



**ÇAĞDAŞ DÖNEM İRAN GÖRSEL SANATI VE
SANATÇILARI (İRAN İSLAM
DEVİRİ'NDEN GÜNÜMÜZE 1978- 2016)**

Hajar BABAZADEH

Doktora Tezi

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

Yrd. Doç. Dr. Didem ÖZİŞİK

2017

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

Hajar BABAZADEH

ÇAĞDAŞ DÖNEM İRAN GÖRSEL SANATI VE SANATÇILARI
(İRAN İSLAM DEVRİMİ'NDEN GÜNÜMÜZE 1978- 2016)

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
ORTAK DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Didem ÖZİŞİK

ERZURUM - 2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU



26.01.2017

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “ÇAĞDAŞ DÖNEM İRAN GÖRSEL SANATI VE SANATÇILARI (İRAN İSLAM DEVRİMİ'NDEN GÜNÜMÜZE 1978- 2016)” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Hajar BABAZADEH



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof.Dr. Ahmet Ali Bayhan danışmanlığında, Hajar Babazadeh tarafından hazırlanan
Yrd.Dok.Dr. Didem ÖZİŞİK
bu çalışma 26 / 01 / 2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sanat tarihi.....
Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof.Dr. Hüseyin YETİŞ İmza:

Jüri Üyesi Prof.Dr. Ahmet Ali BAYHAN İmza:

Jüri Üyesi Prof.Dr. Şeyma GİZÖZ İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Dr. Filiz SALMAN İmza:

Jüri Üyesi : Prof.Dr. Yusuf GÖRİN İmza:

Yrd.Dok.Dr. Demet OKUR İmza:

Yrd.Dok.Dr. C. Didem ÖZİŞİK İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	XIII

GİRİŞ

I. TEZ KONUSUNUN ÖNEMİ	1
II. KAYNAKLAR	1
III. YÖNTEM VE METOD	7
IV. 1978'E KADAR İRAN RESİM SANATININ TARİHİ GELİŞMESİ.....	8

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SANATINDA YENİLİKÇİLİK VE ÇAĞDAŞ SANAT'IN ORTAYA ÇIKIŞI

1.1. İRAN SANATINDA YENİLİKLERİN BAŞLAMASI.....	15
1.1.1. Birinci Dönem (1910/11-1941).....	19
1.1.2. İkinci Dönem (1941-1948).....	21
1.1.3. Üçüncü Dönem (1958-1978).....	26
1.1.4. Dördüncü Dönem (1978'den Günümüze Kadar)	32
1.2. İRAN'DA ÇAĞDAŞ SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI	36

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRESELLEŞMENİN ÇAĞDAŞ İRAN SANATINA TESİRİ VE SANAT ALANINDA KÜRESELEŞMEYE KARŞI ORTAYA ÇIKAN TEPKİLER

2.1. KÜRESELLEŞME VE POSTMODERN SANATIN ÖZELLİKLERİ	38
2.1.1. Küreselleşme Kavramı, Algısı ve Küreselleşmenin Batı Sanatına Tesiri	38
2.1.2. Postmodern Sanatın Özellikleri.....	46
2.2. İRAN VE DİĞER İSLÂM ÜLKELERİNDE KÜRESELLEŞMEYE KARŞI ORTAYA ÇIKAN MİLLÎ HAREKETLER.....	51
2.2.1. Birinci Hareket: Direniş	52
2.2.1.1. İran'da Devrimle Birlikte Ortaya Çıkan İlk Sanat Yaklaşımı: Direniş Hareketi (1978- 1982).....	54

2.2.1.2. Diğer İslâm Ülkelerinde Direniş Hareketi: Direniş Sanatının Uluslararası Festivali	68
2.2.2. İkinci Hareket: Küreselleşmeye Dâhil Olma (Karışım) Çabası	71
2.2.2.1. İran'da İslâm Devrimi'nden Sonra Ortaya Çıkan Sanat Yaklaşımı: Karışım (1982-1997)	71
2.2.2.2. Diğer İslâm Ülkelerinde Küreselleşmeye Dâhil Olma Çabası: İslâm Dünya Sanatı Söylevi	81
2.2.3. Küreselleşmenin Galibiyeti: Küresel Sanatı Kabullenme Çabası	83
2.2.3.1. İran'da Küresel Sanatın Kabulü.....	83
2.2.3.1.1. İran Devrimi'nden Sonraki Üçüncü Sanat Yaklaşımı (1997-2005)	83
2.2.3.1.2. İran Devriminden Sonraki Dördüncü Sanat Yaklaşımı (2005-2014).....	104
2.2.3.2. Diğer İslâm Ülkelerinde Küresel Sanatın Kabulü: Orta Doğu Sanatı Söyleyişi	120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN ÇAĞDAŞ SANATÇILARI

3.1. BİRİNCİ NESİL.....	127
3.1.1. Parviz Tanavoli.....	128
Parviz Tanavoli	128
3.1.1.1. Hayatı, Sanatla İlgisi ve Aldığı Görevler	129
3.1.1.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme	130
3.1.1.3. Sanatçının Ağzından Eserlerindeki Bazı Unsurlar	133
3.1.1.4. Eserleri, Sergileri ve Almış Olduğu Ödüller	137
3.2. İKİNCİ NESİL	146
3.2.1. Masoume Mozaffari	147
3.2.1.1. Eğitim Hayatı ve Sanatla Olan İlgisi	147
3.2.1.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme	149
3.2.1.3. Koleksiyonları Hakkında Bir Değerlendirme.....	152
3.2.1.4. Resimleri, Sergileri, Derlemeleri ve Konuşmaları	159
3.2.2. Nosratollah Moslemian	171
3.2.2.1. Sanatçı Hakkında	171
3.2.2.2. Eserleri ve Sanat Anlayışı Hakkında Bir Değerlendirme	171

3.2.2.3. Resimleri ve Sergileri	182
3.3. ÜÇÜNCÜ NESİL	191
3.3.1. Shadi Ghadirian	193
Shadi Ghadirian	193
3.3.1.1. Hayatı Hakkında	193
3.3.1.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme	194
3.3.1.3. Birkaç Koleksiyonu ve Bu Koleksiyonlardaki Eserleri Hakkında	197
3.3.1.4. Eserleri	204
3.3.2. Bitā Feyyazī	215
Bitā Feyyazī	215
3.3.2.1. Hayatı Hakkında	215
3.3.2.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme	215
3.3.2.3. Eserleri ve Sergileri	220

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM DEĞERLENDİRME

4.1. BİRİNCİ NESİL SANATÇILAR	227
4.1.1. Direniş, Karışım ve Kabullenme Dönemlerinde Birinci Nesil İran Sanatçılarının Tutumları	227
4.1.1.1. Direniş Yaklaşımı Dönemi (1978-1982)	229
4.1.1.2. Karışım Yaklaşımı Dönemi (1982-1997)	230
4.1.1.3. Kabullenme Yaklaşımı Dönemi (1997’den Günümüze Kadar)	231
4.2. İKİNCİ NESİL SANATÇILARI	231
4.2.1. Direniş, Karışım ve Kabullenme Dönemlerinde İkinci Nesil İran Sanatçılarının Tutumları	232
4.2.1.1. Direniş Yaklaşımı Dönemi (1978-1982)	232
4.2.1.2. Karışım Yaklaşımı Dönemi (1982-1997)	235
4.2.1.3. Kabullenme Yaklaşımı Dönemi (1997’den Günümüze Kadar)	237
4.2.1.4. İkinci Nesil Sanatçılarından Nosratollah Moslemian ve Masume Mozaffari’nin Sanat Anlayışlarının Değerlendirilmesi	238
4.3. ÜÇÜNCÜ NESİL SANATÇILAR	241

4.3.1. Direniş, Karışım ve Kabullenme Yaklaşımı Dönemlerinde Üçüncü Nesil Sanatçıların Tutumlar	243
4.3.1.1. Direniş Yaklaşımı Dönemi	243
4.3.1.2. Karışım Yaklaşımı Dönemi	243
4.3.1.3. Kabullenme Yaklaşımı Dönemi	243
4.3.1.4. Üçüncü Nesil İran Sanatçılarından Shadi Ghadirian ve Bita Fayyazi'nin Sanat Anlayışlarının Değerlendirilmesi.....	246
SONUÇ.....	249
KAYNAKÇA	257
ÖZGEÇMİŞ.....	271

ÖZET

DOKTORA TEZİ

ÇAĞDAŞ DÖNEM İRAN GÖRSEL SANATI VE SANATÇILARI (İRAN İSLAM
DEVİRİMİ'NDEN GÜNÜMÜZE 1978- 2016)

