

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



**İRANIN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMCILARININ GÖRSEL VE
TARİHSEL ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatemeh CHELANDARİ

Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Grafik Tasarımı Program

MART, 2023

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



**İRANIN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMCILARININ GÖRSEL VE
TARİHSEL ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatemeh CHELANDARI
(Y1412.310013)

Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Grafik Tasarımı Program

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

MART, 2023

ONAY FORMU

ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “İranın Çağdaş Grafik Tasarımcılarının Görsel Ve Tarihsel Analizi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (9/9/2019)

Fatemeh CHELANDARİ

ÖNSÖZ

İran'da grafik tasarımın başlamasından yarım yüzyıl sonra, bugünkü eksikliklere eleştirel bir bakış açısıyla bakılmıştır. Dolayısıyla olarak Çağdaş İran Grafik Tasarımı incelenmiştir. İran grafiklerine uluslararası arenada bilinmekte ve hakkında makaleler yazılmaktadır. Bu yüzden çağdaş İran grafik tasarımı tüm yönleriyle incelendiğinde, sanatsal grafikler ve ticari grafikler olarak ikiye ayrıldığı söylenebilir. Uluslararası ve yerel festivaller, özellikle grafik tasarım ve afiş tasarımı alanının gelişmesinde önemli rol oynamıştır ve evrensel bir alan yaratmıştır.

Bu konudaki yaptığım çalışmada beni teşvik eden ve her zaman destek veren sayın hocam ve danışmanım Prof. Reşat BAŞAR'a teşekkür ederim.

Mart, 2023

Fatemeh CHELANDARİ

İRANIN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMCILARININ GÖRSEL VE TARİHSEL ANALİZİ

ÖZET

Grafik tasarım, günümüze kadar toplumla temas halinde bulunmuştur. Bu nedenle görsel sanatlar dalının gelişimi doğrudan ve dolaylı olarak çeşitli toplumsal faktörlerle bağlantılıdır. İran'da da buna bağlı olarak basım endüstrisinin gelişmesi ve yayılması da dahil olmak üzere modern grafik tasarımın oluşmasında ve geleneksellikten modernliğe geçiş sürecinde temel bir rol oynamaktadır.

Bu bağlamda, İran'ın Qajar döneminde modern grafik tasarımının hiç bir zaman bir boşluğa düşmediği, daha çok sosyal, politik, kültürel, endüstriyel ve ilgili gelişmeler temelinde yapıldığı görülmektedir. Bu gelişmelerin etkisi, geleneksel grafik tasarımcıların rolünün yanı sıra görsel sanatların bu dalının önde gelen sanatçılarının gelişimindeki çabaları da tamamlayıcı olarak görülmektedir.

İran'ın modern grafik tasarımını şekillenmesinde basım endüstrisinin tanıtımı ve yaygınlığı veya başlıca kültürel değişikliklerin, özellikle ülkenin eğitim sisteminin ve diğer değişikliklerinin de dahil olduğu endüstriyel gelişmeler etkili olmuştur. Tasarımlara baktığımızda grafik tasarımcıların görünüşte ülkenin sosyal koşullarındaki değişikliklerin bir sonucu olarak sosyal faktörlerin doğrudan ve dolaylı etkilerinin hiç bir zaman tam olarak farkında olmadıkları söylenebilir. Özellikle kültürel, endüstriyel ve hatta politik olarak birbirinden ayrılmamaktadır.

Bu nedenle grafik tasarımcıların yaratıcılığı, grafik tasarımın hala kitlesel bir ürün olduğu ve topluluğun sosyal yapıları, doğrudan veya dolaylı temsilini yaptığı yapılardan etkilendiği gerçeği yadsınamaz. İran'daki grafik tasarım ihtiyaç sonucu ortaya çıkmış, büyük bir önemle tasarımlara yansımıştır ve İran'ın Çağdaş Grafik Tasarımları özgün bir form yakaladığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, İnanın çağdaş grafik tasarımı, Sosyal faktörler, Baskı endüstrisi.

VISUAL AND HISTORICAL ANALYSIS OF CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGNERS IN IRAN

ABSTRACT

Graphic design has been in contact with society until today. Therefore, the development of the visual arts branch is directly and indirectly related to various social factors. It also plays a key role in the development of modern graphic design, including the development and expansion of the printing industry, and in the process of transition from traditionalism to modernity.

In this context, it is seen that the modern graphic design of Iran during the Qajar period never fell into a void, but rather based on social, political, cultural, industrial and related developments. The impact of these developments is seen as complementary to the role of traditional graphic designers as well as efforts to develop leading artists of this branch of visual arts.

Iran's modern graphic design was influenced by the promotion and prevalence of the printing industry, or by industrial developments, including major cultural changes, particularly the country's education system and other changes. When we look at the designs, it can be said that graphic designers are never fully aware of the direct and indirect effects of social factors as a result of the changes in the social conditions of the country. In particular, they are not separated culturally, industrially or even politically.

Therefore, the creativity of graphic designers cannot be denied that graphic design is still a mass product and that the social structures of the community are influenced directly or indirectly. Graphic design in Iran has emerged as a result of need, has been reflected in the designs with great importance and it can be said that Iran has a unique form of Contemporary Graphic Designs.

Keywords: Graphic Design, Contemporary Graphic Design of Iran, Printing Industry

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ONUR SÖZÜ	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
I. GİRİŞ	1
II. İRAN GRAFİK TASARIMININ TARİHSEL SÜRECİ.....	1
A. Baskı	2
B. Matbaalar	6
C. Yayıncılar	7
D. Kitaplar	8
E. Sayfa düzenleri	11
F. Taşbaskı (Litografi) kitaplarının illüstratörleri.....	17
III. BİRİNCİ DÖNEM, QAJAR DÖNEMİ.....	24
IV. İKİNCİ DÖNEM , PEHLEVİ DÖNEMİ.....	29
V. ÜÇÜNCÜ DÖNEM, İSLAM DEVRİMİ DÖNEMİ.....	36
VI. 1979 SONRASI İRAN GRAFİK TASARIM ÜZERİNE ANALİTİK YAKLAŞIMLAR	40
VII.ÇAĞDAŞ İRAN GRAFİK TASARIMINDA ESTETİK SORUNLAR	47
VIII. ÇAĞDAŞ İRAN GRAFİK TASARIMCILAR.....	49
A. A.Morteza Mommayez	49

B. Reza Abedini	52
C. Homa Delvarai.....	56
1. "Bulunan Oyun" Projesi.....	59
D. Iman Rad.....	62
IX. SONUÇ.....	68
X. KAYNAKÇA.....	69
ÖZGEÇMİŞ.....	71

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.	Hükümet gazetesi – 1868 AH,	1
Şekil 2.	Baski Mührü, Armut Ağacı, 17.Yüzyıl,	2
Şekil 3.	Baski Mührü,Metal,12. Yüzyıl,.....	2
Şekil 4.	Baski Mührü, On iki imam yazılı, Metal, 12. Yüzyıl,	3
Şekil 5.	Baski Mührü, Armut Ağacı, 17-18 Yüzyıl,.....	4
Şekil 6.	Baski Mührü, Armut Ağacı, 19. Yüzyıl,.....	5
Şekil 7.	Taş baskı atölyesi. Alı gholı khoyı, Khamseh Nezamı kitabı, 1847	6
Şekil 8.	Tarikh Farsnameh Naserı, Taş baskı,1892	7
Şekil 9.	Kıtap kapağı, Asrare Ghasemı, 1879	8
Şekil 10.	Kıtap kapağı, Moosho Ghorbe,Kurşun baskı 1914	9
Şekil 11.	Kıtap kapağı, Meraj Nameh,Kurşun baskı 1914	10
Şekil 12.	Kıtap başlığı, Tohfat-olzakerın,taş baskı 1855.....	12
Şekil 13.	Kıtap son sayfası, Shahnameh Ferdosı,taş baskı 1980.....	13
Şekil 14.	Kıtap son sayfası, Khamseh Nezamı,taş baskı 1847.....	14
Şekil 15.	Kıtap son sayfası, el-Hashıyeh, taş baskı 1878,	14
Şekil 16.	Kıtap başlığı, Tarikh Fereshteh,taş baskı,	15
Şekil 17.	Kıtap başlığı, Khosro va Shırın,taş baskı,	16
Şekil 18.	Romuz Hamzeh, Kadınlar Kafeste,taş baskı,	17
Şekil 19.	Ali Goli Khoi, Khosro va Shırın,taş baskı,	18
Şekil 20.	Ali Goli Khoi, Toufan olbaka,su boyası taş baskı üzerine,1849,	19
Şekil 21.	Ali Goli Khoi, Toufan olbaka,su boyası taş baskı üzerine,1849,	20

Şekil 22.	Bahram Kermanshahi, Tohfatohzakerın,taş baskı 1863,	21
Şekil 23.	Ali Goli Khoi, taş baskı 1850,.....	21
Şekil 24.	Şaraf gazetesi – Mirza riza kalhor tarafından yapılmış Kaligrafi – 1922,24	
Şekil 25.	Tiyatro Afişi,	25
Şekil 26.	Şerafat gazetesi – 1922,.....	25
Şekil 27.	Ali Goli Khoi, illüstrasyon, Litografi – 1859,.....	26
Şekil 28.	Şahnameh illüstrasyon – Litografi - 1859,.....	27
Şekil 29.	Kibrit Ambalajı – 1940,	29
Şekil 30.	Elli Tumani (Naser al-Din Shah dönemi),	30
Şekil 31.	Avazeh Firması – tasarım: Nezam Mortazavi Pehlevi Dönemi,.....	30
Şekil 32.	Barf, toz deterjan reklam afişi tasarım: Majid Balouch - 1962,.....	31
Şekil 33.	Ferdowsi'nin Şahnameh İllüstrasyonu – tasarım: büyük ahmari – 1922,32	
Şekil 34.	Ferdowsi'nin Şahnameh İllüstrasyonu – tasarım: Mohammad Bahrami – 1922,.....	32
Şekil 35.	Yazı Tipi Tasarımı (Zar) Tasarım: Hossein Abdoullah zadeh haghghi, 33	
Şekil 36.	Ferdowsi'nin Şahnameh İllüstrasyonu tasarım: Ali Asghar Masoumi – 1912,.....	34
Şekil 37.	Saadi'nin anma kongere afişi Tasarım: Ghobad Shiva 1950,	34
Şekil 38.	Dergi Kapağı Tasarımı Tasarım: Farshid Mesghali - 1930.....	35
Şekil 39.	Kitap Kapağı Tasarımı tasarım: Ebrahim Haghghi – 1932.....	35
Şekil 40.	Afiş (Bugün için). Kourosh Shisheh Garan - 1939,	36
Şekil 41.	Afiş, Kourosh Shisheh Garan – 1940,.....	37
Şekil 42.	Afiş, Kourosh Shisheh Garan-1939,	37
Şekil 43.	Afiş işçi bayramı - 1942,.....	38
Şekil 44.	Afiş işçi bayramı - 1942,.....	39
Şekil 45.	Gazete – 1939,.....	40
Şekil 46.	Film Afişi-1941,.....	41

Şekil 47.	Film Afişi Tasarım: Ebrahim Haghghi - 1950,	42
Şekil 48.	Film Afişi Tasarım: Sirous Shaghghi – 1948,	42
Şekil 49.	Film Afişi– 1950,	43
Şekil 50.	Kitap Kapağı Tasarım: Aydin Aghdashloo - 1986,	44
Şekil 51.	Ticari Afiş Tasarım: Ghobad Shiva – 2005,	44
Şekil 52.	Film Afişi– 1980,	45
Şekil 53.	Kuran Hikayelerinin İllüstrasyonu Tasarım: Morteza Momayez,	46
Şekil 54.	Konser Afişi 1973,	49
Şekil 55.	Afiş Üçüncü Fajr Kitap Fuarı 1989,	50
Şekil 56.	Sergi Afişi 1989,	50
Şekil 57.	Standart Enstitü Logosu – 1947	51
Şekil 58.	Reza Abbasi Müzesi Logosu - 1939	51
Şekil 59.	Saipa Otomotiv Şirketi logosu – 1947	51
Şekil 60.	:Film Afişi	52
Şekil 61.	Film Afişi	52
Şekil 62.	Afiş "yardım ve destek"Azer Tipi-Aile yazı tipi kullanılarak tasarlanmıştır,	53
Şekil 63.	Afiş "yardım ve destek" Azer Tipi-Aile yazı tipi kullanılarak tasarlanmıştır,	53
Şekil 64.	Sergi Afişi,	54
Şekil 65.	Sergi Afişi,	54
Şekil 66.	Sergi Afişi,	55
Şekil 67.	Sergi Afişi,	56
Şekil 68.	Afiş,	57
Şekil 69.	Afiş,	57
Şekil 70.	Afiş,	58
Şekil 71.	Afiş,	58

Şekil 72.	Afiş,	59
Şekil 73.	Afiş., 2014,	59
Şekil 74.	Sergi, 2014,	60
Şekil 75.	Proje Fotoğrafları., 2014,	61
Şekil 76.	Afiş., 2014,	62
Şekil 77.	Afiş., 2014,	63
Şekil 78.	Afiş., 2015,	63
Şekil 79.	Afiş. ,	64
Şekil 80.	Afiş. ,	64
Şekil 81.	Afiş., 2004,	65
Şekil 82.	Afiş. ,	65
Şekil 83.	Afiş., 2010,	66
Şekil 84.	Afiş, 2015,	67
Şekil 85.	Afiş. İranin grafik müzesi, 2015,	67

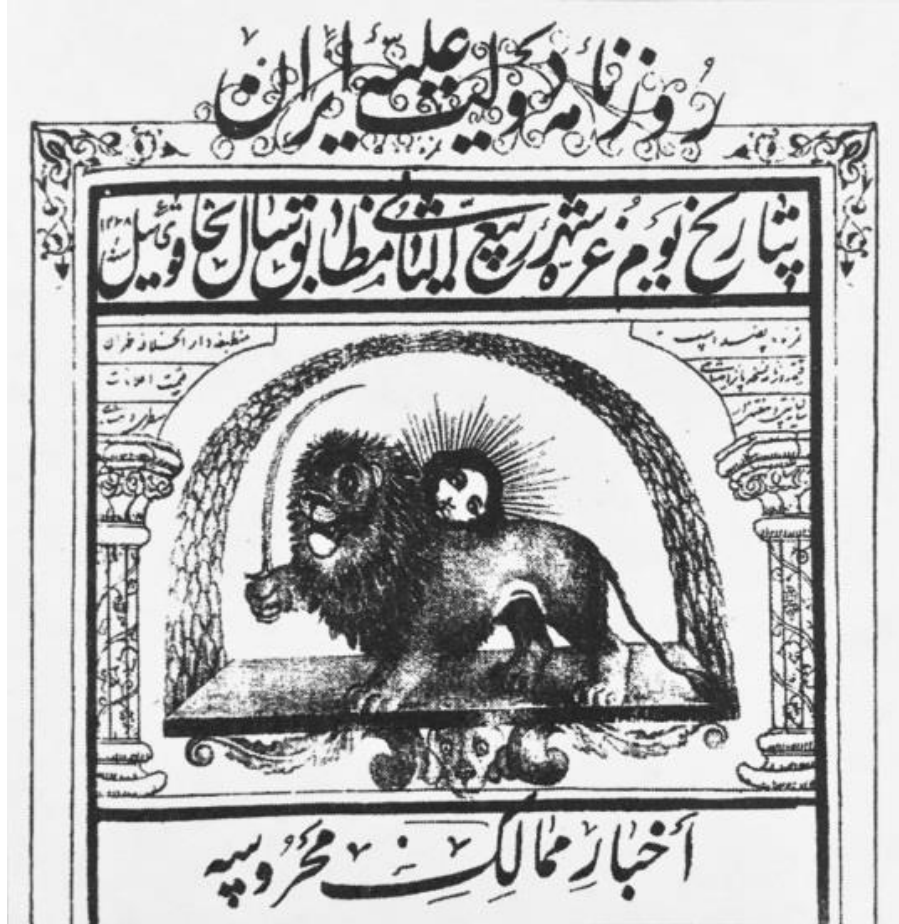
I. GİRİŞ

Günümüzde İran'da grafik tasarım konusunda dengeli ve tutarlı bir ortam olduğu söylenemez. Çünkü grafik tasarımcıların yaptığı çalışmalar bazen konunun özünden çok uzaklaşıp sadece yaratıcılığa odaklanmakta ve yeni formlar, yeni biçimsel yaklaşımlar ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla sık kullanılan bu yeni formlar ve biçimsel yaklaşımlar tekrarlanmaktadır. Böylelikle yaratıcı olmayan konularla ilgilenen İran grafik tasarımcıları, yeni formların ve eserlerin yaratılmasına ve kullanılmasına odaklanan bir grafik tasarım yaklaşımı içinde olamamakta ve böylece ya kısıtlı bir grafik tasarımı üretebilmekte ya da hiçbir üretim yapamamaktadırlar. Günümüzde İran'da faaliyet gösteren grafik tasarımcıları ortaya koydukları özgün tasarımlar konusunda ortak bir çizgide buluşamamakta ve İran grafik tasarımının ileri ve tutarlı bir düzeye ulaştırılmasında sorun yaşamaktadırlar. Kendilerine özel alanlar ve anahtar kelimeler yaratarak, diğer tasarımcıların eserlerini eleştirmekte ve her tasarımcı kendisini en başarılı tasarımcı olarak görme yanılığısına düşmektedir. Bu durum, özellikle izleyicinin dikkate alınmaması ve reklam verenin yapılan tasarımdan tatmin olamaması sonucunu doğurmaktadır. İran'daki reklam ajanslarında, milyonlarca izleyiciye ilgi alanına giren ve çok izlenen alanlarda ve konularda son derece özensiz tasarımlar yapılmaktadır. Daha da kötüsü nitelikli bir grafik tasarımı yapılmasının gereksiz ve maliyetli olduğu, böylece tasarım olgusu yüzeysel bir aşama olarak düşünülmektedir. Genç tasarımcılar ise bu durumdan olumsuz etkilenerek, sorun çözme ve izleyici ile iletişim sağlamak yerine, sadece festival ödülleri kazanmak için çalışmalarını tasarlamaktadırlar.

