illüstrasyonun sıradan dünyasında çalıştığını göstermektedir (Eskilson, 2012, s.205).

Lissitzky'nin eserleri incelendiğinde soyut eserlerin yoğunlukta olduğu hızlıca gözlemlenir. Buna karşın Lissitzky'nin belli dönemlerde reklam kapsamında çeşitli çalışmalar yaptığı da gözlemlenmektedir. Sovyet Devleti'ne ait şirketlerinin afişlerinin yanı sıra özel şahıs teşebbüslerine çeşitli reklam afişleri yapan Lissitzky için Pelikan şirketi çeşitli tasarımlar yaptığı şirketlerden biridir. Görsel 3'teki afişinde Lissitzky, soyut eserlerinde sade üslubunu devam ettirmiştir. Beyaz bir çerçeveyi andıran kontur iç renk olan sarının etrafını sarmakta ve afişini sınırlarını belirlemektedir. Tipografi, renk, nesne olarak yine sınırlı bir üslubu tercih eden Lissitzky; mesajının gücünü tasarımda kullandığı unsurlara anlam derinliği katarak sağlamaya çalışmıştır. Mürekkebi ve pergeli tutan takım elbiseli el söz konusu derinliği sağlayan anlam yoğunluğunu barındırmaktadır. İllüstrasyona dayalı afişte renk kullanımı karşıtlık ilkesine dayalı olarak nesnelerin algılanmasını kolaylaştırırken tipografi kullanımı reklam afişinin içeriğini doğrudan ortaya koymak açısından kolaylık sağlamaktadır. Hiçbir unsurun fazlalık olmadığı tasarımda karmaşanın önüne geçilmiş ve reklam mesajı sade ve net şekilde müşteriye iletilmiştir. Eksik ya da fazlalığın olmadığı afişte eklenecek her unsur fazlalık olacakken çıkarılacak her unsur anlamsal derinliği düşürecektir. Bu bağlamda Ockham'ın Usturası'nın, Lissitzky'nin Pelikan Mürekkepleri afişinde kullanıldığını söylemek mümkündür.



Görsel 4. El Lissitzky. (1929). Exhibition Poster.

El Lissitzky'nin tasarladığı bu poster 1929 yılında Zürih'teki Kunstwerbemuseum -yani Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen bir sergi- için tasarlanmıştır (The Art Story, 2024). Lissitzky'nin Konstrüktivist sanat anlayışı ve siyasi düşünceleri bu dönemde tamamen iç içe geçmiştir. Bu eserinde ise uzayan ve genişleyen yatay yapının üzerinde iki erkek ve kadın büstü yükselmektedir. Bu figürler Komünist ideolojinin cinsiyet eşitliği vurgusunu simgeleyecek şekilde birleştirilirken ve devletin özünü temsil etmesi açısından önemlidir. Bu eserinde de görüleceği üzere Lissitzky uzun zamandır Sovyet yurttaşlarının hem fiziksel hem de ruhsal olarak yeni zirvelere yükselmesini hayal ediyordu (The Art Story, 2024).

Bu poster Lissitzky'nin Sovyetler Birliği'nin geleceğine olan inancını ve toplumun birlik ve beraberlik gücüne olan güvenini görsel olarak ifade etmektedir. Nitekim Lissitzky sanatını ve politik inançlarını bir araya getirerek hem bir sanatçı hem de bir ideolog olarak bu posterde kişiliğini güçlendirmiştir. Bu poster Lissitzky'nin Konstrüktivist estetiğinin ve devrimci ideallerinin en somut örneklerinden biridir.