Hajar BABAZADEH

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

Ortak Danışman: Yrd. Doç. Dr. Didem ÖZİŞİK

2016, 271 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

Prof. Dr. Yusuf ÇETİN

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM

Doç. Dr. Fikri SALMAN

Yrd. Doç. Dr. Demet YILMAZ

Yrd. Doç. Dr. Didem ÖZİŞİK

“Çağdaş Dönem İran Görsel Sanatı ve Sanatçıları (İran İslam Devrimi'nden Günümüze 1978-2016)” isimli bu tezde; siyasî ve içtimaî alanlardaki büyük olaylar da dikkate alınarak tarihsel sınırlarının çizildiği bazı evrelerde, İran görsel sanatında ne gibi değişikliklerin yaşandığı ele alınıp neticede bu sanat sahasının günümüzde nasıl bir yola girdiği incelenmiştir. İncelemeler sonucunda anlaşılmıştır ki, son 38 yıl öncesinde Orta Doğu ve bu coğrafyadaki ülkeler arasında özellikle İran, sanat sahasında kuvvetli bir Batı tesiri altında kalmıştır. İran İslâm Devrimi (1978) ile başlattığımız son 38 yılda ise, sanat çevrelerinde söz konusu bu Batı tesirine karşı birtakım tepkiler ortaya çıkmıştır. Bu tepkileri; Batı sanatının göz ardı edilerek millî veya yerel bir sanatın kabul edilmesi gerektiğinin savunulduğu Direniş, hem Batı sanatındaki üslupların hem de millî sanat geleneklerinin benimsenip bunların dengeli bir şekilde eserlerde yansıtılmasının gerektiğinin savunulduğu Karışım ve neticede postmodern sanat dediğimiz Batı sanatının tamamen kabul edildiği Kabullenme olarak sıralayabiliriz. Postmodern sanat veya diğer bir ifadeyle küresel sanat aslında Batı sanatının ön plana çıkarılıp dünyadaki diğer bölgelerde hâkim kılınmaya çalışıldığı sanattır. Her ne kadar bu sanat çerçevesinde, diğer bütün kıt'a ve bu kıt'alardaki ülkelerin sanatının da yer aldığı ve bu anlamda ortaya çıkan sanatın Dünya ülkelerinin ortak sanatı olduğu sloganı yapılırsa da yine de incelemeler sonucunda söz konusu sanatın esasen Batı'ya ait olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İran, Sanat, Görsel Sanatlar, Postmodern Sanat, Küreselleşme, İran İslâm Devrimi.

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****VISUAL ART AND ARTISTS' OF IRAN IN CONTEMPORARY ERA (FROM
IRAN'S REVOLUTION REFORM TILL TODAY 1978-2016)****Hajar BABAZADEH****Advisor: Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan****Co-Advisor: Assist.Prof. Dr. Didem ÖZİŞİK****2016, Pages: 271****Jury: Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN****Prof. Dr. Yusuf ÇETİN****Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ****Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM****Assoc. Prof. Dr. Fikri SALMAN****Assist. Prof. Dr. Demet YILMAZ****Assist. Prof. Dr. Didem ÖZİŞİK**

This thesis entitled “Visual art and artists’ of Iran in contemporary era (from Iran’s revolution reform till today 1978-2016)”; by considering major events in political and social fields, deals with Iran’s visual art’s modification in some phases which drawn by historical borders, and investigates the way that art sets improve at the present time. According to the result, in last 38 years, art sets in middle east countries, especially Iran, acutely is impressed by West. Beginning from last 38 years of Islamic Revolution of Iran (1978) between different fields of art, certain reactions has arisen against western influence. These reactions can be categorized as Resistance through which it is supported that a national or local art should be accepted Composition by neglecting through which it is supported that both the styles in Western art and the traditions in the national art should be adapted and these should be reflected in the works in a balanced manner and eventually Accept that Western art which we call as postmodern art is completely accepted. Postmodern art or in other words global art is the art in which Western art is actually brought into the forefront and it is made dominant in other parts of the world. Even though within this art, it is propagandized that the art of all the other continents and the countries of these continents takes part and therefore the art which appears as a result of this is the common art of world countries, it is revealed as a result of the analyses that the mentioned art fundamentally belongs to the West.

Key Words: Iran, arts, visual arts, post modern art, globalization, Islamic revolution of Iran

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Aydin Aghdashloo, “İsimsiz”, 1979, Kağıt Üzerinde Guaj, 98x68 cm.	61
Resim 2.2. Sirak Melkonian, “İsimsiz”, Yağlı Boya, 1978, 155x135 cm.	61
Resim 2.3. Royin Pakbaz, “Hareket”, Yağlı boya, 1976, 240x120 cm.	62
Resim 2.4. Hossein Zenderoudi, “Hakikatın Ayak İzleri”, 1980, Kağıt üzerinde akrilik, 56x38 cm.	62
Resim 2.5. Habibollah Sadeghi, “Feyziye Okulu”, 1977, Yağlı Boya, 260x180 cm.	63
Resim 2.6. Habibollah Sadeghi, “Böyle bir dans”, 1992, Yağlı Boya, 220x145 cm.	64
Resim 2.7. Hosein Khosrowjerdi, “Kududs Savaşçıları”, 1980, Yağlı Boya, 185x140 cm.	65
Resim 2.8. Kazem Chelipa, “Çeşmi Nergis Bi Şakayik Nigiran Hahed Şod”, 1363, Yağlı Boya, 130x160 cm.	66
Resim 2.9. Nosratollah Moslemian, “Göç”, 1976, Yağlı Boya, 180x450 cm.	66
Resim 2.10. Hanibal Alkhas, “İsimsiz”, 1978, Yağlı Boya, 140x140 cm.	67
Resim 2.11. Vahed Khakdan, “Sandaliya Üzerinde Ütü”, 1978, Guaj, 68x48 cm.	67
Resim 2.12. Mohammad Ehsaee, “Noktalar 3. Kare”, 1990, Yağlı Boya, 135/5x 134/5 cm.	76
Resim 2.13. Ahmad Esfandiari, “Kadınlar”, Yağlı Boya, 1993, 100x70 cm.	76
Resim 2.14. Nasrollah Afjeie, “Hüsnu Hat”, Yağlı Boya, 1990, 135x135 cm.	77
Resim 2.15. Sadegh Barirani, “İsimsiz”, Yağlı Boya, 1970, 133x92 cm.	77
Resim 2.16. Esmail Tavakkoli (Mash Esmail), “Halı Satan Türkmen”, 1994, Siyah Demir, 48 cm. boyu	78
Resim 2.17. Jafar Ruhbakhsh, “Kompozisyon”, 1993, Yağlı Boya, 105x71 cm.	78
Resim 2.18. İraj Eskandari, “Safılık”, 1995, Yağlı Boya, 120x120 cm.	79
Resim 2.19. Farah Ossouli, “Ateşte Sevgililer”, 1999, Kağıt Üzerinde Gouache, 70x70 cm.	79
Resim 2.20. Nima Petgar, “İsimsiz”, 1995, Yağlı Boya, 100x100 cm.	80
Resim 2.21. Nasser Palangi, “Kardeşlerim”, 1995, Tahta Üzerinde Akrilik, 161x121 cm.	80
Resim 2.22. Habibollah Sadeghi, “Cebrail ve Serçe”, 1995, Yağlı Boya, 130x170 cm.	81

Resim 2.23. Mohammad Ali Taraghijah, “Harmoni”, 1999, Yağlı Boya, 120x100 cm.	91
Resim 2.24. Nasrollah Afjehei, “Aşk”, 1992, Yağlı Boya, 120x120 cm.	92
Resim 2.25. Mohammad Ehsai, “Hüvelrehim”, 1997, Yağlı Boya, 202x347 cm.	92
Resim 2.26. Hossein Zenderoudi, “Ayaklarımın Altında Şehir”, 1999, Akrilik, 120x90 cm.	93
Resim 2.27. Naser Araste, “Dalgalar Senfonisi”, 2003, Akrilik, 100x80 cm.	94
Resim 2.28. Yaghoub Emdadian, “İsimsiz”, 2003, Akrilik, 180x180 cm.	94
Resim 2.29. Reza Bangiz, “Yaşam ve Hayaller”, 1999, Baskı, 151x100 cm.	95
Resim 2.30. Bahram Dabiri, “Altın Elma”, 2000, Mixed Media, 90x70 cm.	95
Resim 2.31. Mostafa Derehbaghi, “Composition”, 2000, Mixed Media, 120x120 cm.	96
Resim 2.32. Zahra Rahnavard, “İsimsiz”, 2005, Mixed media, 120x65 cm.	96
Resim 2.33. Yaghoob Amamehpich, “İsimsiz”, 2005, Kolaj, 34x32 cm.	97
Resim 2.34. Farideh Lashayi, “Her Ağaç Baharın Yaprak Dökümünü Kaldıramaz”, 2004, enstalasyon, Alüminyum tüllü, resim, kaligrafi, Peleksi Glas üzerinde Baskı.	97
Resim 2.35. Koorosh Shishegaran, “Portre”, 2003, Akrilik, 200x145 cm.	98
Resim 2.36. Mir Hossein Mosavi, “İsimsiz”, 2005, Mixed Media, 85x55 cm.	98
Resim 2.37. Masumeh Mozaffari, “İsimsiz”, 2010, Akrilik, 150x150 cm.	99
Resim 2.38. Gizla Vargasinayi, “Araçlar 3, Çiçek ve Bülbül Koleksiyonundan”, 2008- 2014, Malzemelerin her birisi 30x12x3 cm.	99
Resim 2.39. Morteza Darehbaghi, “Odak”, 2002, Enstalasyon.	100
Resim 2.40. Afshin Pirhashemi, “İsimsiz”, 2005, Yağlı Boya, 160x100 cm.	100
Resim 2.41. Sadegh Tirafkan, “Vesvese mecmeasından”, 2006, Dicitel baskı, Her Foto 60x90 cm.	101
Resim 2.42. Simin Keramati, “İnsomnia”, 2010, Video Art.	102
Resim 2.43. Rozita Sharafjahan, “6. His Koleksiyonundan”, 2000, Dicitel baskı ve tuval üzerinde dikiş, 160x160 cm.	103
Resim 2.44. Rokni Haerizadeh, “Leyli ve Mecnun”, 2004, Akrilik, 70x100 cm.	103
Resim 2.45. Aydin Aghdashloo, “İntihar hatıraları Koleksiyonundan”, 2010, Guaj, 75x58 cm.	113