Ticari amaca yönelik yapılan grafik tasarım ürünlerinin görsel nitelik sorunları, ne yazık ki kültürel ve sanatsal kaygılar taşıyan grafik tasarım ürünlerini de olumsuz etkilemekte grafik tasarımın doğasının bozulmasına ve niteliksizleşmesine neden olmaktadır. İran grafik tasarımının başlıca sorunu olan bu atmosferin dağılması için, deneyim, eleştirel bakış açısı ve analiz yeteneğinin kullanılması gerekmektedir.

II. İRAN GRAFİK TASARIMININ TARİHSEL SÜRECİ

Günümüz İran grafik tasarımını kronolojik olarak anlatmak, İran'ın tarihsel gelişim sürecinde yaşadığı olumsuz koşul ve durumlarla birlikte ele alınması zorunluluğundan dolayı çoğunlukla belirsiz bir çaba olmaktan öteye gidememektedir. Farklı kaynaklardan yaralanarak İran'ın grafik tarihinde önemli bir dönem olan Qajar Döneminden elde edilen bilgilerin toplanması, incelenmesi ve özetlenmesi olarak değerlendirilebilir. İran halkının ağır kanlı, yavaş ve kendini ifade etmekten uzak olması nedeniyle, Qajar döneminden günümüze kadar geçen dönemde rasyonel bir kayıp yaşadığı fark edilmektedir.



Şekil 1. Hükümet gazetesi – 1868 AH,

Kaynak: (Tanavoli,2017,15)

A. Baskı

Matbaanın icadıyla beraber klasik eserler yeniden basılmış, klasiklere olan ilgiyle sanatta ve bilimde bir devrim başlamıştır. Bu gelişmeler ışığında matbaanın Rönesans Avrupa'sında yeni bir medeniyetin başlamasını etkileyen ana etkenlerden biri olduğu söylenebilir. İran'a baktığımızda ise 19. yüzyılın sonundan itibaren matbaanın İran'da etkili olduğu görülebilmektedir. 19. yüzyıl öncesinde de matbaanın İran'da olmasına rağmen Qajar döneminde matbaa yaygınlaşmış ve eserlerin daha ulaşılabilir olması sağlanmıştır. Matbaayla birlikte özellikle edebi eserlerin basılmasına ağırlık verildiği söylenebilir. Bu bağlamda İran'daki gelişmeler sanatsal pratikler üzerinde etkili olmuştur.



Şekil 2. Baskı Mührü, Armut Ağacı, 17.Yüzyıl,

Kaynak: (Tanavoli,2017,18)



Şekil 3. Baskı Mührü, Metal, 12. Yüzyıl,

Kaynak: (Tanavoli,2017,20)

Jean Chardin'e (2007:296) göre: "İranlılar matbaaya büyük ilgi duyuyorlardı, matbaanın önemini farketmelerine rağmen matbaayla uğraşan kimse bulunmamaktaydı. Adelet bakanı, bu konuda bilgi sahibiydi ve hükümdara yakındı. 1676'da matbaa makinesi ve matbaa işçilerini İran'a getirmek ve bu tekniği öğrenmek için benimle görüşmek istediler. Onlara Arapça ve Farsça kitap örnekleri göndermiştim. Teklifi kabul ettiler, ancak ekonomik sebepler yüzünden bütün planlar iptal olmuştu."

"Adelet bakanının Chardin'den matbaa makinesi talep etmesinden önce İran'da matbaa makinesi sınırlı sayıda bulunmaktadır. 1637 yılında, Ermeni asıllı olan Khakhtar Gizarari, Julfa şehrinde bir matbaa kurmuş ve birkaç kitap yayımlamıştır.

Hatta bu kitaplardan biri günümüze kadar ulaşmıştır."(Masaheb, 1987: 786).

Matbaanın İran'daki köklerini daha eski tarihlere dayandırmak mümkündür. Son yıllarda yapılan araştırmalar, baskı endüstrisinin 1290'da İran'da olduğunu göstermektedir. Adalet bakanı Rashid el-Din Fazlullah, 1247-1318 yılları arasında ahşap kalıplarla basılan kitaplardan bahsetmektedir. Rashid el-Din'e (Mirzayi, 2007: 96). göre;



Şekil 4. Baski Mührü, On iki imam yazılı, Metal, 12. Yüzyıl,

Kaynak: (Tanavoli,2017,20)

“Ağaç baskı kalıp kullanımı on üçüncü yüzyıldan beri ressamlar tarafından kullanılmaktadır. Ancak, duaların mühürleri gibi mühürler, tılsım amacıyla basılmıştır.”(Shahri, 1993, 210,211)

İranlılar, baskı endüstrisini 13. yüzyılın sonunda İlhanlılar hanedanlığı döneminden beri kullanmaktaydılar. Safevi döneminden kalan birkaç ahşap kalıp ve o dönemin basılmış kitaplarını referans olarak aldığımızda, İranlıların 13. yüzyıldan itibaren ahşap kalıplarla yayınlar bastığı söylenebilir. Hattatlar, hat yazısını estetik kaygılarla yapmakta ve bu şablonlarda harflerin oyulmasındaki işçiliğin hayran bırakacak derecede olduğu söylenebilir. Teknik ayrıntılara bakıldığında kalıbın oyma derinliği 6 mm'dir, tüm boyutu aynıdır ve harflerin çapı her yere yaklaşık bir milimetre sabitlenir. Ahşap kalıplarla basılan yayınlar estetik ve teknik açıdan etkileyici olmasına rağmen topluma ulaşma konusunda kısıtlı kalmıştır.



Şekil 5. Baskı Mührü, Armut Ağacı, 17-18 Yüzyıl,

Kaynak: (Tanavoli,2017,20)

19. yüzyılın ortalarında kurşun baskı tekniğinin İran'a gelmesiyle beraber ahşap kalıpla yapılan baskıların unutulmaya başlandığı görülmektedir. 1824'de Abbas Mirza teknik ekipmanı satın almak ve Tebriz'e kurşun baskı makinesini getirmek için Moskova'ya Mirza Jafar Tabrizi'yi göndermiştir. Fakat kurşun

baskının kullanıldığı sürecin uzun olduğunu söylemek mümkün değildir. Kurşun baskının yerini litografi almıştır. Neil Green'e (Tanavoli, 2014: 15) göre; “ Tebriz'deki ilk baskı makinesi Khosrow Mirza tarafından geliştirilmiş ve 1832'de İran'ın ilk litografi kitabını yayımlamıştır.”

Nastaliq hat sanatının kurşun baskı tekniğiyle uygulanamıyor olmasının kurşun baskının sonunu getirdiği söylenebilir. Geleneksel teknikler, kurşun baskı tarafından yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmış ve bu sürecin kurşun baskı matbaalarının kapanmasıyla sonuçlandığı görülmektedir. Litografi ise Nastaliq hat sanatının uygulanabilir olması sebebiyle olumlu karşılanmış, özellikle Tebriz ve Tahran başta olmak üzere birçok şehirde çok sayıda litografi yöntemiyle baskı yapan matbaa açılmıştır. Litografi yöntemiyle ilk Farsça kitap 1817'de Tebriz'de basılmıştır. Litografi yönteminin İran'a gelmesinden önce Farsça kitaplar Mısır ve Türkiye gibi ülkelerde basılmış, Sadi ve Hafız'ın Divan'ı dahil birçok Farsça kitabın da Hindistan'da basıldığı görülmektedir.

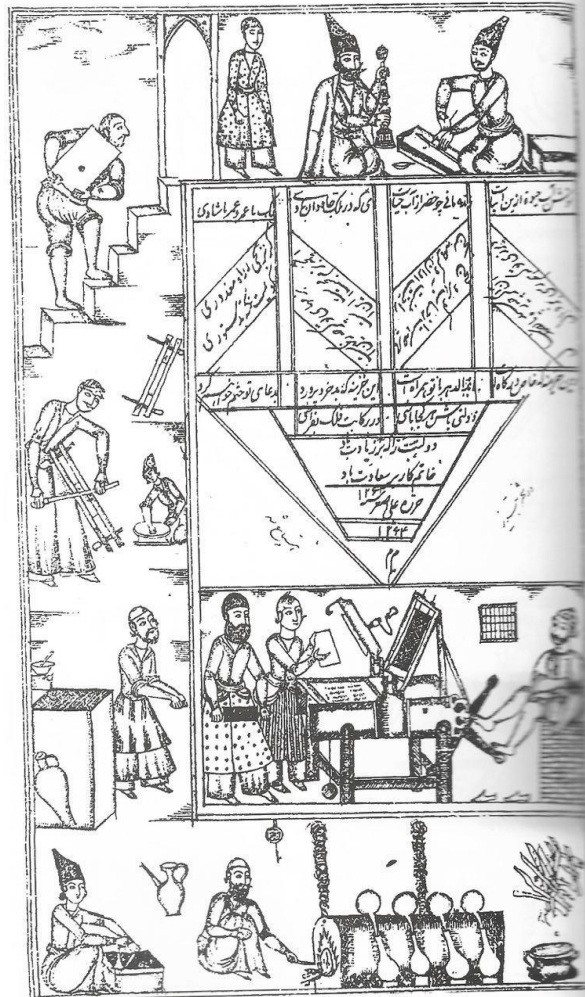


Şekil 6. Baskı Mührü, Armut Ağacı, 19. Yüzyıl,

Kaynak: (Tanavoli,2017,20)

B. Matbaalar

19. yüzyılda basım evlerinin, devlet basım evleri ve özel basım evleri olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. 19. yüzyıl öncesine baktığımızdaysa basım evlerinin az sayıda olduğu ve devletin elinde bulunduğu söylenebilir. Devlet basım evleri, İstihbarat Bakanlığı'nın denetiminde ve Seni'a el-Dolen'in "Matla el-Shams" isimli kitabında anlattığına göre çok sayıda bağlantıyla oluşan bir kadroya sahiptir. Bu kadro direktör, şef, tercüman, hattat, ressam, illüstratör ve çok sayıda işçiden oluşmaktadır. Seni'a el-Dolen'in bahsettiği isimler arasında, Kalhor, Mirza Sayyid Ahmad, Mullah Mohammad Sadiq ve Abuterab Khan gibi hattat ve ressamlar bulunmaktadır. Sıkı bir denetime tabi olan özel matbaalar hakkında elde edilen bilgiler devlet matbaalarına göre daha azdır.



Şekil 7. Taş baskı atölyesi. Alı gholı khoyn, Khamseh Nezamı kitabı, 1847

Kaynak: (Tanavoli,2017,21)

C. Yayıncılar

Qajar döneminden devlet kitaplarının dışında günümüzdeki anlamıyla yayıncı yoktu. Kitabın kârlı bir ürün olması nedeniyle yayıncılık herkes tarafından yapılabiliyordu. Yayıncılar için kullanılan “kurucu” ifadesi bazen ilk sayfaya, bazen de son sayfaya yazılmaktaydı. Aktar veya tüccar gibi bu yayıncıların bazılarının adlarının yayının sonuna eklenmekteydi. genellikle tüccarlar olduğu bilinen yayıncıların veya kurucuların sermayelerinin bir kısmını bu alanda kullanıyorlardı.

Qajar döneminden önce 700 ila 800 nüsha kitap pul basıldığı bilinmektedir. 1080 nüsha olarak basılmış olan sadece bir kitap vardır. Marzolv, litografi kitaplarının sayısını 400 kopya olarak kabul etmektedir. (Marzolf, 285). Bazı konuların farklı baskılarıyla ilgili önemli istatistikler mevcuttur. Özellikle daha popüler olan konulardan bazılarıyla ilgili farklı baskılar gelmiştir. Bu kitaplarda konu ve yazar çoğu zaman aynı olmasına rağmen, hattat, ressam, yayıncı ve matbaacı gibi diğer aktörler değişebilmekteydi.

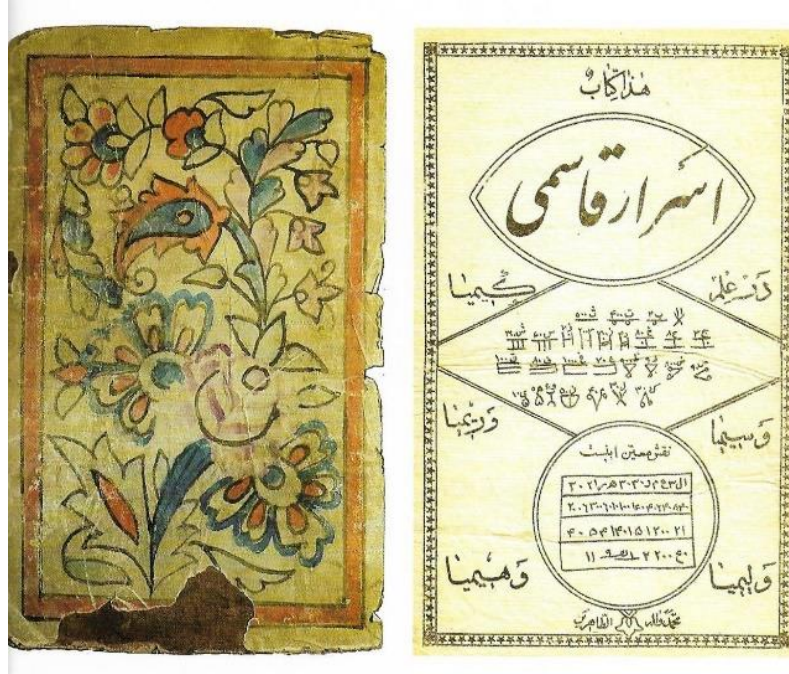


Şekil 8. Tarikh Farsnameh Naseri, Taş baskı,1892

Kaynak: (Tanavoli,2017,22)