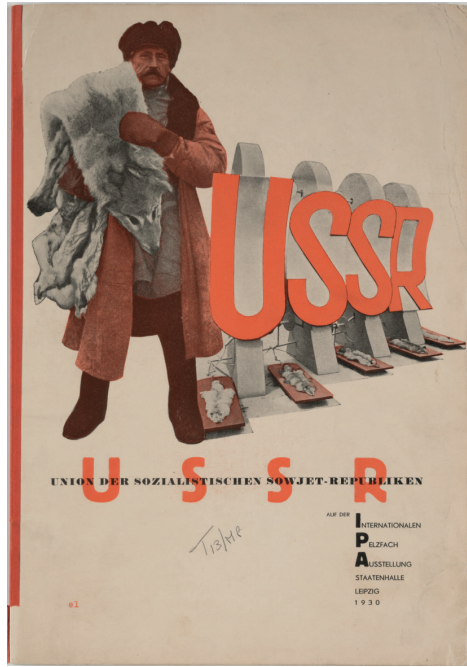
Sovyet toplumunu inşa etme idealine sahip olan konstrüktivist akım görsel olarak kendini belirli kodlar aracılığıyla ifade etmiştir. Kırmızı, siyah, beyaz gibi ana renkler ve tırnaksız yazıtipi Konstrüktivist tasarımcıların sıklıkla kullandığı tasarım tercihleri olmuştur. Söz konusu tercihlerin temel nedenleri hiç kuşkusuz renklerin dikkat çekici olması ve yazının kolay okunabilirliğidir. Yurttaşların hizmetine adanmış bir sanat yapış biçimi olarak bir mesajı iletme gayreti olan Konstrüktivist eser sadelik ve netliği ana ilkelerinden biri olarak belirlemiştir. Nitekim El Lissitzky'nin Görsel 4'teki sergi posterleri de Konstrüktivist yaklaşımın en belirgin örneklerinden biridir. Erkek ve kadın figürlerinin temel objeler olduğu poster tipografi unsuruyla mesajını iletme çabasıdadır. Erkek ve kadın figürünün altına konumlandırılmış endüstriyel yapı posterin anlamına atıf yaparken siyah, beyaz ve kırmızı renklerinin objelere pay edilmesi tasarımı daha dengeli kılmıştır. Hiçbir nesnenin bir diğeri önüne geçmemesi ve karşıtlık ilkesine dayalı olarak birbirlerinin varlıklarını güçlendirmesi mesajın daha net ifadesi için oldukça önemlidir. Yalnızca gerekli unsurların yer aldığı bu tasarımda fazla ve gereksiz öğenin bulunmaması görsel karmaşayı önlerken kullanılan objelerin farkındalığını arttırmıştır. Bu bakımdan El Lissitzky'nin bu eseri de Ockham'ın Usturası metoduna uygun bir şekilde en az tasarım unsurunun kullanılmasıyla mesajını eksiksiz, sade ve net bir şekilde iletmeyi başarabilmiştir.



Görsel 5. El Lissitzky. (1929). Özgürleşmiş Kadın – Sosyalizmi İnşa Et.

“Раскрепощенная женщина — строй социализм!” (“Özgürleşmiş Kadın-Sosyalizmi İnşa Et!”) başlıklı El Lissitzky’e ait Sovyet dönemi propaganda afişi; Sovyet sosyalist ideolojisinin kadınlara atfettiği ve biçtiği yeni rolün tasviridir. Afişin merkezinde yer alan kadın figürü, kararlı ve ileriye bakan ifadesiyle güçlü, özgüvenli ve bilinçli bir karakteri temsil etmektedir. Başındaki örtü ve sade iş kıyafeti, kadının işçi sınıfının bir üyesi olduğu mesajını iletirken elindeki bayrak direğine benzer nesne kadının liderlikteki aktif rolünün göstergesidir. Arka planda görülen dumanlı fabrika bacaları, Sovyet üretimini, endüstrisini ve modernleşme hedeflerini yansıtırken; afişin sağ üst köşesindeki Sovyet kırmızısı olarak niteleyebileceğimiz tondaki kırmızı bayrak; devrim, emek ve işçi sınıfı gibi komünist ideallerin görsel bir temsili olarak dikkat çeker. Kadının başının arkasında beliren beyaz daireyi ise ön ve arka plan arasında dengeyi sağlayan bir unsur olarak kabul etmek mümkündür. Afişin ana mesajı olarak ise kadınların Sovyet Devrimi sayesinde geleneksel rollerinden kurtularak kamusal ve ekonomik hayata aktif biçimde katıldıkları söylenebilir. Bunun yanı sıra kadınlar yalnızca sosyalist toplumun kazanımlarıyla özgürleşen bireyler değil aynı zamanda bu yeni toplumun inşasında önemli aktörler olarak sunulmuştur. Sanatsal açıdan sosyalist gerçekçilik ile hazırlanan afiş, idealize edilmiş figürler ve

net görsel mesajlarla izleyiciyi etkilemeyi amaçlar. Bu bağlamda “Özgürleşmiş Kadın-Sosyalizmi İnşa Et!” başlıklı Sovyet propaganda afişi oldukça sade ve doğrudan bir mesaj iletir. Afişin temel amacı kadınların sosyalist toplumda aktif roller üstlenmesi gerektiğini vurgulamaktır. Kadının güçlü duruşu, arka plandaki sanayi görüntüsü ve belirgin kırmızı bayrak, sosyalist üretime katılım çağrısını simgeler. Bu görseller herhangi bir karmaşık sembolizm içermez; her biri doğrudan mesajı pekiştiren unsurlardır. Kadının psikolojisine ya da toplumsal dönüşümlerin detaylı sosyolojik analizlerine girmeden, bu posteri anlamak mümkündür. En yalın yorumla afiş devletin kadınlara yaptığı net bir çağrıyı temsil eder: Sosyalizmi birlikte inşa edelim. Bu yönüyle afiş Ockham’ın Usturası ilkesine tamamen uygundur; gereksiz detaylardan arındırılmış, doğrudan ve etkili bir iletişim biçimi sunar.