Resim 2.46. Parviz Tanavoli, “Şair ve Asma Kilit” , 2008, Bronz, 151.5x50 x 50 cm.	113
Resim 2.47. Parviz Kalantari, “Aşağı Güney”, 2013, Mixed Media, 150x240 cm.	114
Orta Nesil Sanatçılar	115
Resim 2.48. Behruz Darash, “İsimsiz”, 2005, Aluminium, Demir, Işık ve Atmosfer Enstalasyonu, 200x100x200 cm.....	114
Resim 2.49. Fereydoun Ave, “Dev 4, Dev Koleksiyonundan”, 2010, Kampozit ve 1. 10 mm Altın kaplama, 125x40x40 cm.	115
Resim 2.50. Nosratollah Moslemiyan, “İsimsiz”,2011, Akrilik, 180x210 cm.....	115
Resim 2.51. Farhad Moshiri, “Gizli Bahçe”, 2009, Yağlı boya, Akrilik, Metal, Tutkal, Boncuk, Swarovski Crystaller Tahta Üzerinde, 197x197x 5.5 cm.	116
Resim 2.52. Mehran Mohacer, “Yazılar ve Şeyler Koleksiyonundan”, 2011, Dıctal Baskı, 15x20 cm.	116
Resim 2.53. Behnam Kamrani, “İran Milli Bankası, Kağıt Para Koleksiyonu'ndan”,2010, Dijital Baskı Üzerinde Akrilik, 82x171 cm...117	117
Resim 2.54. Nazgol Ansarinia, “İranşehir'de Cumhurbaşkanıyla 6. Yolun Açılışı”, 2011, Kolaj ve Gazete, 15.3x 23.5 cm.	117
Resim 2.55. Barbod Golşiri, “Çartu”, 2010, Kağıt Üzerinde Dijital Baskı, 106.2x106.5 cm.	118
Resim 2.56. Dariush Garehzad, “İsimsiz, Kimlik Koleksiyonu'ndan”, 2014, Akrilik, 150x320 cm.	118
Resim 2.57. Vahid Chamani, “Asitamine ler”, 2008, Mürekkep ve Yağlı Boya, 190x250 cm.	119
Resim 2.58. Aliriza Fani, Hazır, “Ben öyle bir insanım ki..... mecmuasından”, Dijital Baskı, 2012, 100x133 cm.....	119
Resim 2.59. Puya Ariyanpour, “İsimsiz”, 2009, 2li tuval, Akrilik, 250x380 cm.....	120
Resim 3.1. Parviz Tanavoli, “Poet And Cage (Şair ve Kafes)”, 2008, Bronz (59½ x 19¾ x 19¾in. (151.5 x 50 x 50 cm).	137
Resim 3.2. Parviz Tanavoli, “Oh Persepolis II”,1975-2008 , (73¼ x 50 3/8 x 10¼in. (186 x 128 x 26 cm).	138

Resim 3.3. Parviz Tanavoli, “Hiç, Nothing (Hiç) Heykeli”, 1972, Odun Taban Üzerinde Bronz, (Eser: 22 1/4 x 12 x 8 inches (56.5 x 30.5 x 20.3 cm). 139	139
Resim 3.4. Parviz Tanavoli, “Farhad and Shirin (Ferhat ve Şirin)”, 1970–1974, Bronz, 26½ x 26½ in. (68 x 68 cm)..... 139	139
Resim 3.5. Parviz Tanavoli, “Poet and The Key (Şair ve Kilit)”, 2008, Bronz, 100.4 x 28 x 24.2 cm. (39.5 x 11 x 9.5 in.). 140	140
Resim 3.6. Parviz Tanavoli, “Standing Poet (Ayakta Duran Şair)”, 2006–2007, Bronz, (165 cm. (65 inches). 141	141
Resim 3.7. Parviz Tanavoli, “Poet and the Cypress Tree (Şair ve Selvi)”, 2006–2007, Bronz,) 91 cm. 35.8 inches). 142	142
Resim 3.8. "Masa Koleksiyonundan", 2009, Tuval üzerinde Akrilik, 150x100 cm. ... 160	160
Resim 3.9. " Masa Koleksiyonundan", İsimli, 2009, Tuval üzerinde Akrilik, 130x100 cm. 160	160
Resim 3.10. "Masa koleksiyonundan ", 2009, Tuval Üzerinde Akrilik. 161	161
Resim 3.11. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan ", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 150x150 cm. 162	162
Resim 3.12. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan ", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 150x150 cm. 162	162
Resim 3.13. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan ", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 120x100 cm. 163	163
Resim 3.14. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan (Sanatçının kendi portresi)", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 140x100 cm. 163	163
Resim 3.15. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x60 cm. 164	164
Resim 3.16. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x60 cm. 164	164
Resim 3.17. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x60 cm. 165	165
Resim 3.18. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x60 cm. 165	165
Resim 3.19. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 150x130 cm..... 166	166

Resim 3.20. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 180 x 180 cm.....	166
Resim 3.21. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 180 X 380 cm.	167
Resim 3.22. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 180X200 cm.....	167
Resim 3.23. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 170X100 cm.....	168
Resim 3.24. " Berziger (çiftçi)", 1977, Yağlı boya.	182
Resim 3.25. "petrol işçilerin grevi", 1975, Yağlı boya, 200 X 405 cm.	182
Resim 3.26. " Savaş Kolesksiyonu, "isimsiz ", 1985-87, Yağlı boya ve Akrilik, 170 X 135.	183
Resim 3.27. " Savaş Kolesksiyonundan", 1985-87, Kare Kalem.	183
Resim 3.28. Bum Galerisi'nden, 2013.....	184
Resim 3.29. Bum Galerisi'nden, 2013.....	184
Resim 3.30. "İsimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2012, 150x150 cm.....	185
Resim 3.31. "İsimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2004, 180x225 cm.....	185
Resim 3.32. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2008, 229x178.5 cm.....	186
Resim 3.33. " Isimsiz",Tuval Üzerinde Maddelerin Karışımı, 2006, 150x150 cm.....	186
Resim 3.34. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2005, 167x220 cm.....	187
Resim 3.35. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2011, 180x180 cm.....	187
Resim 3.36. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2013, 195x210 cm.....	188
Resim 3.37. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2008, 149x149 cm.....	188
Resim 3.38. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2012, 180x180 cm.....	189
Resim 3.39. "Qajar (Kaçar)", 1998, 60x 90 cm &30x 40 cm, C- Print.	204
Resim 3.40. "Qajar (Kaçar)", 1998,C Print, 60x 90 cm.	205
Resim 3.41. "Qajar (Kaçar)", 1998, C Print , 30x 40 cm.	206
Resim 3.42. "Her Günkü Gibi", 2000. C Print , Her bir Fotoğraf 50X50 cm.	206
Resim 3.43. "Her Günkü Gibi", 2000. C Print , 50x50 cm.	207
Resim 3.44. "Her Günkü Gibi", 2000. C Print , 50x50 cm.	207
Resim 3.45. "Hiç Hiç", 2000. C Print , 76x114 cm.....	208
Resim 3.46. "Hiç hiç", 2008. C Print , 76x114 cm.	208

Resim 3.47. "Hiç Hiç", 2008. C Print , 76x114 cm.	209
Resim 3.48. "Hiç Hiç", 2008. C Print , 76x114 cm.	209
Resim 3.49. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76x76 cm.....	210
Resim 3.50. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76x76 cm.	210
Resim 3.51. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76x76 cm.....	211
Resim 3.52. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76x76 cm.....	211
Resim 3.53. "Cadde Öldürür", 1997, Enstalasyon, Kil, 1997.	220
Resim 3.54. "Cadde Öldürür", 1997, Enstalasyon, Kil, 1997.	221
Resim 3.55. "Cadde Öldürür", 1997, Enstalasyon, Kil, 1997.	221
Resim 3.56. "Böcekler Enstalasyonu", 1998-1999, Cilâlı seramik , metal ve telden yapılmış, 1500 adet böcek, 3x7x17 cm.	222
Resim 3.57. "Böcekler Enstelasyonu", 1998-1999, Cilâlı seramik , metal ve telden yapılmış, 1500 adet böcek, 3x7x17 cm.	222
Resim 3.58. "Böcekler Enstalasyonu", 1998, 6. Çömlekçilik Bienalde özel ödüle layık görülen çalışma.....	223
Resim 3.59. " Kısmet Enstalasyonu", 2005, doğal boyutlarında fibercam ve çelikten yapılmış ve altın ile kaplanmış bebekler, 51. Venedik Bienali.	224
Resim 3.60. " Kısmet Enstalasyonu", 2005, doğal boyutlarında fibercam ve çelikten yapılmış ve altın ile kaplanmış bebekler, 51. Venedik Bienali.	224

ÖNSÖZ

Sanat bir toplumun kimliği gibidir. Bu kimlikten toplumların tarihsel geçmişi, yaşamış olduğu siyasî ya da içtimaî olaylar, yaşam tarzları, kültürel seviyeleri ve gelecekleri hakkında açık bilgiler elde edilebilir. Bu bakımdan sanata dair çalışmalar oldukça önem arz etmektedir. Biz de bu hususu dikkate alarak bu sahada bir çalışma yapmış bulunmaktayız. Yapmış olduğumuz bu çalışma esasen çağdaş dönemde İran görsel sanatlarının geçirdiği evreleri, bu evrelerde yaşamış olduğu değişiklikleri konu almaktadır. Zira bu hususta henüz özgün bir çalışma da bulunmamaktadır.