D. Kitaplar

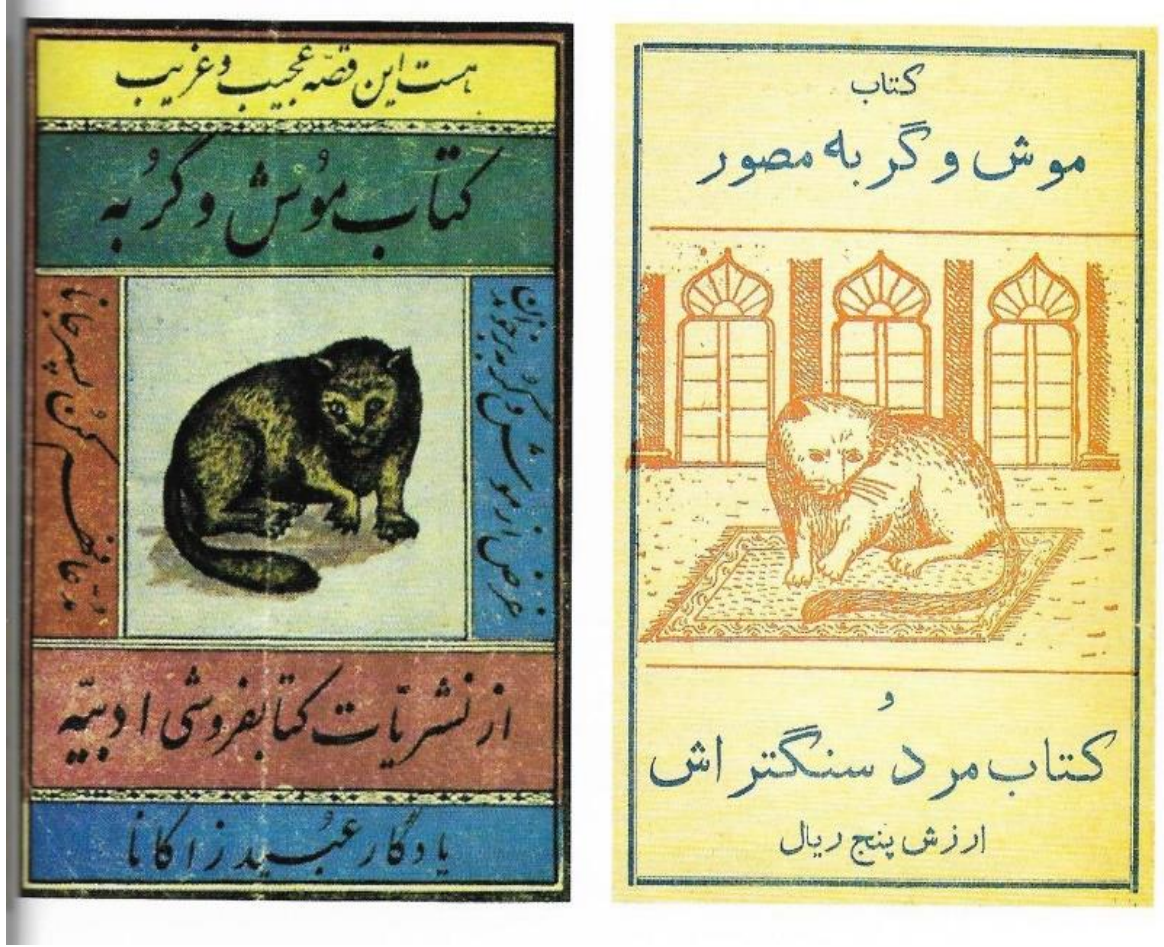
İran'da yazarlığı çok eski tarihlere dayandırmak mümkündür, neredeyse Sasani dönemine kadar ulaşmaktadır.(Mohajer,2010: 9) Bu olay, İslam tarihi boyunca ve baskı endüstrisinin İran'a geldiği 19. yüzyıla dek yüzlerce hatta binlerce ressam, illüstratör ve yazarın dahil olduğu, hiçbir zaman duraksamayan bir süreç olmuştur. İlk kitabın (Resaleye Jhadiyah) basılmasıyla beraber kaligrafi ve benzeri yazı yöntemlerinin kullanılmayacak olmasından ve binlerce işçiyi işsiz hale getirmesinden korkulmuştur.



Şekil 9. Kitap kapağı, Asrare Ghasemi, 1879

Kaynak: (Tanavoli,2017,22)

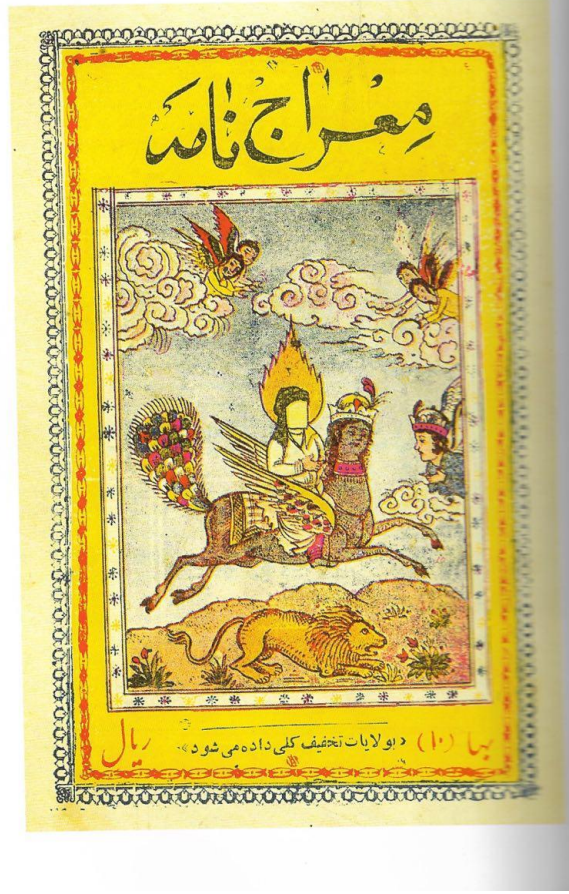
Tipografideki hareketli anlayışın sona erme sebeplerinden birinin de, ilk kurşun baskı başlıklarının kullanılması olduğu söylenebilir. Çünkü bu tür eserlerde kaligraflara ve hattatlara ihtiyaç duyulmamış, eski bir baskı yöntemi olan litografi tekrar gelişme göstermiştir. Aslında, eski el yazma litografileri Nastaliq hat sanatında aynı şekilde sunulmuş ve uzun süre boyunca hiçbir görsel değişiklik olmamıştır. Başlangıçta, kitaplar aynı kompozisyonlar ve ekipmanlar ile üretilmiş ve hattatlar tarafından yazılmıştır. Bu nedenle, yüz yıldan kısa bir süre sonra litografi kitapları daha az değişmiştir. Asıl dönüşüm daha sonraki kurşun baskı kitaplarında bulunmaktadır.



Şekil 10. Kıtıp kapağı, Moosho Ghorbe, Kurşun baskı 1914

Kaynak: (Tanavoli,2017,26)

Kitabın yaygınlığında bir başka faktör ise Dar Al Fonon okulunun kuruluşudur. Bu okul 1881 yılında ilk Avrupa tarzı okul olarak Nasir el-Din Şah saltanatının ilk hükümet olduğu dönemde, Amir Kabir'in yardımıyla kurulmuştur. Bu okulda çizime ek olarak, Avusturyalı ve Fransız profesörler tarafından birçok mühendislik dersleri verilmiştir. Bu okulun eğitimcileri ders kitaplarını çevirmek zorunda kalıyorlardı. Çeviri yoluyla elde edilen bu çalışmalar, İran Bilimler Akademisine ait bir matbaada yayımlanmıştır. Dar Al Fonon'un okulunun kendi gazetesi bile vardı ve okul haberlerini basılı başlıklarla yayımlamıştır. Dar Al Fonon'un döneminde kalan istatistiklere göre, okulun matbaasında 30 ila 40 ders kitabı yayımlanmıştır. (Mohajer,2010: 30)



Şekil 11. Kıtıp kapağı, Meraj Nameh, Kurşun baskı 1914

Kaynak: (Tanavoli,2017,30)

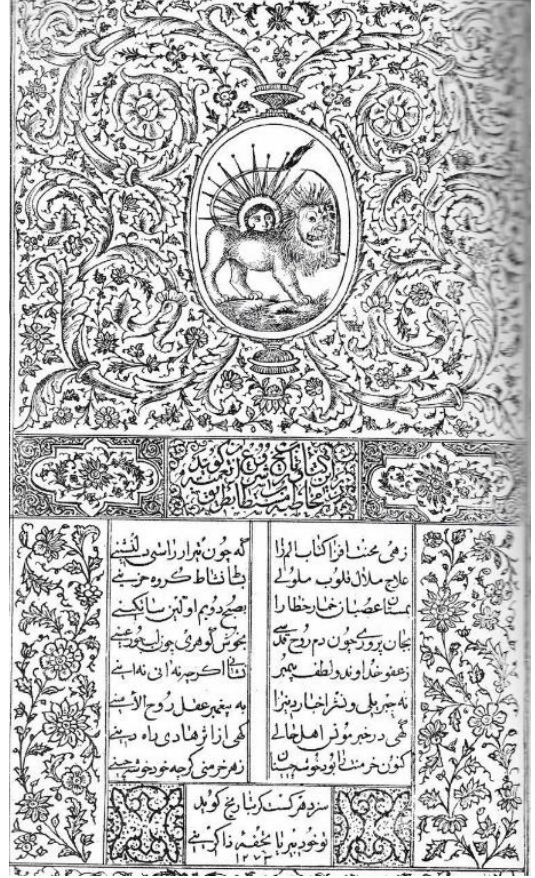
Kitap yayınlarının artmasının bir başka nedeni ,Rijal ve Qajar prenslerinin yazarlık ve baskı işine katılmasıdır. Abbas Mirza, Khosro Mirza, Mirza Saleh ve Motamed el-Doleh de dahil, prenslerin ve Qajar hükümdarlarının bazıları matbaa kurucuları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazıları yazar ve çevirmen olmaya karar vermiş ve pek çok kitap yazmış veya çevirmiştir. Bu kitapların çoğu içerik olarak görsellerden yoksundu, ancak aralarında en az iki görselli ve değerli kitap yayımlanmıştır. Bu iki kitaptan biri Khosravan'dı ve 1868'de Fathali Şah'ın oğlu Jalal el-Din Mirza tarafından yayımlanmıştır. Jalal el-Din Mirza, ressam Mirza Motaleb Khan ile iş birliği yaptı, Kianian ve Pishdadian zamanlarından Qajar dönemine kadar İnan hükümdarlarının yüzünü yayınladılar. Ana kaynaklar olarak, Shahnameh Ferdowsi, bazı antik paralar ve İslam sonrası için ise hükümdarların o zamanki mevcut imgelerinden yararlanılmıştır.(Tanavoli,2014: 36)

Anayasa Devrimi'nden sonra ve yirminci yüzyılın başlarından önce, resimli kitapların altın çağından sonra litografi bırakılmış ve yavaş yavaş onun yerine kurşun baskıya geçilmiştir. Fotoğrafçılık ve renk kullanımı gibi yeni kullanım alanlarının kapıları yavaşça açılmıştır. Siyah-beyaz litografi kitapları beyaz kâğıt üzerine uygulanmaktaydı ve siyah mürekkep dışında başka bir renk yoktu. İnsanlar isterse kitaptaki sahneleri kendileri boyatıyorlardı veya daha yetenekli birine sipariş vermekteydiler. Bu kitapların ön kapaklarında ve arka kapakları kartondan oluşmaktaydı ve buna ek olarak üzerlerinde çoğunlukla deri cilt vardı. Deri cildin üzerinde görsel ve yazı yer almamaktadır. Kitapların karton kapağındaki kurşun baskının önemli rolü vardı ve renk de ilgisinin çekilmesi konusunda önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, İranlılar, litografi kitaplarına ve Nastaliq hat sanatına yüzyıllarca bağlı kaldıktan sonra, ruhsuz kurşun baskı yöntemini tercih etmek zorunda kalmışlardır.

E. Sayfa düzenleri

Litografi kitaplarının sayfa düzenleri başlangıçta diğer kitaplarla aynıydı. İlk sayfada olduğu gibi bazı kitaplarda günümüzdeki başlık sayfası yerine, sayfanın ortasına içinde kitap ve matbaa adı yazılı büyük bir Toranj (motif) çizilmekteydi. Bazı kitaplarda, kitabın temellerine ek olarak, Toranj motifin içinde kitabın yararları hakkında cümleler yazılmaktadır. Eski basımın tarihine göre hat kitapları biçimi en son zamanlardaki gibidir. Daha sonraki yayınlarda ise ek olarak ön sayfadaki gibi son sayfada da basım tarihi yer almıştır. Pek çok kitapta hükümdarın adı geçmekte ve çoğunlukla kitabın ikinci ve üçüncü sayfaları defalarca kez uğraşılan kitabın en zahmetli sayfalarıdır. Hat (el yazısı olan kitaplar) kitaplarının tarzında, sayfanın yarısı ışıltılı olarak tasarlanmaktadır. Bu sayfada, “Bismillah al-Rahman al-Rahim” yazılması gerekiyordu. Işıltılı çizimlerin altında kitabın orijinal metni başlamakta ve bazen kitaba giriş metni yazılmaktadır.

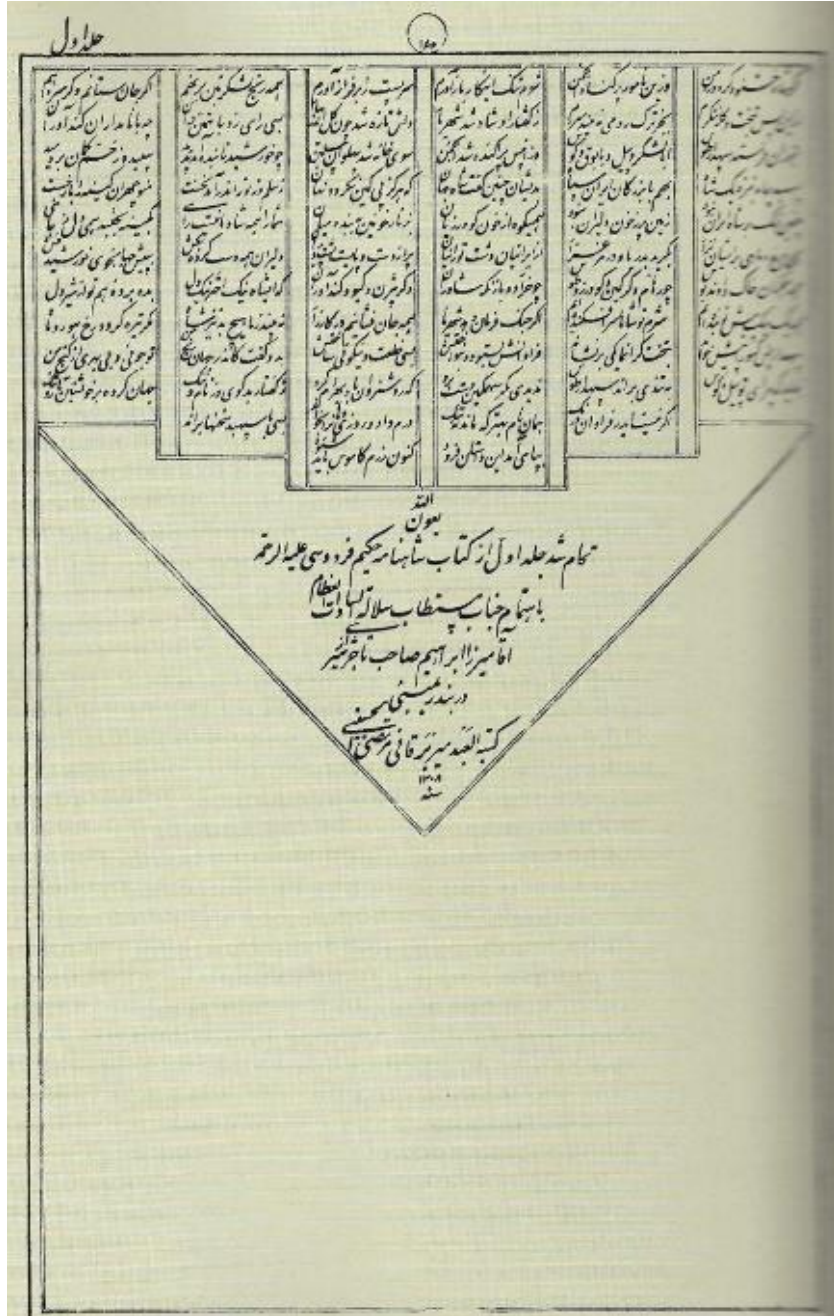


Şekil 12. Kitap başlığı, Tohfât-olzakere,taş baskı 1855

Kaynak: (Tanavoli,2017,38)