Görsel 6. El Lissitzky. (1929). USSR (auf der internationalen Pelzfach Ausstellung).

1930 yılında Leipzig’de düzenlenen Uluslararası Kürk Fuarı için tasarlanan bu afiş, Sovyetler Birliği’nin uluslararası düzeyde kürk endüstrisindeki gücünü ve ekonomik kapasitesini sergilemek amacıyla hazırlandığını söylemek mümkündür. Afişin merkezinde, geleneksel bir Rus kürk şapkası ve kalın bir kürk paltosu giymiş iri yapılı bir erkek figürü yer almaktadır. Bu figür Sovyet halkının fiziksel gücünü ve kürk endüstrisindeki üretim kapasitesini simgelerken, taşıdığı kürk yığını ülkenin bahsi edilen alandaki kaynaklar açısından zenginliğine gönderme yapmaktadır. Figürün arkasında büyük puntolarla ve

modern bir tipografiyle yazılmış “USSR” ifadesi dikkat çekmektedir. “USSR” yazısı; bir sanayi yapısını andıracak şekilde yükselerek Sovyetler Birliği’nin teknolojik ve yapısal gelişimini tasvir eder. Afişin alt kısmında Almanca olarak “Sosyalist Sovyet Cumhuriyetleri Birliği” ifadesi yer almaktadır. Bu detay ise çalışmanın Almanca konuşan bir hedef kitleye yönelik hazırlandığını göstermektedir. Yine aynı bölümde okunurluğu yüksek yazıtipleri ile yazılmış “Uluslararası Kürk Fuarı”, “Leipzig”, “Staatenhalle” ve “1930” gibi bilgiler yer almaktadır. Tasarımda kullanılan düz çizgiler, geometrik formlar ve sade renk blokları ise dönemin Sovyet estetik anlayışına özgü konstrüktivist yaklaşımı yansıtmaktadır. Genel olarak afişi Sovyetler Birliği’nin uluslararası platformda kendini konumlandırma çabasını gösteren görsel bir propaganda aracı olarak tanımlamak mümkündür. Ockham’ın Usturası ilkesi bağlamında afiş işlevsel sadelikle ideolojik mesaj arasında kurulmuş etkileyici bir dengenin bir araya gelmesidir. Afişte görsel öğelerin sayısının sınırlı olmasına karşın taşıdığı anlam oldukça yoğundur. Bu yaklaşım, karmaşık sembollere ya da süslemelere başvurmaksızın yalnızca tipografi ve görsel yerleşim yoluyla güçlü bir ideolojik anlatım kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Renk kullanımında da kırmızı, siyah, gri ve bej gibi az sayıda ve görece nötr renklerin tercih edilmesi benzer bir yalınlığın renk seçiminde de uygulandığının göstergesidir. Bu renkler hem dönemin konstrüktivist tasarım anlayışını hem de Ockhamlı’nın önerdiği sadelik ilkesini desteklemektedir. Dolayısıyla bu afiş de Ockham’ın Usturası ilkesiyle uyumlu biçimde, minimum görsel öğe ve tipografik yapı ile maksimum etki yaratmayı hedeflemiş ve amacına ulaşmıştır.

SONUÇ

Sanat ve felsefe çoğu zaman birbirini destekleyen iki disiplin olarak görülmüştür. Birbirinden oldukça uzak görülen akım ve teoriler gerek sanatın gerek felsefenin gücünden dolayı ortak bir paydada buluşabilme kudretine sahiptir. Nitekim bu araştırmanın konusu felsefi bir yaklaşım olan Ockham’ın Usturası’nın sanat ve tasarımda kullanımına yönelik olmuştur. Ockham’ın Usturası, “gereksiz olanı ortadan kaldırmak” anlamına gelen felsefi bir prensiptir. Bu prensip daha karmaşık açıklamalar yerine daha basit olanların tercih edilmesini tavsiye etmektedir. Sanat ve tasarım disiplinlerinde işlevselliği vurgulayan eserlerde kendini gösteren Ockham’ın Usturası karmaşıklığın değil, sadeliğin gücünü ortaya koymasının yanı sıra izleyiciye doğrudan ve etkili bir mesaj iletmek için gereksiz detaylardan arınmış bir yapı sunmanın yollarını arar. Bu çerçevede Lissitzky’nin posterleri sadeliği hedefleyerek tasarım mekânını arındırmayı ve mesajın netliğini korumayı amaçlamaktadır. Nitekim Ockham’ın Usturası’nın sanat ve tasarımda nasıl somutlaştığını Lissitzky’nin eserleri üzerinden incelemek