Bu çalışma yapılırken gerçekten de büyük zorluklarla karşılaşmıştır. Bu zorluklara döneme ait bilgilerin ve kaynakların sınırlı olması, elde edilen sınırlı kaynakların da genel itibariyle farklı dillerde (İngilizce, Farsça vs.) olup bunların Türkçe'ye tercüme edilmesinin gerekliliği ve çeviriler yapılırken çokça karşılaşılan yabancı kavramların dilimizdeki karşılıkları bulunurken yaşanan zorluklar ve konumuz içerisinde eserleriyle birlikte incelenen sanatçılar ile röportajlar yapılırken karşılaşılan birtakım maddî zorluklar örnek verilebilir. Ancak neticede bütün bu zorluklar aşılmış ve söz konusu çalışmamız tamamlanmıştır. Çalışmamız esasen üç ana bölümden oluşmuştur. İran Sanatında Yenilikçilik ve Çağdaş Sanat'ın Ortaya Çıkışı ana başlığını taşıyan birinci bölümde; Kaçar Hanedanlığı'ndan itibaren İran'da başlayan her alanda ve bu arada sanat alanındaki modernleşme, bu modernleşmeye öncülük eden sanatçılar incelenmiştir. Aynı zamanda İran sanatının kısaca tarihsel gelişimi ortaya konulup bu süreçte etkin olan sanatçılar nesil nesil verilerek onların benimsediği sanat üslupları da incelenmiştir. Küreselleşmenin Çağdaş İran Sanatına Tesiri ve Sanat Alanında Küreselleşmeye Karşı Ortaya Çıkan Tepkiler ana başlığını taşıyan ikinci bölümde; küreselleşme kavramı, bu kavramın aslında sanat sahası dikkate alınırca Batı sanatını ifade ettiği ve bu sanatın da İran çağdaş sanatının oluşmasında oldukça tesirli olduğu gibi hususlar ortaya konularak, bu sanata karşı Orta Doğu ve İran'daki sanat çevrelerince verilen tepkiler incelenmiştir. İran Çağdaş Sanatçıları ana başlığını taşıyan üçüncü bölümde ise; İran İslâm Devrimi'nden sonra İran'da etkin olan, görsel sanatların farklı sahalarında çalışan sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Böylece bu bölümde son otuz yıldaki İran görsel sanatlarının ne gibi değişiklikler yaşadığı ve neticede hangi yolu benimsediği ortaya konulmuştur.

Çalışmamda emeği geçen danışman hocalarım Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN ve Yrd. Doç. Dr. Didem ÖZİŞİK ile bu çalışma sürecinde manevî desteklerini benden esirgemeyen arkadaşım Özgür Tokan, annem Masume Jadidi ve babam Allahverdi Babazadeh'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

I. TEZ KONUSUNUN ÖNEMİ

Bu tez çalışmasında İran çağdaş sanatı ve resim sanatı (İslâm Devrimi'nden günümüze kadar 1978- 2016) ele alınıp, incelenmiştir. Söz konusu sanatın özelliklerini daha iyi anlayabilmek ve anlatabilmek için kültürler ve dolayısıyla sanat üzerinde önemli etkiler yaratan, Dünya çapındaki siyasî ve sosyal olaylar dikkate alınmış ve değerlendirilmiştir. Zira gerçekte İran çağdaş sanatı ve hatta genel anlamda Orta-doğu sanatına ait biçimler ile içeriklerin oluşmasında da, söz konusu bölgelerdeki siyasî ve sosyal olayların yanı sıra küresel anlamda meydana gelen olayların tesirli olduğu anlaşılmıştır. Tüm bu şartlar sonucunda İran resmi ve sanatı alanında meydana değişimler, ülkedeki birçok çağdaş sanatçının resimleri örnek gösterilerek ve önceki dönemlere ait eserlerle karşılaştırılıp, bu resimlerdeki farklılıklara dikkat çekilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmalar neticesinde, bu çalışmada ele alınan konunun detaylarıyla ele alınıp incelenmiş olduğu herhangi bir yerel çalışmaya tesadüf edilmemiştir. Konunun gündeme getirilip incelendiği tek yabancı eser ise, çalışmalarımız sırasında rastladığımız, İngiltere'de yayımlanmış olan *Amidst Shadow And Light* olmuştur. Bu bakımdan İran çağdaş sanatı ve resmi alanında bu çalışmanın özgün olduğu kabul edilebilir. Bu çalışma, umut ediyoruz ki, İran'da bu yönde yapılacak çalışmalara ve ayrıca çağdaş dönem Türk sanatının veya Orta-doğu sanatının inceleneceği çalışmalara katkıda bulunacaktır. Zira söz konusu ülkeler ve bölgedeki diğer ülkelerin sanatlarının birbirlerinden etkilendiği aşikârdır.

II. KAYNAKLAR

Bu çalışma, daha çok günümüzde sanat sahasında ün kazanmış, İran çağdaş sanatı ve resmi hakkında bilgi veren yerli ve yabancı araştırmacıların kitap ve makaleleriyle desteklenerek oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra söz konusu dönemin belirgin sanat ve resim üsluplarına öncülük etmiş sanatçıların eserleri ile bu eserlerle karşılaştırmak suretiyle verdiğimiz bazı sanatçıların çalışmalarına ve konuyla ilgili internet sitelerindeki muhtelif bilgilere de yer verilmiştir.

Tezin birinci bölümünde başvurduğumuz önemli araştırmacılarından birisi İranlı sanatçı Ruyin Pakbazdır. Onun İran sanatı ile ilgili yayımlanmış iki önemli eseri vardır. Bunlar, *Naggaşi-ye İran Ez Dirbaz Ta Emruz*¹ ve *Dairetül Muarifi Hüner*'dir². Birinci eserde, İran resim sanatının tarihi, minyatürlerden devrim döneminde ortaya çıkan resimlere kadar özetlenerek anlatmıştır. Bir ansiklopedi özelliği gösteren diğer eserde ise İran sanatçıları ve İran sanatı hakkında değerli bilgiler yer almıştır. Genel bilgilerin verildiği bu bölümde faydalanılan en önemli kitaplardan birisi de İran çağdaş sanatına dair özet ama önemli bilgilerin yer aldığı *Hüneri No Geray-ı İran*³ dır. Bu kitap, lise öğrencilerine, İran çağdaş sanatı ve bazı meşhur sanatçıların üslubu hakkında bilgi vermek amacıyla oluşturulmuş, hikâyeci bir tarzda kısa ve yalın bilgiler içermektedir. Morteza Guderzi tarafından yazılan *Tarihi Naggaşi-ye İran ve Costecuye Hoviyet Der Naggaşiye Moasiri İran* isimli eserler de yine bu bölümde başvurulan kaynaklar arasındadır. Bu iki eserin, İran resim sanatı dalında lisans ve lisansüstü eğitim yapan öğrencilere kaynak kitap olarak okutulduğu bilinmektedir. Birinci kitapta Selçuklular döneminden başlayarak İran Devrimi'ne kadar olan süreçteki İran resim üslupları anlatılmış ve birkaç sayfada da devrimden sonra ortaya çıkan eserlere yer verilmiştir. İkincisinde ise Kaçarlar döneminden devrime kadar olan süreçteki İran resim sanatı hakkında bilgi verilmiştir. İsmi geçen bu eserler, İran resim sanatı alanında en çok bilinen kaynak kitaplardır ki onlardan sonra yazılan sanat alanındaki eserlerde de kaynak olarak kullanılmışlardır.

Tezin ikinci bölümüyle alakalı başvurabileceğimiz, muhtelif dergilerde yayımlanmış bazı makaleler ile gazetelerdeki birtakım yazılar haricinde fazla bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Burada kaynak olarak kullanılan en önemli eser, yukarıda da ismini zikrettiğimiz İran sanatının son zamanlarına dair bilgi veren *Amidst Shadow And Light*⁴ isimli eserdir. İngilizce olarak yayımlanmış olan bu çalışmada, yenilikçilik dönemlerinden post- modern döneme (günümüze kadar) kadar geçen süreç içerisinde özellikle İran resim sanatı hakkında detaylı bilgiler yer almıştır. Bu bölüm bakımından

¹ Ruyin Pakbaz, *Nakkaşi-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, (3. Baskı), Neşr-i Zerrin ve Simin, Tahran 1383 H.Ş.

² Ruyin Pakbaz, *Dairetülmuarifi Hüner*, (1. Baskı), Neşr-i Ferheng-i Muasır, Tahran 1378 H.Ş.

³ Tuka Meleki, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı), Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.Ş.

⁴ Hamid Keşmirşekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London 2005.