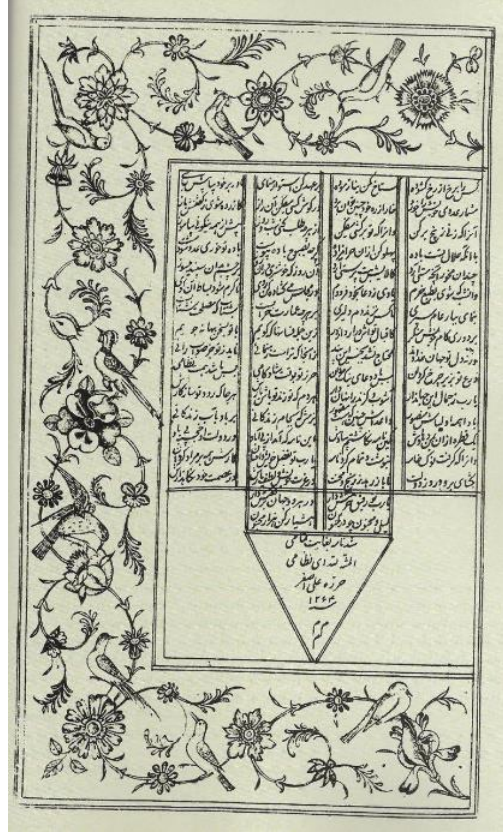
Kitabın diğer sayfaları tasarlanma konusu ile ilgilidir. Şiir kitabı sayfaları, çizgi veya tablo çizerek tasarlanmaktadır. “Shahnameh” ve “Khamseh” gibi hacimli kitapların sayfaları, her sayfada altı sütuna, düşük hacimli kitaplar ise 2 veya 4 sütuna bölünmektedir. Şiir olmayan kitaplarda ise sayfanın etrafındaki çizgi yeterli olmaktadır. Doğrusal veya tablolama işi hat sanatı yapımından önce yapılmaktaydı. Bu işlem, tecrübesi ve uzmanlığı olan biri tarafından metal kalemle yapılmıştır. (Tanavoli, 2014: 91) İstisnai durumlarda, kitabın içeriğinde tablo yoktu ve yazının tablo yapılması gereken bölümler yazı bölümlerinin bir kombinasyonu ile yapılmıştır. Kitapların çoğunda şiir olsun ya da olmasın, kenar boşlukları yazının üç tarafında (yukarı, aşağı ve ciltleme yönünün ters tarafında) görülmektedir. Üstte ve bazen de sayfanın alt kısmında, sayfa numarası gelmektedir. Sayfanın alt sol tarafında, bir sonraki sayfanın ilk cümlesinden iki

veya üç kelimesi genellikle yazılmakta, böylece sayfa çevrilmesi sırasında okumada kesinti olmamaktadır. Bazen sayfanın kenarlarında, sayfadaki konuya daha büyük bir yazıyla işaret edilmektedir. Günümüzdeki yazılarda olduğu gibi, okuyucu diğer kitaplara da yönlendirilmiştir. Bazı kitapların sayfa düzeni daha ışıltılı ve daha çeşitlidir. Örneğin; kenar boşlukları çarpık yazı veya şiir yazıları ile doldurulmaktadır.



Şekil 13. Kıtıp son sayfası, Shahnameh Ferdosi,taş baskı 1980

Kaynak: (Tanavoli,2017,45)



Şekil 14. Kıtap son sayfası, Khamseh Nezami,taş baskı 1847

Kaynak: (Tanavoli,2017,46)



Şekil 15. Kıtap son sayfası, el-Hashiyeh, taş baskı 1878,

Kaynak: (Tanavoli,2017,63)

Şiir kitaplarının tablo tasarlaması, diğer kitaplardan farklıdır. Sayfanın ortasına, üçgen desenler, çiçekler, çalılar ve kuşlar işlenmektedir. Kitabın son sayfası bilgi sayfasıdır ve bu sayfaya genellikle yazılma tarihi yazılmakta ve yayıncının ismi de çoğu zaman geçmektedir. Yazı özel olarak tasarlanmaktadır ve çoğunlukla ters üçgenler kitabı keskin bir noktayla sona erdirmektedir. Bazen dönemin hükümdarının adı da bu sayfada geçmektedir.

Daha önceki kitaplarda, kitabın adı ayrı bir kâğıda bir resim ile basılıp karton kapağa yapıştırılmaktaydı. Sayfaları yapıştırılması ve örtüsü kitap kapak yapımcısı tarafından yapılmaktadır. Bazı matbaacıların da ciltleme bölümü vardı ve ciltleme bölümü olmayanlar kitabı bastıktan sonra ciltleme işlemine gönderirlerdi. Kitapların yoğurma, ciltleme, dikiş, dozaj ve astar işlemleri çoğunlukla beyaz kâğıt ve bazen kitabın arkasına iliştirilmiş atık kâğıtlardan oluşmaktaydı. Kitap için güzel ve parlak bir astar seçilmekteydi.



Şekil 16. Kıtıp başlığı, Tarikh Fereshteh,taş baskı,

Kaynak: (Tanavoli,2017,82)



Şekil 17. Kitap başlığı, Khosro va Shirin,taş baskı,

Kaynak: (Tanavoli,2017,87)

Litografi baskısı ile basılan Kur'an ve diğer dini eserlerde resim yoktu ve resme ihtiyaç duyulmamıştı. Fakat dini kitaplardan sonra aşk kitapları ve destanlar basılmış ve bir süre sonra kitaplara resim yapma ihtiyacı doğmuştur. Çünkü İranlılar, yüzyıllar boyunca resimli kitaplara aşina olmuş ve resimli olan kitapların değerini vermişlerdir. Bu kitaplar nadir bulunur ve pahalıydı, dolayısıyla bu kitaplara erişim herkes için mümkün değildir. Bu problem litografi kitapları ile çözülmüş, ancak teknik sorunları çözmek birkaç yıl almıştır. “Bin Bir Gece” kitabı 1843'te yayımlanmış, kitap 12 yıl sonra resimlenmiştir. Ayrıca, Saadi Shirazi'nin ve diğer ünlü şair ve yazarların kitapları için de benzer bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir.

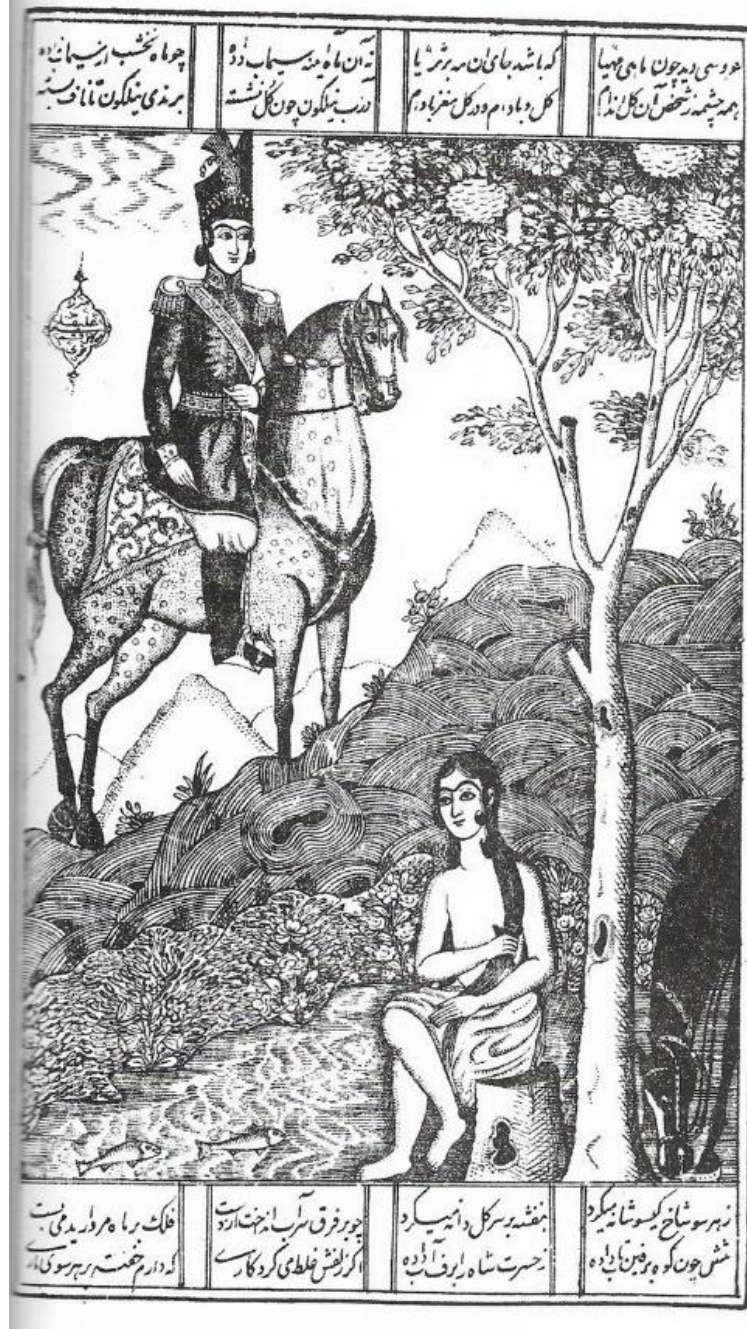
F. Taşbaskı (Litografi) kitaplarının illüstratörleri

Resimle yayınlanan 1843'te basılmış olan ilk kitap, Leyla ve Mecnun'un içinde sadece dört adet resim bulunmaktadır. Bu kitabın kalan tek versiyonu Milli Kütüphane'dedir. 1845'te ilk kez basılan kitap "Khamseh" ise çok sayıda resim ile basılmış ve üç yıl içinde resimleri en çok bilinen resimler olarak yaygınlık kazanmıştır. Zamanın en iyi ressamlarından Ali Goli Khoi'nin resimlediği "Khamseh" ve diğer kitaplarda, litografi tekniğiyle yapılmış din, aşk, destan, biyoloji, bilim, tıp, arkeoloji, hatıralar ve çocuk hikâyeleri gibi birçok konuyu içerdiği söylenebilir.



Şekil 18. Romuz Hamzeh, Kadınlar Kafeste,taş baskı,

Kaynak: (Tanavoli,2017,94)

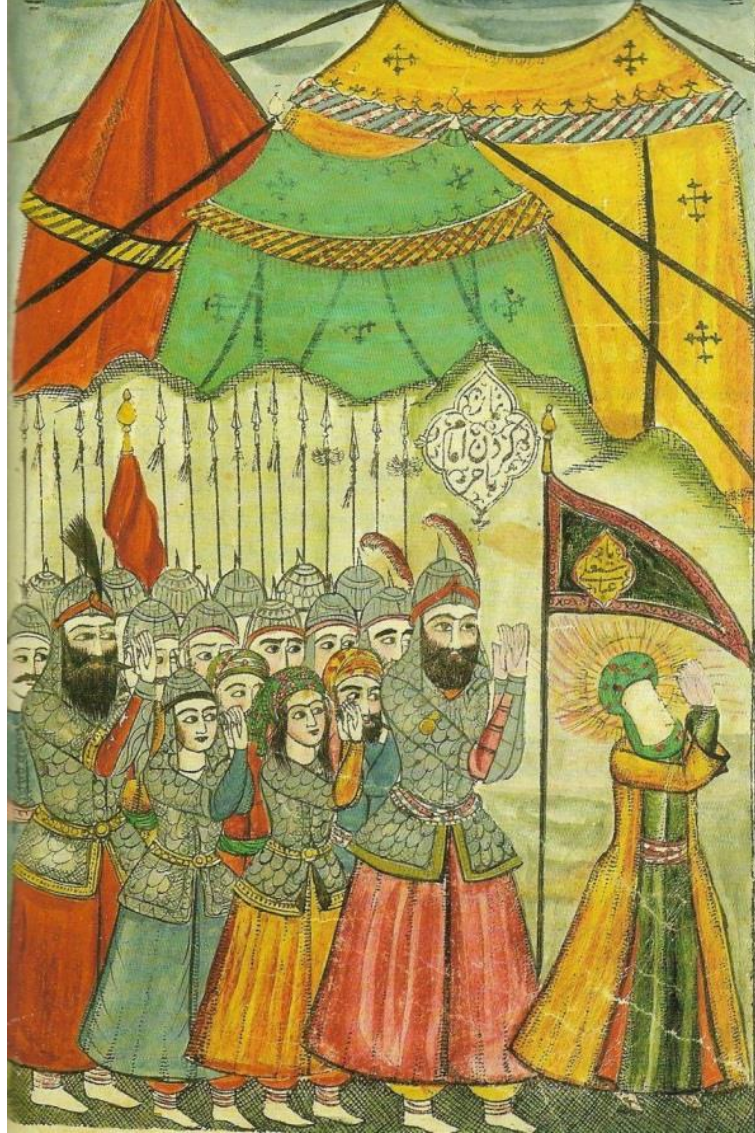


Şekil 19. Ali Goli Khoi, Khosro va Shirin, taş baskı,

Kaynak: (Tanavoli,2017,118)

Kaligrafların adları kitaplarda yer alırken, ressamın adları genellikle yer almamaktadır. Özellikle litografi yöntemiyle basılan kitapların çoğunda ressamın adının yer almadığı sık olarak görülmektedir. Bu duruma, ressamın ya da yayıncının kararının mı, dönemin şartlarının mı neden olup olmadığı belirsizdir. Yüzden fazla resimli litografi kitabında sadece 32 sanatçının adının geçmesine rağmen, geri kalanların, yani yaklaşık üçte ikisinin sanatçıları

bilinmemekte, dolayısıyla bu kitaplar anonimliğini korumaktadırlar.(Marzolf, 31-48)



Şekil 20. Ali Goli Khoi, Toufan olbaka, su boyası taş baskı üzerine, 1849,

Kaynak: (Tanavoli, 2017, 126)

Bu bağlamda kaligraflar için sanatçı adının ve imzasının önemli olduğu söylenebilirken, ressamlar için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Kitaplarda yer alan ilüstrasyonların büyük çoğunluğu imzalanmamıştır. Fakat ender olarak bazı ressamların ilüstrasyonlarını imzaladığı bilinmektedir. Örneğin; ressam Mostafa 1881'de ilüstrasyonlarını imzalamıştır. Gazetelerdeki ilüstrasyonlarda durumun biraz farklı olduğu görülmekte ve gazete ressamlarının bazı çalışmaların altına attıkları imzalar sebebiyle bu ressamlar daha iyi bilinmektedir. Belirsiz noktalardan biri de illüstratörlerin eğitimlerinin arka planıdır. Bu ressamların

çizim yapmayı nasıl öğrendikleri belli olmamakla beraber, biyografisi yazılan birkaç kişi dışında, birçok ressamın adı bile bilinmemektedir.



Şekil 21. Ali Goli Khoi, Toufan olbaka, su boyası taş baskı üzerine, 1849,

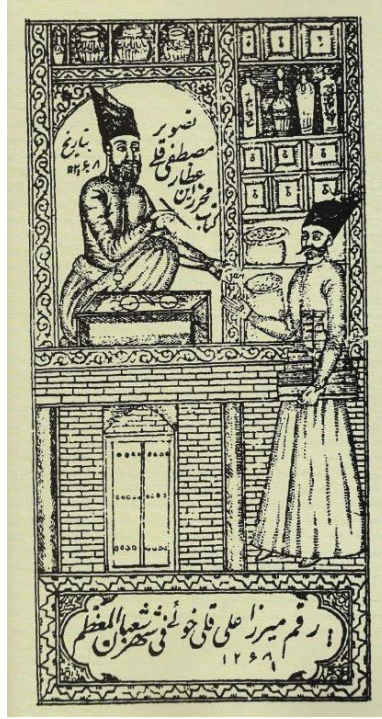
Kaynak: (Tanavoli, 2017, 139)

Dönemin ressamlarından Ali Goli Khoi, litografi yöntemiyle resimlediği kitaplarda, çok fazla illüstrasyon olduğu söylenebilir. İki yıl içerisinde, 1.200'den fazla resim içeren 29 kitap, 2.000 resimli kare ve resimli gazete manşeti yapmıştır. Bunlardan bazıları çok küçük boyutlarda, bazıları ise tam sayfa boyutundadır.



Şekil 22. Bahram Kermanshahı, Tohfatozakerın,taş baskı 1863,

Kaynak: (Tanavoli,2017,156)



Şekil 23. Ali Goli Khoi, taş baskı 1850,

Kaynak: (Tanavoli,2017,157)

Özellikle Qajar ve Pahlavi dönemlerinde, başta Aydin Aghdashloo, Kamran Afşar Mohajer, Majid Baloch, Royin Pakbaz, Arash Tanhayi, Hossein Chanaani, Ebrahim Haghighi, Damon Khanjanzadeh, Mehdi Sahabi, Firouz Shafei, Ramin Sheikhanı, Seyyed Farid Ghasemi, Kamran Katouziyan, Elham Mahutchi,

Gholamhossein Masaheb ve Morteza Momayez gibi yazarların eserleri bir çok önemli olayın tarihini yazılması açısından oldukça önemlidir.