mümkündür. Söz konusu arındırmayı yaparken alımlayıcıya ilettiği mesajın eksilmesine izin vermeyen Lissitzky; unsur kullanımındaki berraklık nedeniyle alımlayıcının kolayca algılayabildiği ve okuyabildiği eserler tasarlamıştır. Soyut eserlerinden ziyade bir alıcı tahayyülünün daha belirgin olduğu eserlerde ileti aktarımının çok daha net olduğu ise ortadadır. Gerek obje kullanımı gerek renk ve tipografi tercihindeki arı olana ulaşma gayreti El Lissitzky'nin eserlerinin zaman ve mekân kısıtlılığını aşmasına yardımcı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Armstrong, H. (2012). Grafik Tasarım Kuramı. Espas Yayınları.
- Becer, E. (2015). İletişim ve Grafik Tasarım. Dost Kitabevi.
- Becer, E. (2016). Modern Sanat ve Yeni Tipografi. Dost Kitabevi.
- Cevizci, A. (2017). Orta Çağ Felsefesi. Say Yayınları.
- Drucker, J., ve McVarish, E. (2009). Graphic Design History: A Critical Guide. Pearson Prentice Hall.
- Eco, U. (2018). Felsefe Tarihi 3: Aostalı Anselmus'tan Pomponazzi'ye. Alfa Kitap.
- Eskilson, S. J. (2012). Graphic Design A New History. Laurence King Publishing.
- Heller, S., ve Chwast, S. (1988). Graphic Style: From Victorian to Post-Modern. Pushpin Editions.
- Honderich, T. (Ed.). (2005). The Oxford companion to philosophy. Oxford University Press.
- Küçükalp, K., ve Cevizci, A. (2014). Batı düşüncesi: Felsefî temeller (Üçüncü basım). İSAM Yayınları.
- Mads Soegaard. "Occam's Razor: The Simplest Solution Is Always the Best." The Interaction Design Foundation, UX courses, 5 Feb. 2020, www.interaction-design.org/literature/article/occam-s-razor-the-simplest-solution-is-always-the-best.
- Margolin, V. (2017). World History of Design. Bloomsbury Publishing Plc.
- Meggs, P. B., ve Purvis, A. W. (2012). Meggs' History of Graphic Design. John Wiley & Sons, Inc.
- "Pelican – Drawing Ink." Museum Für Gestaltung EGuide, www.eguide.ch/en/objekt/pelican-drawing-ink/. Erişim Tarihi: 21 Haziran 2025.
- Sarabianov, A. D. (2024, March 22). El Lissitzky. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/El-Lissitzky>
- Spade, P. V., & Panaccio, C. (2019). William of Ockham (E. N. Zalta, Ed.). Stanford Encyclopedia of Philosophy; Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/ockham/#OckhRazo>
- Tate. "Red Star over Russia." Tate, www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/red-star-over-russia. Erişim Tarihi: 21 Haziran 2025.

The Art Story. "El Lissitzky." The Art Story, 2016, www.theartstory.org/artist/lissitzky-el/.

"El Lissitzky. USSR, Auf Der Internationalen Pelzfach Ausstellung, Staatenhalle Leipzig. 1930." The Museum of Modern Art, MoMA, 2025, www.moma.org/collection/works/7994. Erişim Tarihi: 21 Haziran 2025.

Vignaux, P. D. (2024). William of Ockham. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/William-of-Ockham>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Lissitzky, E. (1919). Beat the Whites with the Red Wedge [Poster]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_the_Whites_with_the_Red_Wedge

Lissitzky, E. (1925). Pelican Drawing Ink [Poster]. eGuide.ch. <https://www.eguide.ch/en/objekt/pelican-drawing-ink/>

Lissitzky, E. (1929). Exhibition Poster: USSR Russische Ausstellung Kunstgewerbemuseum Zürich [Poster]. Artvee. <https://artvee.com/dl/ussr-russische-ausstellung-kunstgewerbemuseum-zurich/>

Lissitzky, E. (1929). The Liberated Woman is Building Socialism [Poster]. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/red-star-over-russia>

Lissitzky, E. (1929). USSR (auf der internationalen Pelzfach Ausstellung) [Poster]. The Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/7994>