üzerinde durulacak bir diğer eser, Honermend-i İrani ve Modernism'dir⁵. Genel itibariyle İran sanatının modernist döneminin anlatıldığı bu eserde, devrim sonrası İran sanatına dair değerli bilgiler de yer almıştır. Bu iki eser ile bazı sosyolojik ve tarihî çalışmalar haricinde⁶ bölümle alakalı pek de fazla bir çalışma olmamıştır. Ancak uluslararası nitelik kazanmış Hünéri Ferda, Hünérhay-i Tecessümi, Tendis, Hünérhayi Ziba, Hirfe ve Hünermend gibi dergilerdeki sanatla ilgili bazı makalelerden oldukça istifade edilmiştir. Zira bu dergilerde yer alan makalelerin birçoğu; Ruyin Pakbaz⁷, Hamid Keshmir Shekan, Behnam Kamrani, İman Efseriyan, Azam Ravadrad⁸ ve Mohammad Reza Moridi gibi günümüz İran sanatı alanında rol oynayan, eleştirmenler ve sanatçılara aittir. Örneğin İman Efseriyan'ın söz konusu dergilerde yayımlanmış bir

⁵ Kamran Afşar Mohacer, *Honermend- i İrani ve Modernism*, (2. Baskı), Neşr- i Danişgah- i Hüner, Tahran, 1391 H.ş., 166 ve 147.

⁶ Malcolm Waters, *Cihani Şoden*, t.c Esmail Merdani ve Siyaveş Moridi, (1. Baskı), Neşri Sazimani Modiriyyet-i Seneti, Tahran 1379 H.ş, 10; Emir Rizai Neberd, “Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hünéri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir”, *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, 149- 178, 150; Ahmet Golmühemmedi, *Cihani Şoden, Ferheng, Huvıyyet*, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahran, 1389 H.ş, 20; Anthony Giddens ve Karen Birdsall, *Camii Şinasi*, Tc Hasan Çavuşıyan, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahran, 1387 H.ş, 109; Jones Andrew, *Globalization;Key Thinkers*, (First edition), Polity, USA, 2010, 38; Rizai Neberd, “Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hünéri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir”, *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, Tahran, 149- 178, 151; John Tomlinson, *Cihani Şoden ve Ferheng*, t.c Mohsen Hekimi, (1. Baskı), Neşri Defter-i Pejuhiş haye Ferhengi, Tahran, 1381 H.ş, 13; Diana Crane, (Trc Kaveh Socudi), *Kültür ve Cihani Şoden; Olguhaye Nezeri ve Girayışhay-i Nozuhur*, (1. Baskı), Neşri Merkez-i Mutaliat ve Tahkikat-i Hüneri, Tahran 1383 H.ş, 15; Stuart Hall, Paul du Gay, *The Quation of Culture of İdentity*, (reprinted), Sage Publications, New York, 1996, 305; Peter N. Stearns, *Globalization in World History*, Rout Ledg, London and NewYork, 2010, 151; Brayan S. Turner, (Trc. Mohammad Ali Mohammadi), *Ruykerdi Camee Şinahti Be Şerk Şinasi; Post Modernism ve Cihani Şoden*, (1. Baskı), Neşri Yad Averan, Tahran 1384 H.ş, 218; Mohammad Riza Moridi, Masume Tagizadegan, Hadi Abdollahi, “Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoletik-i Cihani İslâm”, *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran 73-98; Mohammad Riza Moridi, Masume Tagizadegan, Hadi Abdollahi, “Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoletik-i Cihani İslâm”, *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran 73-98; Mohemmed Riza Moridi ve Masume Tegizadegan, “Gofteman Haye Hüneri Milli der İran”, *Mutaliati Ferhengi ve İrtibatat*, (Zimistan- 1391 H.ş), 29, 139- 160; Anthony Giddens, Karen Birdsall, *Camii Şinasi*, Tc Hasan Çavuşıyan, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahran 1387 H.ş, 109; Ahmet Golmühemmedi, *Cihani Şoden, Ferheng, Huvıyyet*, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahran 1389 H.ş, 20.

⁷ Ruyin Pakbaz, “Hüner-i İrani Der Nigah-İ Diger”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş),1+28, 86-90; Ruyin Pakbaz *Dairetülmuarif-i Hüner*, (1. Baskı), Neşr-i Ferheng-i Muasır, Tahran 1378 H.Ş. 576 ve 577; Ruyin Pakbaz, “ Der Costocuy-e Hovıyyet”, *Mecelle-ye Hirfe; Hünermend*, (Zemestan- 1385 H.ş), 18,Tahran 128- 130; Ruyin Pakbaz, “Noaveri; muasır ve Bumi: Guzidei ez Asari Naggasii Nosratollah Moslemiyan”, Muessiseye Ferhengi Pejuheşi Çap ve Neşri Nezer, (1384 H.ş), 7; Pakbaz Ruyin, *Nakkaşi-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, (3. Baskı), Neşr-i Zerrin ve Simin, Tahran 1383.

⁸ Azam Ravedrad ve İman Efseriyan, “Negahi Camee Şenahti Be Nakkaşi-i İran Der Dorani Sonnet ve Teceddüd”, *Mecelle-yi Hüner ve Mimari*; Binab, (Hordad- 1390 H.Ş), 19, 41- 67. Ebulhasan Hüseyin Tenhayi, Azam Ravedrad, Mohemmedrıza Moridi, Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; “Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameeye Nakkaşi- ye Muasırı İran”, *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389), 2, Tahran 7- 40, 32.

makalesinde,⁹ muhtelif yıllarda yapılan bianellerde sergilenmiş İranlı sanatçılara ait resimler ile İran'ın içtimai durumu hakkında oldukça değerli bilgiler verilmiştir. Yine aynı sanatçıya ait olup Hirfe ve Hünermend dergisinde yayımlanmış olan Cevanan-i Seadetmend¹⁰ adlı makale, bu bölümde istifde ettiğimiz önemli çalışmalardandır. Bu makalede, Hatemi ve Ahmedinejad dönemlerinde İran sanat sahasında yaşanan önemli ve etkileyici olaylar ele alınmıştır. Mezkûr sanatçı, Ançe Gozeşt ve Ançe Ey Kaş...¹¹ adlı makalesinde ise Orta Asya sanatı hakkında, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi ve muhtelif dönemlerde bu müzeye başkanlık etmiş kişiler ile onların başkanlıkları döneminde İran sanatının nasıl bir yol izlediği gibi konular hakkında bilgiler vermiştir. Montegid-i Çep Be Çi Derd Mihored¹² adlı makalesinde Orta Doğu sanatını eleştiren ve bu sanat hakkında oldukça değerli bilgiler veren sanatçı, Emmaha ve Egerha ve Eykaşa ve Berresi-ye heşt Sal Modiriyet-i Semi Azer¹³ adlı makalesinde de Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin en başarılı başkanı Alırıza Semi Azer'in icraatlarını anlatmıştır. Tendis dergisinde yayımlanan, Mina Feşengçi'nin 21. yüzyılın oryantalistleri hakkında yazdığı, kadını da konu eden ve böylece Orta Doğu'nun çağdaş sanatının başka bir özelliğini öne çıkaran Oryantalist Haye Gerni Bisto Yekom¹⁴ isimli makale de bu bölümde istifade ettiğimiz bir çalışmadır. Sami Azer tarafından yazılan ve çağdaş dünya sanatı hakkında bilgi veren Ruykerd-i Modern ve Eşyayi Hüneri-i Muasır,¹⁵ Morteza Esedi ile Ahmed Nadeliyan tarafından yazılmış olup Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkûri Siyasi der Be Kargiri-ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmi¹⁶ adlı İran devrim sanatı hakkında kaliteli bilgiler veren makaleleri de burada zikretmek gerekmektedir.

⁹ İman Efseriyan, “Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş”, *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahran 171- 196; 178 ve 179.

¹⁰ İman Efseriyan, “Cevanan-i Seadetmend”, *Mecelle- ye Hirfe; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran 126- 135, 126.

¹¹ İman Efseriyan, “Ançe Gozeşt ve Ançe Ey Kaş...”, *Mecelle- ye Tendis*, (Mordad- 1392 H.ş), 254, Tendis, 6.

¹² İman Efseriyan, “Montegid-i Çep Be Çi Derd Mihored?”, *Tendis*, (Behmen- 1389 H.ş), 192, Tahran, 8.

¹³ İman Efseriyan, “Emmaha ve Egerha ve Eykaşa ve Berresi-ye 8 Sal Modiriyet-i Semi Azer”, *Mecelle-ye Tendis*, (Şehriver- 1384 H.ş), 58, Tahran 7- 8, 7.

¹⁴ Feşengçi, Mina “ Oriyentalist haye Gerni Bisto Yekom”, *Tendis*, (Ordibeheşt- 1385 H.ş), 147, Taharan, 10- 11, 10.

¹⁵ Sami, Azar Alireza, “Ruykerd-i Modern ve Eşyayi Hüneri-i Muasır”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar - 1389 H.ş), 1+28, Tahran 54- 59.

¹⁶ Morteza Esedi ve Ahmed Nadeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkûri Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmi”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88, 67.