Bu metinde tarihte vuku bulmuş bir olayın analizleri, grafik tasarımın temel unsurların dayanılarak yapılacaktır. Böylece, tasarımın problemlerini çözme ve mesaj iletilmesinin kolaylaştırmasına yardımcı olmaya çalışılacaktır. (*Seyfi, 2013: 2*)

Grafik geçmişini tanımlamak, ne tür grafiklerin bilindiğine bağlı olarak değişebilir. Eğer grafiğe bir sıfat yüklenecekse onun görevi vermek istediği mesajların düzenli gösterimini ve netleştirilmesini kontrol etmesidir. Bu özellikler Paleolitik mağaraların ve hat kitaplarının derinliklerinde bulmak mümkündür.

Eğer baskı bilgisini yapılandırmak açısından daha spesifik ve daha modern bir çerçevede ele alırsak, günümüzde basının hızlı gelişmesine ve dönüşmesine paralel olarak grafik tasarımın geçici bir etkiye sahip olduğu ileri sürülebilir. Genellikle tarih yazımında daha uzlaşmacı bir sonuca varmak için tasarım tarihi geleneksel ve çağdaş olarak iki bölümde incelenebilir. Geleneksel tasarım, makine tarihinin çağına kadar sanat tarihinin başlangıcını kapsamaktadır. Çağdaş tasarım ise makinelerin yaygınlaşmasıyla başlar ve bu şekilde günümüze kadar devam etmektedir.

İran'ın çağdaş grafik sanatı mekanik baskı endüstrisinin başlangıç tarihine veya İran'daki mekanik üretimin başlangıcına dayanır. Elbette, bu tür bir bölümlenme de bazıları makine baskısının sadece bir teknik olduğunu düşünülebilir ve grafiklerin günümüzdeki doğasının tasarım kavramına dayandığı (1921) iddia edilebilir. İran grafik sanatının, İran'da ilk reklam şirketlerinin ve grafik eğitimi bölümlerinin (1961) kurulması ile ortaya çıktığını iddia edilmektedir.

İran'daki grafik tasarımın geçmişi 50 veya 80 yıl öncesine kadar gitmektedir. Halen İran grafik tasarımının olgunlaşma dönemini yaşadığı söylenebilir. **Grafik tasarımda birinci dönem**, İran'da Qajar dönemidir. İran'da ilk matbaanın kurulmasıyla başlayan bu dönem bu hanedanlığın sonuna kadar devam etmiştir. (1810 - 1881) **Grafik tasarım baskı ve yayıncılığın ikinci dönemi ise**, Pahlavi dönemidir. (1881 - 1933) **Üçüncü dönem ise, Pahlavi**

Hanedanlığı'nın neslinin tükenmesinden günümüze uzanan İslam Devrimi dönemine kadardır. (*Tanhayı, 2010: 2*)

III. BİRİNCİ DÖNEM, QAJAR DÖNEMİ

Genel olarak Qajar döneminin grafik tasarımlarına bakıldığında paradoksal bir yüze sahiptir. Qajar dönemi sanatta başarısız bir dönem olmasına karşın grafik tasarım ve basım işleri estetik olarak ilgi çekicidir. İran sanatının tarihinde Qajar dönemine kadar bu tip çalışmalarla hiç karşılaşılmamaktadır.



Şekil 24. Şaraf gazetesi – Mirza riza kalhor tarafından yapılmış Kaligrafî – 1922,

Kaynak: (Seyfi,2016,22)

Qajar döneminin grafik tasarımında en etkin izleri; kitaplar, gazeteler, bildiriler/afişler, karikatürler hatta kahvehane resimleri, mekanlardaki seramik tabelalar, tapu belgeleri ve bunların yanısıra kaligrafide görülmektedir.

İran, İslam ülkeleri arasında matbaa konusunda öncü olmuş ve Mirza Saleh Shirazi, Tebriz'de ilk litografi baskı matbaasını kurmuştur. Mirza Saleh Shirazi'nin basımevinde basılan ilk kitap Kur'an-ı Kerim'dir. Tahran'da on yıl sonra ilk kez litografi basım evi kurulmuş daha sonra ise İran'ın diğer şehirlerinde matbaalar kurulmuştur. İran'ın ilk gazetesi de Mirza Saleh Shirazi tarafından 1837Yıllarında yayınlanmış ve bu tarih aynı zamanda dünyada yayınlanan ilk gazetenin 225 yıl sonrasına tekabül etmektedir. (kadm, 2010: 138).



Şekil 25. Tiyatro Afişi,

Kaynak: (Seyfi,2016,24)



Şekil 26. Şerafat gazetesi – 1922,

Kaynak: (Seyfi,2016,39)

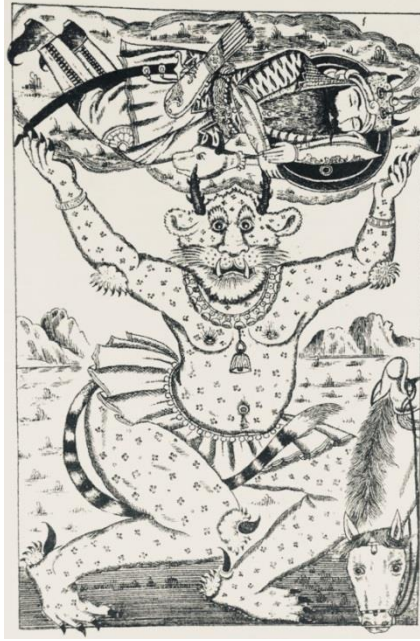
Qajar dönemine ait matbalarda Litografi yöntemi kullanılarak kaligrafi yazıları yazılmaktaydı ama Kurşun Baskı Metodunda Gutenberg yönteminde ise farklı bir işleme ihtiyaç duyulmaktadır. Bu matbalar 1890 yılında İranda aktif olarak kullanılmaktaydı fakat kurşun baskı yönteminin kullanımının zor olması ve daha da önemlisi kaligrafinin devam ettirilmek istenmesi, süsleme ve çizim işlemlerini kitap sayfalarına basmak istemeleri sebebiyle litografi yöntemi tercih edilmektedir. İran'da kurşun baskı yöntemi yirmibeş yıllık bir gecikmeyle daha da gelişerek yeniden açılmıştır. İran'da 1936 yıllarında Gravür Endüstrisi kurulmuştur. Basım alanında resim ve süsleme işleri kolayca oluşturabildiği için Litografi yönteminin yerini almıştır.

Qajar döneminin illüstratörleri, litografi yöntemini kullanmakta ve o dönemin kitap tasarımında en etkili dönemlerden biri olduğu söylenebilmektedir. Qajar dönemi gazetelerinden bazıları hat sanatının yerine tipografi ve batı harf dizgisi kullanmaya başlamıştır. Batı gazetelerindeki yazı stillerine benzer biçimde metinlerde ilk harfler dikkat çekecek derecede büyük yazılmakta ve pragraflarda ise simetri ölçüsü birinci derecede önemli hale gelmiştir. Bu değişimin İran'da yeni bir başlangıç olduğu söylenebilmektedir.



Şekil 27. Ali Goli Khoi, illüstrasyon, Litografi – 1859,

Kaynak: (Seyfi,2016,89)



Şekil 28. Şahnameh illüstrasyon – Litografi - 1859,

Kaynak: (Seyfi,2016,89)

Kitap ve gazetelerin yanısıra farklı mecralardan bahsetmemiz gerekirse, Litografi biçiminde yapılan Qajar döneminin baskıları, İran grafik sanatının tarihinde önemli bir bölüm oluşturmuştur. İran'daki pul ve banknot örneklerinde Qajar dönemi esintileri görülmektedir. Afiş tasarımının tarihsel izleri ise on üçüncü yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. Qajar dönemi afişlerinin konusunu genelde dini konular oluşturmaktadır. Her ne kadar bunlar posterin tam ve modern bir kelimesi olarak anlaşılmasa da duvara monte edilmesi ile o ilanlar İran'ın ilk afişleri olarak tanınır. Bu afişlerin ana özellikleri daha doğru mesajlaşma için yazı ve görüntü kombinasyonunu kullanmasıdır. (Mommayez,1980,81)

Litografinin yaygınlığı yaklaşık 25 yıl sürmüştür. Hat sanatı ve grafik çalışma alanında az olmakla beraber önemli bir etkisi vardı. Nastaliq yazısı Batıda kaligrafisinden ilham almıştı. Mirza Mohammad Reza Kalhor, İranlı grubun ilk tasarımcıları olarak harflerin okunabilirliği doğrultusunda grafik değişiklikleri yapıp baskıya uygun olarak değerlendirdi. Tipografi ve font tasarımına yol açan Kalhor ve Mirza Gholamreza Esfahani, hat sanatının estetik ve sanatsal kullanımını temsil eden gelecekte hat resminin oluşumu için yol açmıştır.

İran''ın ilk gazetesi Mirza Saleh Shirazi tarafından 1827 Yıllarında yayınlanmış ve bu tarih aynı zamanda dünyada yayınlanan ilk gazetenin 25 yıl sonrasına tekabül eder. (*Mohajer, 2004*)

IV. İKİNCİ DÖNEM , PEHLEVİ DÖNEMİ

Pehlevi döneminin başlamasıyla Qajar dönemi sona ermiş, İran'da dergi ve gazete gibi modern yayın yöntemleri ortaya çıkmıştı. Fakat daha sonraki yıllarında Grafik tasarımın İran'da Pehlevi hükümetinin istek ve dayatmalarıyla oluşan bir formu gerçekleşmişti. Rıza Şah, o zamana kadar bir çok alanda tezahür eden geleneğin ortadan kaldırılmasını amaçlıyordu. Hükümetin politikaları ile o dönemin din adamları arasındaki mücadelenin doğal sonucu olarak, daha önceki anlaşmalar yok sayılmaya başlanmıştır. İkinci dünya Savaşı, süper güçlerin İran'a karşı stratejik ilgisini artırdı ve ülkeyi Batılı fikirlere daha açık ve batı dünyasının önermelerini daha fazla dikkate almaya ve kabul etmeye zorladı.

Pehlevi döneminin grafik tasarımını destekleyen ve buna bağlı grafik sanat reklam firmaları ve kültür kurumlarının uzmanlaşmış okullarını kurulmuştur. Bu oluşumlar günümüzde Çağdaş İran grafikleri hakkında araştırmalara ışık tutmuştur.(Mohajer, 2004)



Şekil 29. Kibrit Ambalajı – 1940,

Kaynak: (Pakbaz,2016,226)

İran banknotların ilk serisi 1830 yılında İngiltere'de basıldı. Banknotları oluşturan figürler Nasreddin Şah'ın Yüzü, Aslan, Güneş ve Qajar Kronlarıydı.



Şekil 30. Elli Tumani (Naser al-Din Shah dönemi),

Kaynak: (Pakbaz,2016,253)

Grafik sanatlar alanında okulların veya kolejlerin oluşturulması insan temel kaynağıdır. Qajar döneminde, sanat okullarından grafik sanatın adı az sayıda geçmiştir . ve eğer bununla ilgili eğitim gerekli olsaydı, litograflarla ve belki de kurşunla tanışma düzeyini aşmazdı. Sanat Akademisi'nin resmi olarak grafik sanat bölümünün öğretildiği ilk okul 1860 yılında oldu .



Şekil 31. Avazeh Firması – tasarım: Nezam Mortazavi Pehlevi Dönemi,

Kaynak: (Pakbaz,2016,21)



Şekil 32. Barf, toz deterjan reklam afişi tasarımı: Majid Balouch - 1962,

Kaynak: (Pakbaz,2016,27)

Baskı ve grafik sanatlarının uzmanlığı Hooshang Kazemi tarafından tercüme edildi. Kazemi, Fransa'dan grafik sanat mezunu ve İran'da bu yetkinin ilk sahibi oldu ki Bu dersi Fransız okul müfredatından başlattı. Yaklaşık sekiz yıl sonra Güzel Sanatlar Fakültesi'nde aynı fakültenin mezunu Morteza Momayez çalıştı. Grafik sanatlar bağımsız bir müfredat olarak başlatıldı. Daha önce, bu kolejde ve öğrencilik döneminde, Madame Ashut Aminfar, Mohsen Vaziri Moghaddam ve Mahmoud Javadipour gibi profesörler, resim karşılığında bazı grafik konularla öğrencilere tanıtılmıştı. Bu iki kolejin çağdaş İran grafik sanatlarındaki etkisi, varolanların iniş ve çıkışlarının birçoğunun kendilerine atfedilebileceği şekildedir

Okullardan sonra, İran'da ilk reklam atölyesini başlatan iki göçmen Ermeni olan Napoleon Sour'i'yi ve moshekh 1891. yılında iranda başlattılar.

1898'daki güzel reklam merkezi, İran'ın en resmi ve en önemli reklam ajanslarından biridir 1898'daki güzel reklam merkezi, İran'ın en resmi ve en önemli reklam ajanslarından biridir ki 1919 yılında kurulmuştu.

Günümüzün baskı tesislerinin yokluğunda, çoğu durumda, grafik tasarımcısının gücünün büyük bir kısmı ya da propaganda ressamının ressamı, el yapımı performanslara harcanıyordu ve tasarımcı yetenekli olmaya fazla dikkat etmiyordu. (Seyfi, 2013: 65).



Şekil 33. Ferdowsi'nin Şahnameh İllüstrasyonu – tasarım: büyük ahmari – 1922,

Kaynak: (Pakbaz,2016,32)

O dönemin kültürel tasarımcıları arasında bir üne sahip olan hatta bir tasarım stüdyosu kuran, Mohammad Bahrami, 28 Ağustos darbesinin kitap tasarımına estetik değer ve güvenilirlik verenlerden biriydi. Yükselen petrol fiyatlarından dolayı zor bir süreç geçirmesine rağmen Pehlevi döneminin son birkaç on yılı, hükümetin kültürel kurumları modernize etmek için daha fazla destek sağlayabildiği bir dönem olmuştur.



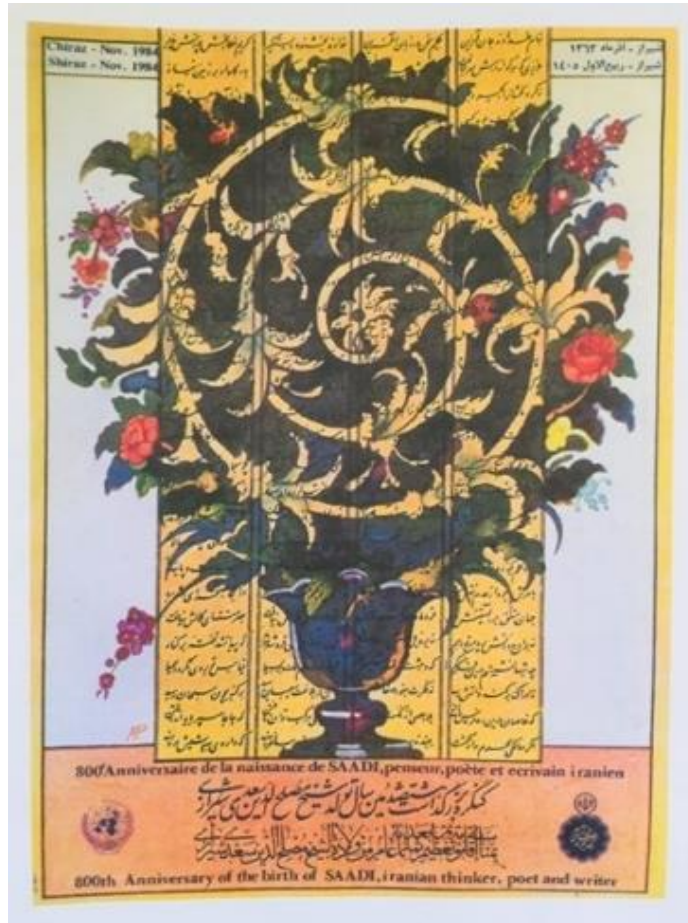
Şekil 34. Ferdowsi'nin Şahnameh İllüstrasyonu – tasarım: Mohammad Bahrami – 1922,

Kaynak: (Pakbaz,2016,268)



Şekil 36. Ferdowsi'nin Şahnameh İllüstrasyonu tasarımı: Ali Asghar Masoumi – 1912,

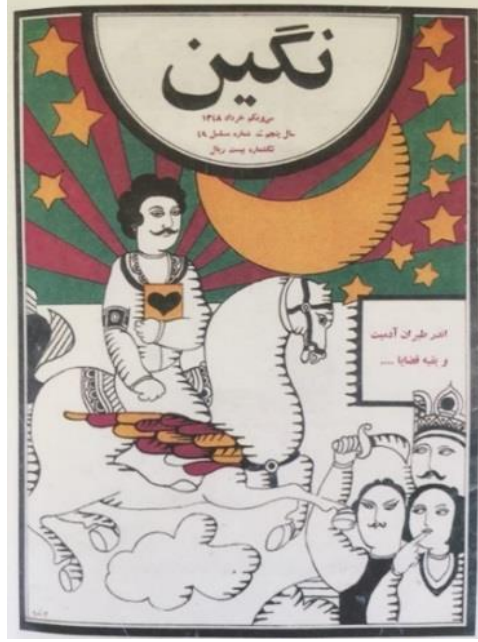
Kaynak: (Pakbaz,2016,274)



Şekil 37. Saadi'nin anma kongere afişi Tasarım: Ghobad Shiva 1950,

Kaynak: (Pakbaz,2016,301)

“1950'lerin başında grafik tasarımcıların tipografiyi sayfa düzeninde kullanması ve bunun kitap tasarımında uygulanmasıyla İran grafik tasarımında önemli bir gelişme yaşandığı söylenebilir. Ayrıca, bazı çeşitli yazı tiplerinin, gelmesi ve kullanımı İran'daki basımın gelişmesinde önemli bir adımdır.” (Seyfi, 2013: 12).