Çalışmamızın son bölümünde başvurduğumuz eserlerin başında, Amidst Shadow and Light adlı kitabın da yazarı olup İran çağdaş sanatı hakkında değerli bilgiler veren Hamid Keşmir Şeken'in makaleleri gelmektedir. Onun İngilizce ve Farsça yazdığı bütün makaleleri araştırılıp incelenmiş ve bunlardan oldukça istifade edilmiştir¹⁷. Bu makalelerden biri¹⁸ Olguhay-i Beraye Muasiriyyet Der Hüneri Emruz'dur¹⁹. Bu çalışmada inkılâp sonrası İran genç nesil sanatçılarının psikolojik durumları ve toplumdan beklentileri hakkında bilgiler verilmiştir. Aynı çalışmadan İran'ın yakın dönem sanat tarihi hususunda da önemli bilgiler alınmıştır.

Çalışmamızda incelediğimiz İran çağdaş sanatındaki nakışlar hakkındaki bilgiler büyük ölçüde Behnam Kamrani'nin makalelerinden alınmıştır²⁰. Adı geçen araştırmacının Metniyyet Der Hüner-i İran²¹ adlı makalesinde ise İran çağdaş sanatında yazı unsuru ele alınmış olup hem bu hususta hem de İran çağdaş sanatının genel özellikleri hususunda bu makalelerden istifade edilmiştir.

¹⁷ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran 1394 H.ş, 160; Hamid Keshmirshekan, "Contemporary Iranian Art: The Emergency of New Artistic Discourses", *Iranian Studies*, (Jun- 207), 40, UK, 335-336.335; Hamid Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 47; Hamid Keshmir Shekan, "The Quetion of İdentity Vis- a- Vis Exoticism İn Contemporary Art", *Iranian Studies*, (September- 2010), 43,UK, 489- 512; Hamid Keshmir Shekan, "Contemporary İraniyan Art: The emergence Of New Artistic Discourses", *Iranian Studies*, (Jun- 2007), 40, UK, 335- 366; Hamid Keshmir Shekan, "Enasor –i Nevestari Der Hüneri Modern ve Muasır-ı İrani", *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahran 58- 64; Hamid Keshmir Shekan, "Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The *Saqqa-khaneh* school in the 1960", *Iranian Studies*, (Desember- 2005), 38,UK, 607- 630; Hamid Keshmirshekan, "Olguhay-i Beraye Muasiriyyet Der Hüneri Emruz", *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş),1+28, Tahran 94- 96.

¹⁸ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran 1394 H.ş, 160; Hamid Keshmirshekan, "Contemporary Iranian Art: The Emergency of New Artistic Discourses", *Iranian Studies*, (Jun- 207), 40, UK, 335-336.335; Hamid Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 47; Hamid Keshmir Shekan, "The Quetion of İdentity Vis- a- Vis Exoticism İn Contemporary Art", *Iranian Studies*, (September- 2010), 43,UK, 489- 512; Hamid Keshmir Shekan, "Contemporary İraniyan Art: The emergence Of New Artistic Discourses", *Iranian Studies*, (Jun- 2007), 40, UK, 335- 366; Hamid Keshmir Shekan, "Enasor –i Nevestari Der Hüneri Modern ve Muasır-ı İrani", *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahran 58- 64; Hamid Keshmir Shekan, "Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The *Saqqa-khaneh* school in the 1960", *Iranian Studies*, (Desember- 2005), 38,UK, 607- 630.

¹⁹ Hamid Keshmirshekan, "Olguhay-i Beraye Muasiriyyet Der Hüneri Emruz", *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş),1+28, Tahran 94- 96.

²⁰ Behnam Kamrani, "Negşi Noguş Der Hüneri Muasır- ı İran", *Mecelli- yi Hüneri Ferda*, (Tabestan- 1389 H.ş), 28+2, Tahran 120- 122, 121.

²¹ Behnam Kamrani, "Metniyyet Der Hüneri İran", *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahran, 113- 116, 114.

Yukarıda genel itibariyle araştırmamızda sıkça başvurduğumuz kitaplar ve makalelere değinilmiştir. Burada üzerinde durulması gereken ve kaynak olarak değerlendirilebilecek diğer bir unsur da çeşitli internet siteleridir. Günümüz sanatçılarının eserleri ve yorumları hakkındaki bilgilerin makale ve kitap gibi materyallerde yer almaması gibi nedenlerden dolayı özellikle üçüncü bölümde başvurduğumuz resmî internet sitelerine şunlar örnek gösterilebilir: 1. <http://hamshahrionline.ir/details/149177> resmî devlet gazetesi (Hamshahri'nin web sitesidir).

Burada muhtelif sanatçıların yaşamı hakkında bilgi verilmiştir. 2. <http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx> Bu site resim-sanat uzmanı olan Resul Moarek Nejad tarafından hazırlanmış olup İran sanatı ve sanatçıları hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca İran sanat camiasının da güvenini kazanmış resmî bir web kaynağıdır. Üçüncü bölümde ismi geçen beş sanatçı hakkında bilgi verilirken bu kaynaktan oldukça faydalanılmıştır. 3. http://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?sectionname=unveiled. Bu site, çağdaş sanat sahasında uluslararası meşhur Saatchi Galeri'sinin resmî sitesidir. Bu siteden sanatçıların bazı eserlerinin fotoğrafı ve bilgileri konusunda yararlanılmıştır. 4. <http://tandismag.com> Bu adres, Tendis dergisinin resmî web sitesine ait olup özellikle sanatçıların eserleri hakkındaki bilgiler bu adresten alınmıştır. 5. <http://www.christies.com/>. Bu site, Kristy uluslar arası meşhur sanat eseri müzayede evinin resmi web sitesidir. Bu siteden de sanatçıların bazı eserlerinin fotoğrafları ve onlara ait bilgiler alınmıştır. 6. <http://www.pellemag.com/?p=959>. Bu site, resmî sanat eleştirisinin kaynak web sitelerindendir ve eserler yorumlanırken buradan muhtelif bilgiler alınmıştır. 7. <http://www.akkasee.com/articles/12632>. Bu site, İran fotoğraf resmi sitesidir. Bu sitede Şadi Ghadiriyan'la bir röportaj yapılmıştır ve bu sitede fotoğrafçının eserleri hakkında bilgi verilmiştir. 8. <http://azadart.gallery>. Bu adres, Tahran Sanat Azad Üniversitesi'nin galerisinin resmî web sitesidir. Bu sitede de Masume Mozaffariyan'ın resimlerinin fotoğrafları ve bilgileri bulunmaktadır. Bu tezde, belirtilen bu siteler haricinde başka resmî web sitelerinden de faydalanılmıştır. Ancak önemli olanlar burada ismini verdiklerimizdir.

Kaynak hususunda değinebileceğimiz bir diğer unsur da, sanatçılar ile yaptığımız röportajlardır. Burada dikkat çekmek istediğimiz, Masumeh Mozaffariyan ve Şadi

Gadiriyan'la yaptığımız görüşmelerdir. Zira mezkûr sanatçılar ve eserleri hakkında, onlardan önemli bilgiler edinilmiş ve bu bilgilere çalışmamızın son bölümünde yer verilmiştir. Kaynak konusunda üzerinde duracağımız son unsur, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin fotoğraf arşividir. Söz konusu müzede yer alan bu arşivde sergilenen eserlerin fotoğrafı çekilmiş ve tezin bazı kısımlarında bunlardan yararlanılmıştır.

III. YÖNTEM VE METOD

Tezimizin içeriği dolayısıyla, örnek alabileceğimiz herhangi bir özgün çalışmaya tesadüf edilmemiştir. Bu yüzden tezde kullanabileceğimiz taslağı oluşturabilmek için, konumuzla alakalı bazı makale ve kitaplar incelenmiş, alanımızla alakadar olan bazı sanatçılarla ve araştırmacılar ile röportajlar yapılmıştır. Neticede ise tezin; küreselleşme ve post-modern kavramlarının, İran sanatında modernleşmenin ve post-modernleşmenin ne zaman başladığının, Kaçarlar döneminde ve özellikle meşrutiyet dönemindeki muhtelif siyasî ve sosyal hareketlerin sanata nasıl yön verdiğinin, İran sanatında batılılaşmanın nasıl başladığının ele alınıp incelendiği bir bölüm ile bunu takip eden iki ana bölümden oluşmasına karar verilmiştir. İkinci bölümde; modernleşmeye karşı Orta-doğu'da ortaya çıkan üç reaksiyon, yani direniş, karışım kabulleme ele alınmış ve post-modern dönemde de aslında böyle reaksiyonların olduğuna dikkat çekilmiştir. Zira post-modern dönemde, İran sanatı ve resmi alanında da aslında böyle bir reaksiyonlar silsilesinin olduğu gözlemlenmiştir. Bu bölüm incelenirken sanat alanındaki küreselleşmenin (post-modernizmleşme), hemen her alanda olduğu gibi aslında bir batılılaşma olduğu sonucu çıkarılmış ve ortaya konulmuştur. Tezin son bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise post-modern dönem dediğimiz dönemde yaşayan sanatçılar ve eserleri ele alınmış, eserlerinde söz konusu küreselleşme sonucunda ortaya çıkan farklılıklar incelenerek örnekler şeklinde gözler önüne serilmiştir.

Yukarıda değindiğimiz taslak oluşturulduktan sonra, çalışma içerisinde yer alan konuları daha ayrıntılı bir şekilde incelemek ve bu hususlarda daha sağlam bilgiler vermek maksadıyla hem İran'da hem de Türkiye'deki kütüphane ve sanat müzelerinde, galerilerinde araştırmalar yapılmıştır. Özellikle Tahran Çağdaş Sanatlar müzesinde ve bu müze içerisindeki fotoğraf arşivinde yaptığımız araştırma ve incelemelerin, Tahran Üniversitesi ve Modarres Üniversitesi kütüphanelerinde yaptığımız araştırmaların, Tahran'da bazı sanatçılarla yaptığımız röportajların, yine aynı yerdeki Sanatçılar

Derneği'nde icra edilen sempozyumlara katılımlarımızın araştırmamıza büyük katkılar sağladığını belirtmek isteriz. Bu çalışmalar ve araştırmalar yapıldıktan sonra, ismi geçen derneğin arşivinde yer alıp çağdaş sanatlar hakkında sanatçılar veya muhtelif araştırmacılar tarafından yapılmış konuşmaların ses kayıtları elde edilip incelenmiş, elde edilen materyaller genellikle Farsça oldukları için tezimiz önce Farsça olarak kaleme alınmıştır. En son aşamada ise Farsça kaleme alınmış olan tezin Türkçe'ye tercümesi yapılmıştır.

IV. 1978'E KADAR İRAN RESİM SANATININ TARİHİ GELİŞMESİ

İran sanatı söz konusu olunca akla ilk önce minyatür gelmektedir²². Bu sanatın en önemli ve değerli örneklerini el yazması kitaplarda ve murakkalarda²³ görebiliriz; ancak şunu da belirtmeliyiz ki İranlı sanatçılar geçmişten beri diğer görsel ve süs sanatları alanlarında da çok sayıda eserler üretmişlerdir. Öyle ki Part İmparatorluğu²⁴ dönemine ait boyalı ve alçı süslerinin de yer aldığı duvar resimleri, çok eski zamanlarda İran coğrafyasında yaygınlaşmakla birlikte günümüz İran'ında da varlığını devam ettirebilmiştir. Söz konusu imparatorluğa ait olup günümüze kadar varlığını devam ettiren duvar resimlerinin, yine eski dönemlerden kalma edebî kitap resimleme geleneğinden daha eski dönemlere tarihlendiği anlaşılmıştır. Moğollar²⁵ döneminden önce söz konusu duvar resmi geleneği diğer görsel sanatlara göre daha çok önem kazanmıştır; ancak Moğolların İran'da hâkim oldukları dönemde kitap resimleme geleneği daha ön plana çıkmış, duvar resimleme geleneği ise arka plana itilmiştir.

²² Minyatür, el yazması kitapları süslemek için sulu boya ile yapılan resimler hakkında kullanılan bir tabirdir. Orta çağ Avrupası'nda el yazması kitapların bölüm başlarındaki ilk harfleri maden kırmızısı sülüğün ile boyanması anlamında latince miniare'den gelir. Daha sonra kitapları süslemek için yapılan resimlere de bu isim verilmiştir. Bir kitap sanatı olan bu resimler de minyatür adı ile tanınmıştır. (Mustafa Bektaşoğlu, *Anadolu'da Türk İslâm Sanatı*, (1.Baskı), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2009, 48).

²³ Birçok kalınca kağıd tabakalarını üst üste yapıştırmak suretiyle elde edilen mukavva. Üzerinde bunları yapmağa mahsus düz tahtaya murakka tahtası ve bu işe murakka germek denir. (Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, (2. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1966, Cilt 1-5, III, 1474)

²⁴ Çin Türklerinden olup Hazer denizi cenub- u şarkisine yerleşmiş olan ve kendilerine Partlar ismi verilen Arsak isminde bir Türk başbuğunun idaresi altına toplanarak bir hükümet kurmuşlardı. Bunlar M.Ö.130 da İskitlerle birlikte Medya'nın içine sokuldular ve Yunan hükümetini devirdiler. Suriyeyi istila ederek bir Part devleti vücuda getirdiler. Bu devlet Milattan sonra 226 senesine kadar sürmüştür. (Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, (2. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1966, cilt 1-5, II, 813)

²⁵ Moğollar Cengiz Han (yaklaşık 1167-1227) önderliğinde Orta Asya'dan göç edip sonra Çin'i feth ettikten sonra Yan Hanedanlığı adı altında yönetilmişler ve bunu takiben Rusya, Avrupa ve İslâm dünyasına yönelmişlerdir. 1260 yılında Memlükler'e yenilince İran'a çekilmişler ve burada İlhanlı Hanedanlığı'nı kurmuşlardır (1256- 1370). (Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (1.Baskı), (Trc. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, 294)

Günümüzde ise minyatür sanatı yerini yavaş yavaş kalemlikler üzerinde yapılan resimlere²⁶ ve büyük kumaşlar üzerinde yapılan yağlı boya resimlerine²⁷ bırakmıştır.²⁸

İran minyatür sanatı, 13. yüzyılın sonlarında bu sahaya ait gerçek üslupların ortaya çıkmasıyla birlikte oldukça gelişme kaydetmiştir. Bu dönem Moğolların İran'a hâkim oldukları zamanla birlikte başlamış ve Timurlular dönemi (1370-1507)²⁹ ile Safavilerin (1501- 1736)³⁰ güçlerinin zirvede olduğu döneme (17. yüzyılların sonları) kadar sürmüştür. Bu dönem ressamı padişahlar ve emirlerin himayesi altında ve saray atölyelerinde genellikle Farsça şiir kitaplarının resimlenmesi işi ile uğraşmışlardır. Moğollar dönemi minyatürü dikkate alındığında şunun da hatırlanması gerekmektedir ki onlar aracılığıyla Çin resimine ait bazı üsluplar da İran'a gelmiştir. Bu yüzden İran minyatürünün oluşumunda, Uzak Doğu sanatının da çok önemli bir rolü olmuştur. Özellikle Sung³¹ döneminin resim üslubu, İran resim sanatında doğaya şairane bir bakış açısıyla bakılması yönünde bir katkıda bulunmuş ve böylelikle İran sanatında manevi bir atmosfer de ön plana çıkmıştır.

Şiraz Okulu,³² Herat Okulu³³ (Timurlular döneminde) ve Tebriz Okulu³⁴ (Safevi hükümdarı Şah Tahmasb döneminde 1524-1576) İran eski resim sanatının estetik

²⁶ Bu sanata Farsça'da Kaleminden Nigari denilmektedir.

²⁷ Söz konusu sanata Fars dilinde Perde Nigari denilir.

²⁸ Pakbaz, *Nakkaşi-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, 8.

²⁹ Doğu'da Moğol kökenli İlhanlılar başka bir Türk boyu tarafından ele geçirilmiştir. Orta Asya'da kurulan ve Timur İmparatorluğu diye anılan bu Türk boyunu Semerkant başkent olarak Timurlenk yönetiyordu (1370- 1405). (Mary Hollingsworth, Trc. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder, *Dünya Sanat Tarihi*, (1.Baskı), İnkilap Kitabevi, İstanbul 2009, 296)

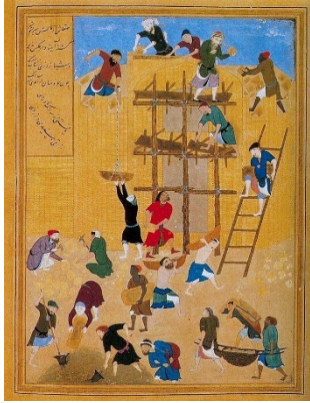
³⁰ Şah İsmail Safevi'nin tarafından kurulan ve 1502- 1730 yılları arasında varlığını sürdüren hükümdarlıktır. (Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (1.Baskı), İnkilap Kitabevi, İstanbul 2009, 298

³¹ Sung sülalesi devri. (960-1278). Bu devri dini resmin inhitat ettiği, fakat manzara resimlerinin en yüksek bir sanat derecesine eriştiği bir devirdir. Çin katalogları 1100 ressamdan fazla isim zikretmektedir. Bunlar arasında Li- Çeng zamanın en ustası idi. (Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, (2. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1966, cilt 1-5, I, 407)

³² Şiraz Mektebi esasen İran minyatür sanatında bir üsluptur. Moğolların İran'a hücumu sırasında Şiraz haricinde bütün İran şehirleri Moğol egemenliği altına girmiştir. Şiraz ise daha sonradan kendiliğinden Moğollara teslim olmuştur. Şiraz'ın kendiliğinden teslim olması sebebiyle burada mahalli bir idare kurulmuş şehrin sanatsal aktivitelerine de pek müdahale edilmemiştir. Şiraz Mektebi üslubu (14. yüzyılda), aynı zamanlarda başlayan Tebriz Mektebi üslubuna göre İran motiflerine ve eski İran üsluplarına daha çok bağlı kalmıştır. Şiraz'ın belli üslubu 9. yüzyılda oluştu ve 10.yüzyılın sonuna kadar devam etti. Manzara resimlerde paralellik, parlak renklerin kullanışı, yüksek ufuk, hareketli bulutlar, bu üslubun önemli özellikleridir. (Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 336.)