Şekil 38. Dergi Kapağı Tasarımı Tasarım: Farshid Mesghali - 1930.



Şekil 39. Kitap Kapağı Tasarımı tasarım: Ebrahim Haghighi – 1932

V.ÜÇÜNCÜ DÖNEM, İSLAM DEVRİMİ DÖNEMİ

Pahlavi hükümetinin uyguladığı politikalar, toplumun alt sınıflarını tatmin edememiş ve iktidar baskısı toplumsal dinamikleri harekete geçirerek, İran'da bir devrime yol açmıştır. Qajar döneminin sonunda, Shafagh Sorkh gibi gazeteler, Rıza Şah'ın gelmesinde önemli bir rol oynamış, ama İslam Devrimi sırasında toplumun sokaklara yaptığı grafik tasarım çalışmaları basın yerini alamasa da, basının yanında önemli bir öge olarak yer almıştır. Sadece dipten gelen siyasi bir baskıyla değil, İran entelijansiyasının bir kısmının da bu konuda katkısı olduğu söylenebilir.



Şekil 40. Afiş (Bügün için). Kourosh Shisheh Garan - 1939,

Kaynak: (Seyfi,2016,21)

İslam Devrimi öncesi gazeteler kadar poster, çizgi film, grafitti gibi diğer grafik alanları da kitleler üzerinde etkili olmuş ve grafik tasarım konusunda hiç görülmemiş bir patlama yaşanmıştır. Militan din adamlarının ve İran toplumunun grafik sanatı üzerindeki etkisi devrim öncesinde olduğu gibi devrim sürecinde de devam etmiştir. İran'da daha öncesinde halk tarafından grafik tasarımın bu şekilde uygulanması bağlamında başka örneklerin olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Örneğin; devrim liderlerinin portreleri duvarlarda stencil yöntemiyle yapılmış veya sprey boyayla sloganlar duvarlarda yer almıştır. Pahlavi rejimi ve İran'ın İslam Devrimi arasında gerçekleşen süreçte Çağdaş İran Grafik Sanatı bir dönüşüm geçirmiştir.



Şekil 41. Afiş, Kourosh Shisheh Garan – 1940,

Kaynak: (Seyfi,2016,21)



Şekil 42. Afiş, Kourosh Shisheh Garan-1939,

Kaynak: (Seyfi,2016,21)

Bu gelişmelerde, İran'a bir savaş olarak dayatılan devrim ve daha sonraki siyasi olaylar etkili olmuş, buna paralel olarak ortaya çıkan yeni bir grafik hareketi siyasi ve dini alanda etkili olmaya başlamıştır. Bu yeni hareket, devrim grafik sanatı ve savaş grafik sanatı olarak bilinmektedir, özerk olması ve döneminin çalkantılı ruhunu yansıtması sebebiyle bu dönemin Çağdaş İran Grafik Sanatı'nda önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

57 adlı tasarım grubu, devrimci mesajlardan etkilenerek grafik eserleri siyasi posterlere dönüştürmüş ve bu bağlamda yeni bir hareket başlatmıştır. Bu grubun tasarımcıları, çalışmalarına devrimden önce gizlice güzel sanatlar fakültesinde başlamış, genellikle şiddet imgeleri içeren posterleri hızlı ve basit bir şekilde tasarlamışlardır. Devrimin başlangıcında tasarladıkları devrimci sloganların dönemin dinamizmine katkı sağladığı söylenebilir. Amir Esbati, Morteza Momayez ve Nikzad Nojumi bu gruptaki en tanınmış tasarımcılardandır.



Şekil 43. Afiş işçi bayramı - 1942,

Kaynak: (Seyfi,2016,22)

57 grubunun dışında, Kourosch, İsmail ve Behzad Shishehgaran kardeşler devrim sonrası siyasi afişler üretmeye ilk başlayanlardır. Bu sanatçılar çalışmalarını kendi imkanlarıyla, özgün tasarımlarına devrim sloganlarını dahil ederek “silk screen” baskı yöntemiyle yapmışlardır. Bu dönemin çalışmalarında ve özellikle de Shishehgaran Kardeşler’in çalışmalarında dışavurumcu ve protest tavrın olduğu söylenebilir. Bu eserlerde kullanılan başlıca renkler kırmızı ve siyahtır. Çalışmalarda genellikle kuş, kopmuş zincir, kalem, kan, mızrak, yumruk, lale, kurşun, silah ve bazı popüler siyasi liderlerin portreleri gibi imgelerin olduğu söylenebilir.

Devrim sürecinde, sanatçıların yanı sıra farklı siyasi partiler, devrimin gerçekleşmesi ve mesajlarını iletmek için bir tür görsel ve yazılı iletişim kullanmaktaydılar. Basit ama etkileyici sloganlar (Humeini geldi ve Şah gitti) kalın font tipleri ile yazılmaktaydı.



Şekil 44. Afiş işçi bayramı - 1942,

Kaynak: (Seyfi,2016,23)

VI. 1979 SONRASI İRAN GRAFİK TASARIM ÜZERİNE ANALİTİK YAKLAŞIMLAR

İran'ın yakın tarihine bakıldığında daha önce halkın grafik sanatında etkili olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Devrim liderlerinin portrelerinin şablonlarla duvarlara çizilmesi ve duvarlarda sloganların halk tarafından yazılmasıyla grafik sanatı siyasi bağlamda sokaklarda etkili olmuştur. Yazının ve imgenin özellikle Tahran gibi büyük şehirlerle kısıtlı kalması, bu şehirlerin sokaklarını grafik sanatlar açısından önemli bir mekân haline getirmiştir.

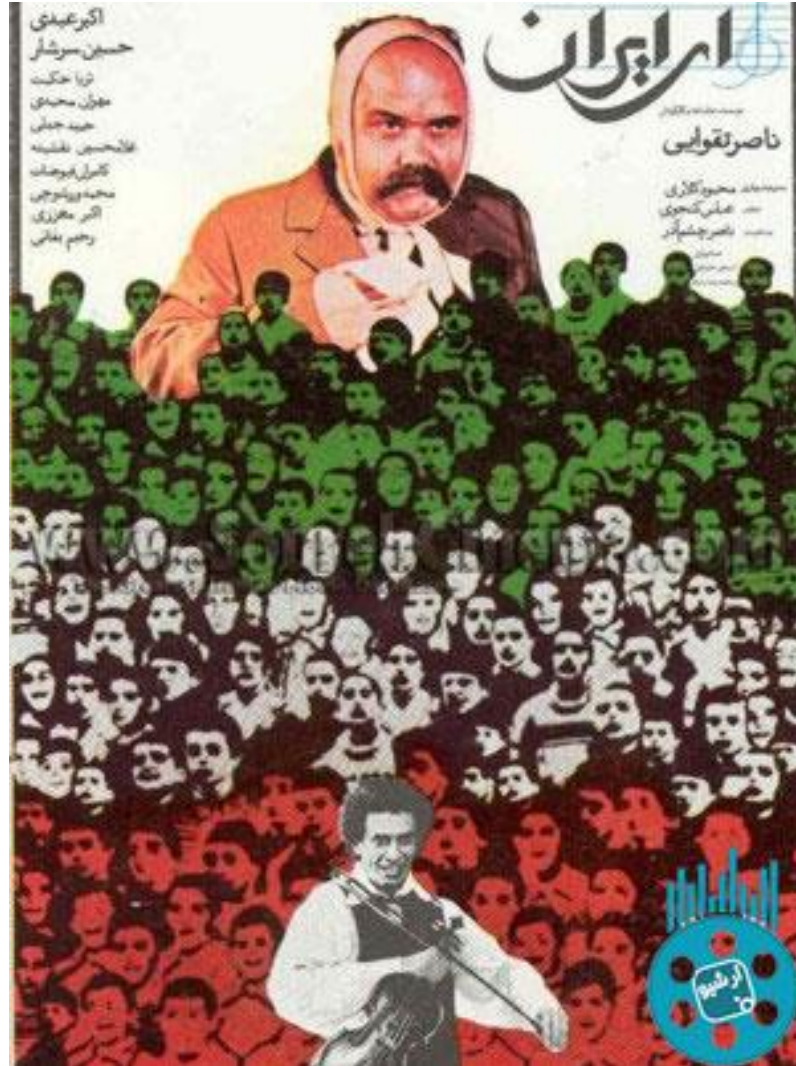
İran'da yeni iktidarın kültür politikaları bağlamında, o dönem oluşmuş olan diğer genç grup grafik sanatçıların İslam Devrimi'nin ideolojik sloganlarıyla grafik arenasına girdikleri söylenebilir. Genellikle çalışmalarında “resim ruhu” olan bu grubun çalışmalarının sosyalist gerçekçi resimleri anımsattığı görülmektedir. Bu yeni grubun sergisi, dini bir kurum olan “Hosseiniyeh Ershad”ın bodrum katında yapılmıştır. Sanatsal alanın tasarımcıları kutsal savunmada yeni bir rol üstlenerek savaş sırasında ana eserlerini yarattılar. Bu tasarımcıların eserleri, pek çok yapısal ve estetik kusura sahip olmasına rağmen, İslam propagandasının yapılması ve devrimin ideallerinin savunulması nedeniyle yetkililer tarafından desteklenmiştir.



Şekil 45. Gazete – 1939,

Kaynak: (Seyfi,2016,26)

İran-İrak Savaşı(1941) sırasında devlet desteğiyle, kitle kültürü yönetimi amacıyla kurulan bir sanat kurumu olan “Hozeh Honari”, sanatsal olarak birçok yükü üstlenmiş ve bugünde üstlenmeye devam etmektedir. “Hozeh Honari” toplumun alt sınıflarını hedeflemiş, dini sembollerin popüler imgeler olarak kullanımıyla sanat alanında etkili olmuştur. Çalışmaların içeriğinde Şii ritüellerin, İslam mimarisinin unsurlarının ve İslami motiflerin kullanıldığı söylenebilir. Konvansiyonel sembollerin aşırı olması, stereotip tekrarı genç tasarımcıların grafiksel anlamda özgün olamamasını doğurmuştur. “Hozeh Honari”deki genç tasarımcıların konu ve üslup bakımından kısıtlanması sebebiyle tasarımların sonuca ulaşması mümkün olmamıştır.

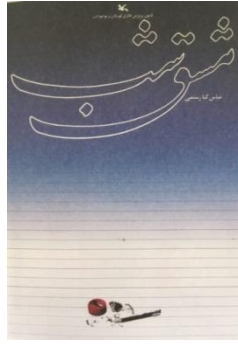


Şekil 46. Film Afişi-1941,

Kaynak: (Seyfi,2016,29)

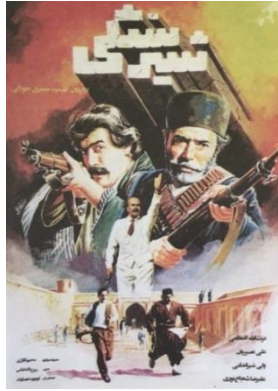
Savaşın sona ermesi ve ülkede daha güvenli bir ortam yaratması bekleniyordu. Devrimci afişler, geçmişin estetik unsurlarına ve daha önceki kuşak sanatçılara yeterince ilgi göstermemiştir. Bu dönemde grafik tasarımın iletmiş mesaj ve başarı bakımından, bazen 1970'li yılların posterlerini aştılar ve seyircilerle iletişim kurabildiler. Poster önemli bir estetiğe sahip olan ve başarı öyküleri sunan iki önemli grafik deneyimini bir araya getirmiştir. İran'ın grafik tasarımında özellikle posterin öne çıktığı söylenebilir.

Savaş sonrası posterlerde, estetik ve görsel bakımdan farklılıkların olduğu görülmektedir. Başlangıçta gerçekçi üslupta yapılan posterler, zamanla daha soyut ve minimal çizgide tasarlanmıştır. Geçmişten daha standart bir boyuta sahip olan film posterini, her zaman iki farklı noktada kategorize etmek mümkündür. Birinci grup posterler(Resim 2) estetik kaygılar gütmeyen, daha çok iktisadi kaygılarla yapılanlar ve ikinci grup posterler(Resim 1) ise estetik kaygılarla yapılanlar olarak ayrılabilir. (Pakbaz, 2009: 65).



Şekil 47. Film Afişi Tasarım: Ebrahim Haghghi - 1950,

Kaynak: (Seyfi,2016,96)

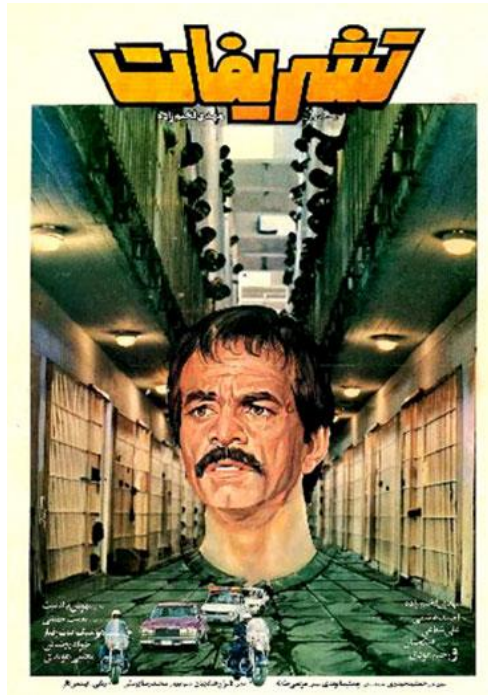


Şekil 48. Film Afişi Tasarım: Sirous Shaghghi – 1948,

Kaynak: (Seyfi,2016,65)

1970'lerden beri, film üretimi ile beraber ikinci grup tasarımcılar, iktisadi kaygılarla afişler ürettiler. Bu ikinci grup, sinema ekonomisinin refah döneminde göze çarpan sanat eserine getirilmesi düşüncesinden öte, kabul edilmeyi başaramamış ve günlük yaşamda tam anlamıyla yer almamıştır.

Devrimden sonraki süreçte, film festivallerinde sinema afişlerine yer vermeye başlamıştır. Genç tasarımcılar önceki tasarımcılara göre, baskı sürecinin yeni özelliklerinin kullanımıyla, tasarlanan ve çizilen illüstrasyon, teknik olarak daha nitelikli ve bazen daha kapsamlı bir uygulama ile çalışmalar yaratılmıştır. Grafik sanatı, posterler aracılığıyla izleyicilerle diyalog kurabilmektedir, fakat bu durum sadece festivallerle sınırlı kalmaktadır. Kültür politikalarına bakıldığında grafik sanatının festivallerin posterlerine sıkışıp kaldığı ve diğer grafik mecralarının göz ardı edildiği söylenebilir. Gazete, çevre tasarımı, yabancıları bilgi grafikleri ve billboard gibi grafik alanlarına gereken önem gösterilmemiştir. Dönemin grafik özelliklerinden biri, özellikle 1970'lerin ortalarından bu yana, genç tasarımcıların harfli formalist oyunlara ve grafik mesajlaşmada bir metnin kullanılmasına olan eğilimidir. Bilgi grafiğinde kullanılmak üzere genellikle standart ve uygun yazı tipleri tasarlanmıştır.



Şekil 49. Film Afişi– 1950,

Kaynak: (Seyfi,2016,69)



Şekil 50. Kitap Kapağı Tasarım: Aydin Aghdashloo - 1986,

Kaynak: (Seyfi,2016,74)



Şekil 51. Ticari Afiş Tasarım: Ghobad Shiva – 2005,

Kaynak: (Seyfi,2016,115)

İslam Devrimi'nden sonra yeni grafik sanatçılarının oldukça fazla olduğu söylenebilir. Örneğin; Farzad Adibi, Rıza Abedini, Majid Abbasi, Iman Rad,

Shahrzad Changalvayi, Homa Delvaray ve Farhad Farzoni gibi isimlerden bahsedilebilir. Modern ve postmodern Batı grafikleri ile kendi kültürlerini birleştirmişler ve İran'ın grafik sanatını dünyada daha yeni bir hale getirmişlerdir. Bazen izleyiciler üzerinde İran'a özgü kültürel imgelerle etkili olmuştur.

İran'ın Çağdaş Grafik tasarımcılarının bir çoğu yeni teknik olanakları olabildiğince kullanmışlar ve teknolojideki yeni gelişmelerle beraber bilgisayarında grafik alanında kullanılmasıyla çeşitli tasarımlarda farklı fikir yürütme imkanı doğmuştur. Devrim sonrası grafik sanatı kadın tasarımcılarda büyük bir artış gösterir. Eğer Pehlevi döneminde kadın tasarımcıların neredeyse isimleri geçmemektedir fakat, Pehlevi dönemi sonrasında kadınlar grafik sanatının tüm alanlarında profesyonel olarak çalışmaya başlamışlardır.

İslam Devrimi'nin son on yılında teknolojik gelişmelerle beraber grafik alanında da değişimler hissedilmeye başlamıştır. Bilgisayarın grafik alanında kullanımıyla paralel olarak dijital fotoğrafında kullanımı başlamıştır. Grafik tasarımcıları fotoğrafı kullanmışlar ve tasarımlarında fotoğrafa daha fazla yer vermişlerdir. Savaş sırasında, televizyon ve gazeteler de dahil olmak üzere kitle iletişim araçları, çok sayıda seyirciyle iletişim sağlamıştır. Grafik tasarımın televizyonda kullanımı, grafik tasarım için yeni bir alan yaratmıştır. 1980 İran İslam Devrim'inden sonra kitap kapağı tasarımına önem verilmeye başlanmış ve kitap kapağı tasarımında artış yaşanmıştır. Aynı zamanda grafiğe özel yayınlar da yayımlanmaya başlamıştır.



Şekil 52. Film Afişi– 1980,

Kaynak: (Seyfi,2016,163)



Şekil 53. Kuran Hikayelerinin İllüstrasyonu Tasarım: Morteza Momayez,

Kaynak: (Seyfi,2016,178)

Reklam şirketlerinin, genç tasarımcılarla çalışması İranın çağdaş grafik sanatının güçlü hale getirmiştir. Devrimden sonraki süreçte grafik tasarımcıların kurumsal kimlik tasarımına daha çok önem vermeleri ve Art Director rolüne gösterdikleri önemin artması, çevre reklam tasarımlarının daha modern biçimlendirme şeklinin şehirlerde kullanılan bilboardlarda ve mekânlarda araçları reklamlarla kaplama gibi çalışmalar öne çıkmıştır.

Bu bağlamda, devrimden sonra Batı eserlerinin çevirilmesi ve iletişim araçlarının gelişmesiyle, İran Çağdaş Grafik Sanatı'nın büyük ölçüde bağımsız ve etkili bir alan yarattığı söylenebilir. Buna rağmen grafik sanatının günlük yaşamda tam anlamıyla yer aldığını söylemek mümkün değildir.

VII. ÇAĞDAŞ İRAN GRAFİK TASARIMINDA ESTETİK SORUNLAR

Qajar döneminden günümüze İran Grafik Tasarımı'nda inişler, çıkışlar olmuş ve tarihsel olarak önemli kazanımlarla günümüzdeki haline gelmiştir. Grafik tasarımın disiplinli çalışma gerektirmesi ,geçmiş dönemlerin araştırması ve analiziyle grafik tasarım alanında ilerlenmiştir.(Ehkar,2005: 152)

Çağdaş İran grafik sanatına baktığımızda, Qajar döneminden günümüze birçok olay gerçekleşmiştir. Her dönem toplumsal olaylarla grafik sanatını tetiklemiş, siyasi kırılmalar grafiğe de yansımış ve paralel olarak kendi grafik sanatını yaratan bu süreçte, grafik sanatının ayırt edilebilir özellikleriyle dönüşüm geçirdiği söylenebilir. İran'daki ađdaŐ grafik tasarımına baktığımızda bu dönüşümün kültürel anlamda İran'ı yansıttığını söylemek mümkündür. (Vendik,2007: 71-72)

İran'ın ađdaŐ grafik sanatlarını sosyo-kültürel bağlamda değerlendirdiğimizde imgelerin ona göre şekillendiği söylenebilir. Grafik tasarım kültürel kodları kullanarak toplumda mesajlarını iletmiştir. Grafik üretiminde toplumun talepleri tespit edilerek tasarımlar ona göre şekillendirilmektedir.

İran'a grafik tasarım, İtalya'da eğitim görmüş olan Seni'Almolk tarafından getirilmiş ve İran'da grafik tasarımın öncüsü olmuştur. Qajar dönemine denk gelen bu dönemde, Seni'Almolk (1888'da) İran'daki ilk Batı tarzı grafik tasarım okulunu kurmuş. Seni'Almolk, aynı zamanda litografi baskı yöntemiyle basılan "Vaghaye Etefaghiyeh" gazetesini kurmuştur. İran Grafik Sanatı için başlangıç noktası olarak kabul edilen bu dönem ađdaŐ İran Grafik Sanatı tarihinde çok önemli olduğu söylenebilir.

Ancak 1990'lerden itibaren, Reza Abedini ve Masoud Najabati gibi isimler David Carson'dan etkilenerek tasarımlarında, formalist veya estetik açıdan okunabilirlik direğinin önemini sorgulamaktadır.

Bu süreçte yeni arayışlarla, İran tipografi sergileri ve Asma el Hüsna'nın kurulması sağlanmıştır. Devletin finansal desteğiyle ve Batı'nın festivallerinde İran tipografilerinin ilgi çekmesiyle bu sürece ivme kazandırmıştır.

Çağdaş İran grafik tasarımının özellikle incelenmesi gereken kısımlarından biri Batı Grafik Sanatı'yla olan ilişkisidir. Grafik tasarım günümüzde, kitlesel iletişim için önemli etkisi bulunmaktadır. Batı'dan etkilenen basılı kitaplar, ticari markalar, reklamlar, broşürler ve posterler İran'da vuku bulmuştur. Grafik kültürümüz tutarlı bir şekilde Batı grafiklerini örnelemiştir. Aslında, bu görsel sanatların her alanında olmaktadır. Dolayısıyla İran'daki sanatsal pratiklerin İran toplumu ile sürekli bir ilişki içinde olduğunu söylemek mümkün değildir. Batı'da olanların bir yansıması olarak söylenebilir.

VIII. ÇAĞDAŞ İRAN GRAFİK TASARIMCILAR

A. A.Morteza Mommayez

Mortaza Momayez'in Çağdaş İran Grafik Sanatı'nın öncüsü ve kurucusu olduğu söylenebilir. Momayez'in bu dönemdeki önemli farklarından biri grafik tasarım disiplininin gelmesi ve grafik tasarımın göz ardı edilen bir disiplin olmaktan çıkarmasındaki katkıları olduğu söylenebilir. Grafik tasarımdaki katkıları ve eserleri onun önemli bir figür olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.



Şekil 54. Konser Afiş 1973,

Kaynak: (Momayez,1973)



Şekil 55. Afiş Üçüncü Fajr Kitap Fuarı 1989,

Kaynak: (Momayez,1989)



Şekil 56. Sergi Afışı 1989,

Kaynak: (Momayez,1989)



Şekil 57. Standart Enstitü Logosu – 1947



Şekil 58. Reza Abbasi Müzesi Logosu - 1939



Şekil 59. Saipa Otomotiv Şirketi logosu – 1947

Mommayez'in tasarladığı logolar günümüzde en bilinen logolardır. Örneğin; Saipa Company logosu, İranlılar için en çok bilinenlerden biridir. Logoyu yıllarca şehrin sokaklarında ve şirketin yaptığı çeşitli otomobillerde görülmektedir.

B. Reza Abedini

Farsça ve Latin harfleri doğaçlama tasarlama kararı verdi, İran'daki resimlerin yanı sıra geleneksel mühür baskısından mantığından da ilham almıştır.

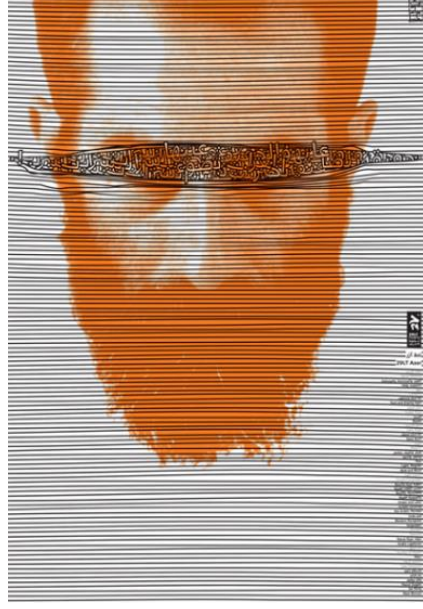


Şekil 60. :Film Afişi



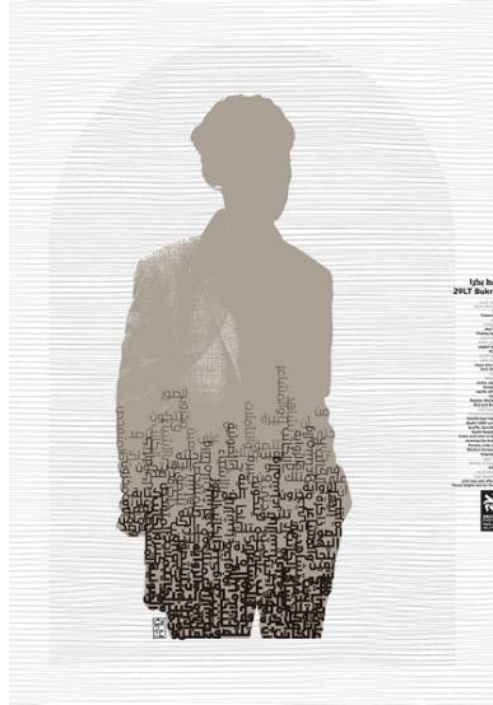
Şekil 61. Film Afişi

Yıllar boyunca, Farsça harflerin tasarımlarda estetik açıdan problemli olduğuna dair bir algı vardı ve tipik olarak Latin alfabesiyle kıyaslanmayacaktı. Abedini, bu problemi, modern teknolojiyle çözmek yerine kaligrafiye odaklanmaya karar verdi ve çözümünü orada bulduğunu hissetmiştir.



Şekil 62. Afiş "yardım ve destek" Azer Tipi-Aile yazı tipi kullanılarak tasarlanmıştır,

Kaynak: (Abedini,2009)



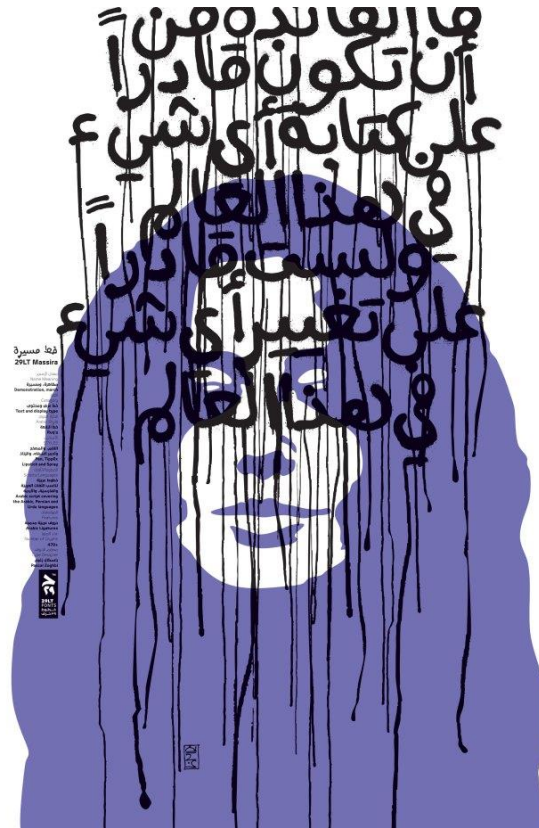
Şekil 63. Afiş "yardım ve destek" Azer Tipi-Aile yazı tipi kullanılarak tasarlanmıştır,

Kaynak: (Abedini,2009)



Şekil 64. Sergi Afişi,

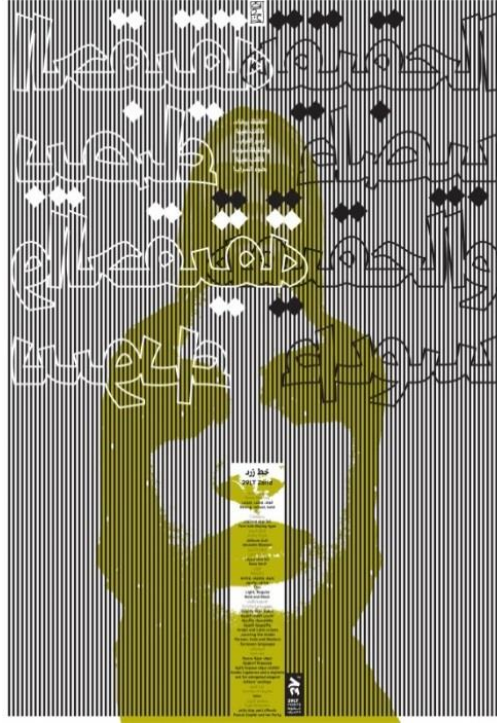
Kaynak: (Abedini,2008)



Şekil 65. Sergi Afişi,

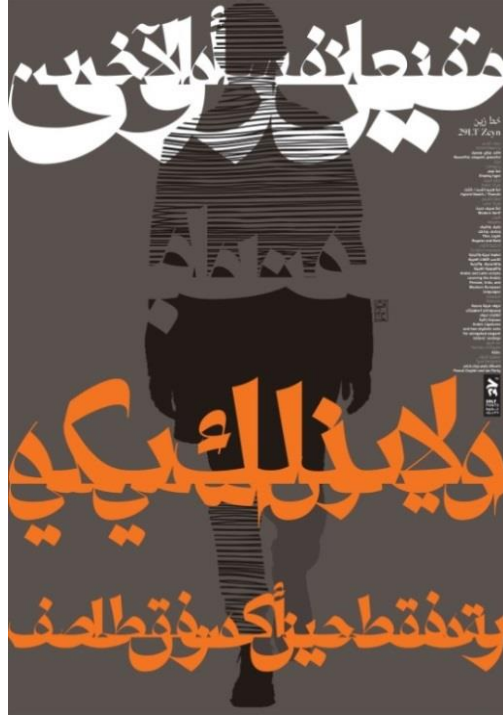
Kaynak: (Abedini,2002)

Abedini, Farsça harfleri doğaçlamayla dönüştürdü ve bunun devrim sonrası yayıncılık endüstrisinin parlak dönemi olduğu söylenebilir. Abedini, geleneksel motiflere bağlı kalmamış, Nastaliq kullanmamış ama çalışmalarında geleneksel etkiler modern bir biçimde görülmektedir.



Şekil 66. Sergi Afişi,

Kaynak: (Abedini,2012)



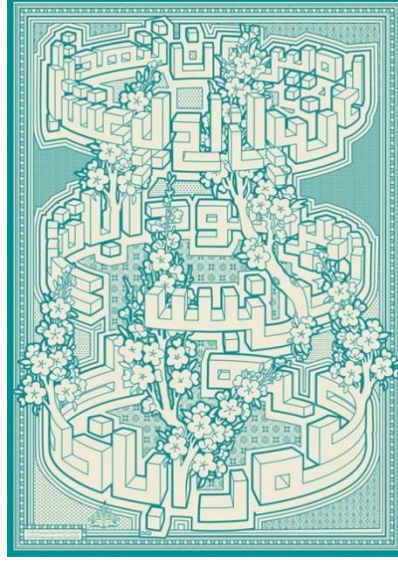
Şekil 67. Sergi Afışı,

Kaynak: (Abedini,2010)

C. Homa Delvarai

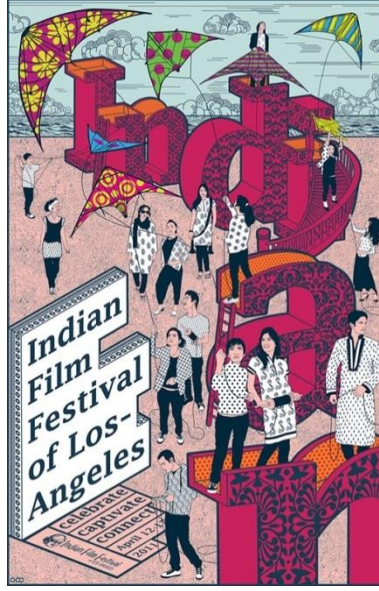
Yeni rejimin politikaları geçmiş rejimin politikalarıyla doğrudan çelişiyordu ve birçok İranlı yeni kişisel ve evrensel davranış kuralları öğreniyordu. Tarihsel ve kültürel olarak, İranlılar her zaman ikili bir durumdaydılar (ya muzaffer ya da mağlup ya da geleneksel ya da modern) ve bu çelişkili koşullarla başa çıkmak için, bireysel ve toplumsal olarak sürekli mücadele ediyorlardı.

Delvarai, İran-Irak Savaşı'ndan 2 yıl sonra dünyaya gelmiş ve çocukluğu savaşın etkileri altında geçmiştir. Bu nedenle Delvarai'nin çalışmalarında savaşın etkileri ve savaşın yarattığı "ikililik" görülebilmektedir.



Şekil 68. Afiş,

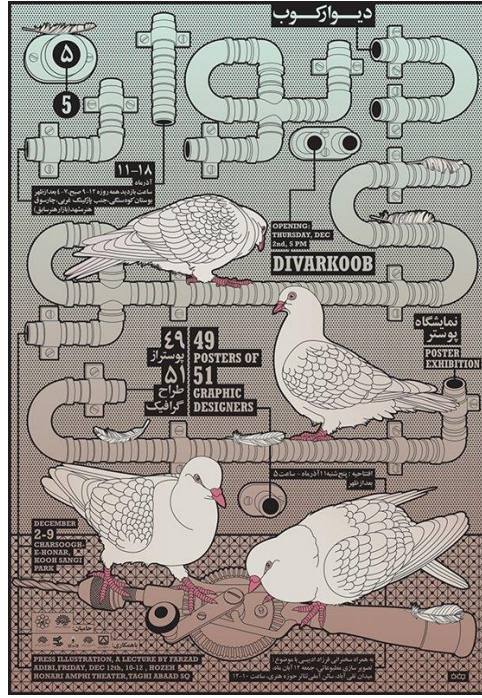
Kaynak: (Delvarai,2014)



Şekil 69. Afiş,

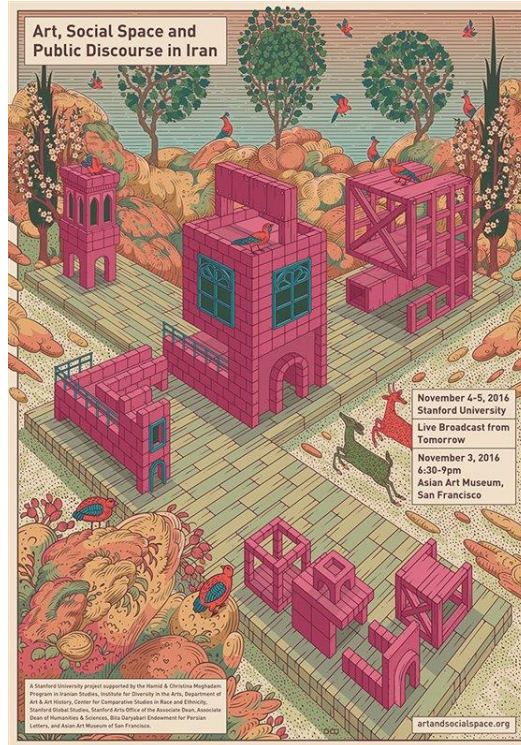
Kaynak: (Delvarai,2011)

“İkililik” en fazla İran’daki kadınları etkilemiştir. Çünkü İran’da kadınlar erkeklere göre daha çok baskı altında bulunmaktadırlar. İranlı bir genç kadın olan Homa Delvarai, sanatsal ikilemi içinde çalışmaya başlamış ve çalışmalarının çoğu bu çelişkiyi göstermektedir.



Şekil 70. Afiş,

Kaynak: (Delvarai,2014)



Şekil 71. Afiş,

Kaynak: (Delvarai,2016)

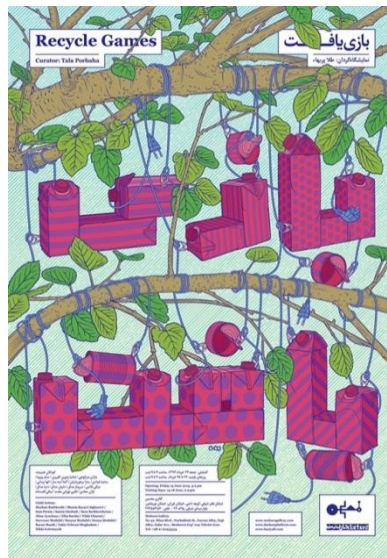


Şekil 72. Afiş,

Kaynak: (Delvarai,2014)

1. "Bulunan Oyun" Projesi

Playfire projesi çocuk merkezli bir sanatsal ve çevresel projedir. Projeye katılan on dört çocuk / sanatçı ve ailesinden bir ay içerisinde geri dönüşümlü bir şehir inşa etmek için atık toplamalarını istenmiştir. Bir ay sonunda, çocuklar Galeri Mohsen'de atık ve dağınık nesnelere kullanarak sergi merkezinin rehberliği ve katılımı ile renkli bir şehir yarattılar. Bu projenin asıl amacı, çevrenin korunmasını sağlamak ve korunmasını teşvik etmek olduğundan, ağaçların dalları bir tür yazma aracı olarak kullanılmıştır.



Şekil 73. Afiş., 2014,

Kaynak: (Delvarai,2014)



Şekil 74. Sergi, 2014,

Kaynak: (Delvarai,2014)



Şekil 75. Proje Fotoğrafları., 2014,

Kaynak: (Delvarai,2014)

D. Iman Rad

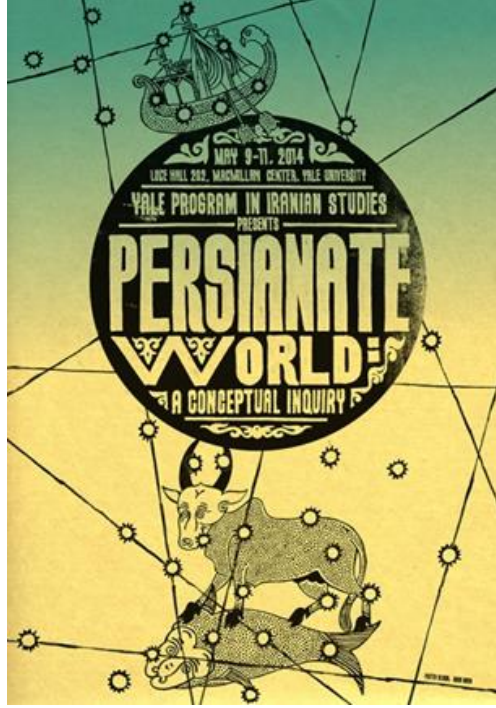
İman Rad'ın İran geleneksel kültürü ve sanatının incelenmesi sanatsal kariyerinde öne çıkmaktadır. Yerli kültür değerlerine inanarak, geçmişini sanatsal bir eser olarak görmektedir. Rad, tasarımlarında pozitif ve negatif alanları sıkça kullanmaktadır. Aslında, tüm bunlar kompozisyonu oluşturmaktadır. İman Rad afiş tasarlamasında Neyshabur seramik tasarımlarının ve İran'daki tılsımların yapı ve kompozisyonundan etkilenmiştir.

İran sanatında simetrik kompozisyonlar çok önemlidir. Ayrıca İran sanatındaki negatif ve pozitif alanların kullanımı diğer ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Örneğin; motiflerle dolu ve alanı olmayan İran halıları veya çok fazla boş alana sahip olan seramik tasarımları mevcuttur. İman Rad bu öğeleri dikkate alarak yapmıştır ve tasarımlarının İranlı bir görünüme sahip olduğu söylenebilir.



Şekil 76. Afiş., 2014,

Kaynak: (Raad,2014)



Şekil 77. Afiş., 2014,

Kaynak: (Raad,2014)



9

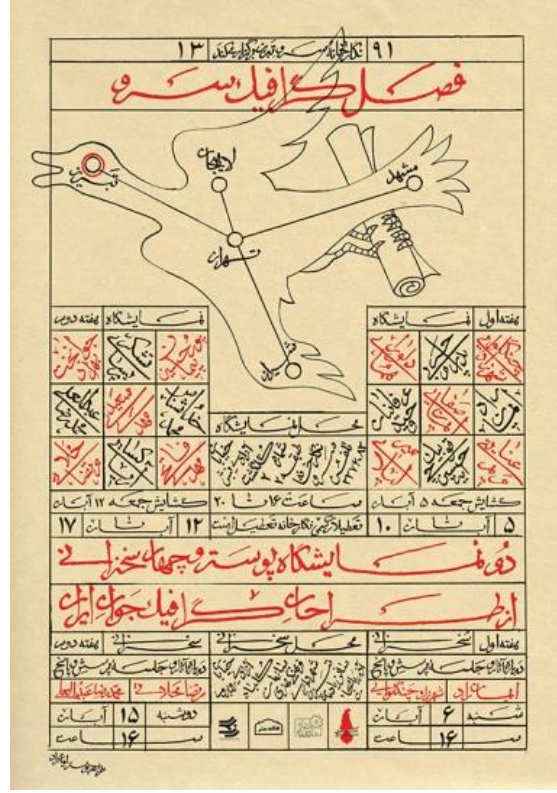
Şekil 78. Afiş., 2015,

Kaynak: (Raad,2004)



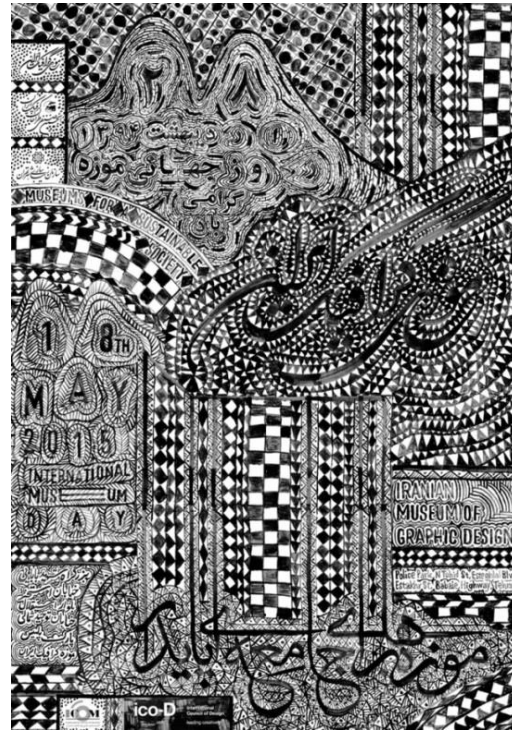
Şekil 83. Afiş., 2010,

Kaynak: (Raad,2014)



Şekil 84. Afiş, 2015,

Kaynak: (Raad,2015)



Şekil 85. Afiş. İnanin grafik müzesi, 2015,

Kaynak: (Raad,2015)

IX. SONUÇ

Bu makaledeki amacım; İnan'da ki grafik tasarımının, batıdan farklı olarak gelişme gösterdiği sürecini anlatmaktadır. Bu nedenle; grafik tasarımın batı toplumunda ki gelişim süreci sağlıklı ilerlemiş ve sosyal,ekonomik ve kültürel değişimlerle uyumlu olarak gelişmiştir. Fakat buna mukabil İnan'da ki grafik tasarımının tümüyle batıya bağılı olmadığına dair incelemelere yer verilmemiştir.

Grafik tasarımın bir ithalat olgusu çizgisinde düşündüğümüzde, tasarımların işlevsel bakımdan ihtiyaçları karşılamadığı söylenebilir. Bu yüzden İnan grafik tasarımlarında revizyon gerekli olduğu söylenebilir. Yapılacak revizyonun da daha geniş kitlelerin kültürel davranışlarına ve ihtiyaçlarına karşılık vermesi göz önünde bulundurulmalıdır.

Sonuç olarak, İnan'daki grafik tasarım sürecinin gerek biçimsel gerek içerik bakımından zor bir süreç geçirdiği söylenebilir. Bunun nedeni tasarım taslağının kültürel olarak İnan'la bütünleşmemesi olarak söylenebilir. Köksüz ve meditatif kalınmakta ve belirli bir kimliği sahip olamamaktadır. Eğer grafik tasarımın yeni alanlarını tanımlamak istiyorsak, önce tanımlanmış dünya standartlarında ilham alınmalı ve daha sonra mevcut durumun değerlendirilmesi gerekmektedir.

X.KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- CHARDİN. J. (1368) **Görsel Okuryazarlığın Temelleri**, çev: Massoud Sepehr, Tehran: Soroush Yayıncılık
- EHKAR. A. (2005) **Tekrarlayan kelimeler** Tahran: Seyyedi Yayıncılık
- KADKANİ. S. (2010) **Çağdaş şiir evriminin köklerini arayan ışık ve aynalarla**, Tahran: Sokhan Yayıncılık
- MARZLOF. M. C. **Sanat Felsefesinin Temelleri**, çev: Ali Ramin. Tahran: Bilimsel ve Kültürel Yayınları
- MASAHEB. B. (1987) **Grafik Tasarımda Çizim ve Temsil**, Tehran: Tarbiat Modarres Üniversitesi
- MİRZAYİ, M. (2007) **İran reklamcılığının başka bir açıdan tarihi**, Tehran: Herfeh Honarmand
- MOHAJER. K. A. (2010) **Grafik basını**, Tehran: Rah Yayıncılık
- MOHAJER. K. A. (2004) **İranlı sanatçı ve modernizm**, Tehran: Sanat Üniversitesi Yayınları
- MOMMAYEZ. M. (1980) **Eski zamanlardan günümüze İran Grafik Tasarımı** Tehran: Nastaran Yayıncılık
- PAKBAZ. R. (2009) **Pers Ressamlığı: Eski Çağdan Çağdaş Zamana** Tahran: Zarin o Simin Yayıncılık
- SEYFİ. B. (2013) **Mesleki deneyim**, Tahran: Sadegh Yayıncılık
- SHAHRİ. M. (1993) **Kültürel Çalışmalarda Temsilci Kuram**, Tehran: Hamshahri Yayınları
- TANAVOLİ. P. (2014) **İran'ın grafik tasarım tarihi**, Tahran: Basım ve yayın

TANHAYİ. A. (2010) **Orta Doğu Söylem Çözümlemesi**, Tehran: Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi Yayınları

VENDİK. M. (2007) **Yapıt**, çev: Negar Abbasi, Tahran: Raz Yayıncılık

İNTERNET KAYNAKLARI

MOMAYEZ, M. (2019) “ <http://www.momayez.ir/en/graphic-design/poster> ”

ABEDİNİ, R. (2019) “ <https://www.rezaabedini.com> ”

RAD, I. (2019) “ <http://www.imanraad.com> “

DELVARAI, H. (2019) “<http://www.homadelvaray.com>“

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Fatemeh CHELANDARİ

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2015, İran,Tabriz, UCNA, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım

SERGİLER

- 2009 Asem Galeri, Ashoora, Afiş Sergisi, İran, Zanzan
- 2010 Asem Galeri, Ashoora, Fotograf Sergisi, İran, Zanzan
- 2012 Asem Galeri, Cherknevis Afiş Sergisi, İran, Zanzan
- 2012 Asem Galeri, Ashkhas, Afiş Sergisi, İran, Zanzan
- 2013 Khaneh Honar Galeri, Ma, Fotograf Sergisi, İran, Tabriz
- 2014 Dideh Art Galeri, Asb, İllustrasyon Sergisi, İran, Zanzan