³³ Herat Minyatür Okulu; Timurlenk'in ölümünden sonra Herat, Timur İmparatorluğu'nun başkenti olmuştur. Oğlu ve varisi olan Şah Rukh (hükümdarlık tarihi 1405- 1447) sarayı buraya taşımış ve saraya bağlı bir elyazması atölyesi yaptırmıştır. 15. yüzyılın sonlarında Herat üslubu özgün kitap resimleri ortaya çıkmıştır; bu özgünlük öncelikle Herat'lı Behzad'ın çalışmalarında görülmüştür. Uzamın resimsel temsiline ilgi duymaya başlayan sanatçılar, ufuk çizgisine doğru uzaklaşan yatay düzelmeleri

sisteminde bir değişim ve gelişimin göstergesidirler; fakat İsfahan Okulu'nda³⁵ (Safavi döneminin sonlarında açılmış) idealar dünyası atmosferi algısı, saf-hat ve boya kullanımında kusurlar oluşmaya başlamış ve nihayet minyatür resmi bir nevi çizgisel resme dönüşmüştür. Bu resim anlayışı içerisinde konu olarak güncel hayat ve sıradan insanlar yer almış, önceki usuller ve kaideler ise önemsenmemiş, arka planda bırakılmıştır. Bunun nedeni şiir ve resim arasındaki bağın zayıflaması ile edebî kitapların dışında resmin yer alacağı yeni sahaların bulunmuş olmasıdır. Şunu da ifade edelim ki Safavi döneminin ünlü sanatçıları (Kemaleddin Bihzad, Mirseyyed Ali, Mohammedi ve Rıza Abbasi gibi sanatçılar) söz konusu mevzuları ele alsalar da, yaşam çevrelerindeki hayatı dikkate alsalar da ve onlardan konu seçseler de hiçbir zaman natüralizm üslubuna yaklaşmamışlardır.³⁶



Shiraz Okulu, Nizami'nin Hamsesi, "Leyli ile Mecnun, Okulda", 1580- 1585.



Herat Okulu, Nizami'nin Hamsesi, Kemaleddin Behzad, "Horneg sarayının inşası", 1525.



Tebriz Okulu, Mirza Ali, Nizami'nin Hamsesi, "Prenses Nüşabe'nin İskender'i tanınması", 1539-1543.

kullanmışlardır. Figürler, mimarlık ve özellikle manzara, uzamsal etkiyi güçlendirmek için kullanılmıştır. (Hollingsworth, 297)

³⁴ Safevi hükümdarı Şah İsmail Herat'ı zaptedince, Timur döneminin ünlü minyatürustası Bihzad Herat'tan Tebriz'e taşınmış ve yetiştirdiği öğrencilerle Tebriz, bir müddet sonra Safevi dönemi minyatür sanatının merkezi haline gelmiştir. Nizaminin Hamse'si ile Şah Abbas dönemine ait iki Şehname Safevi dönemi minyatürlerini muhtevi önemli el yazmalarındandır. (Yılmaz Can, Recep Gün, Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği, (2. Baskı), Kayihan Yayınları, İstanbul 2006, 279)

³⁵İsfahan uslubu, Bu uslub 1597 yılında 1.Şah Abbas'ın Safeviler'in payitahtını İsfahan'a taşıdıktan sonra başlamıştır. Bu dönem minyatürlerin sayısı azalmaya başlamakla birlikte karakalem ve portre resmi (minyatür portre) sayısında bir artış görülmüştür. Resme konu olan elbiseler daha detaylı çizilmiş, saç, baş ve sakal daha gerçekçi bir durumda gösterilmeye, çizilmeye başlanmıştır. Resimde kullanılan renk sayısı azalmaya başlamış, duvar resimleri ise çoğalmıştır. Bu mekteb üslubu, Osmanlı ve Hint sanatçıları da çok etkilemiştir. (Pakbaz, *Nakkaşı-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, 119-126)

³⁶ Pakbaz, *Dairatulmuarif-i Hüner*, 576 , 577.

17. yüzyıla gelindiğinde başkent İsfahan şehri, muhteşem görüntüsüyle, nüfusunun çoğalmasıyla ve önceden eşi görülmemiş bir iktisadî gelişimle özellikle Avrupalı tüccarların, seyahatçilerin, elçilerin, misyonerlerin ve yabancı sanatçıların sıkça uğradığı bir merkeze dönüşmüştür. Bu durum da İran resim sanatının daha çok Avrupa sanatı etkisi altına girmesine sebep olmuştur. Bu Avrupa tesiri; özellikle çeşitli araçlar vasıtasıyla Avrupa'ya ait sanat eserlerinin İran'a gelişi, İsfahan'da ikamet eden İranlı ressamın Avrupalı ressamlarla doğrudan görüşme ve tanışma fırsatı bulması ile etkisini arttırmıştır. Ayrıca şunu da belirtelim ki bu dönemde İsfahan sınırları içerisindeki Culfay-i Now denilen bölgede yaşayan Ermenilerin resim tarzlarının ve Hindistan'ın Babür Mektebi³⁷ anlayışıyla ortaya konulan sanat eserlerinin de İran sanatında az da olsa bir etkisi olmuştur. Böylece İran resim sanat tarihinde 19. yüzyıllara kadar devam eden yeni bir çağ başlamıştır. Bu arada söz konusu dönemde Avrupa natüralist sanatından yanlış ve eksik tarzlar örnekler de alınmaya başlamıştır. Neticede İran resim sanatı, çağdaş sanat döneminden önceki iki yüzyıl içerisinde, Avrupa sanat unsurlarıyla bir mücadele içerisine girmiş; bu mücadeleyi ise Avrupa sanatı kazanmıştır.³⁸

Kaçar döneminde, İranlı sanatçıların Avrupa sanat üsluplarından esinlenerek faaliyetlerine devam ettikleri anlaşılmaktadır. Sani Ol Molk (öl.1866) ve Kamal Ol Molk (öl. 1941) bu döneme verilebilecek örnek sanatçılardır. Bu sanatçı grubu, eğittikleri öğrenciler ile İran resim sanatının, geleneksellikten yeni çağdaş sanata geçişini sağlamışlardır.

Kaçar döneminin sonlarına kadar, Avrupa sanat üsluplarından esinlenen birçok ressam saraylarda yaşamışlardır. Fakat siyasî ve sosyal şartların değişmesiyle (yönetim tarzının mutlak monarşiden meşrutî monarşiye dönüşüyle), ücretsiz eğitimin yaygınlaşmasıyla ve Pehlevî döneminde (1925-1979) halkın refahının artmasıyla saraya bağlı kalmadan yaşayan, akademik eğitim alarak (birçoğu yabancı ülkelerde akademik eğitim görmüşler) daha özgürce faaliyet gösteren ve birçok öğrenci yetiştiren bir sanatçı

³⁷ Babür minyatürleri, Türkistan minyatür anlayışı ile Hint minyatür geleneğinin sentezinden doğmuş farklı bir minyatür tarzı olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönem minyatürlerinden giderek realizmin egemen olduğu, desenin kaligrafik niteliğinin öne çıktığı bir eğilim gelişmiş olup bu özellikler, minyatür sanatına yeni dahil edilen portrelerde belirginleşmiştir. Ayrıca bu dönemde minyatür bir kitap süsleme sanatı olarak çıkmış ve zamanla kitaptan bağımsız olarak var olmaya başlamıştır. (Yılmaz Can, Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, (2. Baskı), Kayıhan Yayınları, İstanbul 2006, 279.)

³⁸ Pakbaz, *Nakkaşı-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, 131.

kitlesi ortaya çıkmıştır. Öyle ki bu sanatçılar artık cesurca hareket edebilmişlerdir. Örneğin yıllardır sarayda yaşamış ve sarayın hizmetlerinden yararlanmış olan Kamal Ol Molk bile Meşrutiyet İnkılabı'nda meşrutiyet hareketlerini desteklemiş, yine aynı sanatçı Rıza Şah (öl. 1944) döneminde de şaha karşı çıkmıştır. Avrupa'da eğitim alan sanatçılar da müstakil bir durum kazanmışlar ve saraylarla olan bağlılıklarına son vermişlerdir ki bu sanatçılara Kamal Ol Molk'u da dâhil edebiliriz³⁹.

Kaçar hanedanından Nasreddin Şah döneminde (1848-1896) Kamal Ol Molk lakabını alan Mohammad Ghaffari, Muzaffereddin Şah döneminde Avrupa yolculuğuna çıkmış ve birkaç yıl Paris, Roma ve Viyana gibi yerlerde sanatını geliştirmeye çalışmıştır. Bu sanatçı ayrıca da Louvr müzesinde Rembrant⁴⁰, Raffaello⁴¹ ve Tiziano⁴² gibi sanatçıların eserlerini kopyalamaya başlamış ve Fransa'nın meşhur ressamı Fantin Latur ile de arkadaşlık kurmuştur⁴³. Bu sanatçı Sanayi-yi Mustezrefi Mektebi'nin de (1916) kurucusu olmuştur. Avrupa natüralizmine olan aşırı ilgisiyle yeni öğrenciler yetiştirmeye başlayan sanatçıyı bu dönemde İran sanatında ortaya çıkan yeniliklerin başlatıcısı olarak da görebiliriz. Zira o kendisini eski geleneklerin yaşatılmasında sorumlu görmemiş ve sadece batılı üslupları benimsemiştir. Avrupalı ressamlarla çok derin bir ilişki kurmamasına rağmen, İranlı ressamların bakış açısını neredeyse tamamen değiştirmiş ve onları gerçekçi bir bakış açısıyla natüralizme yöneltmiştir⁴⁴. Bu durumda hakikaten yukarıda dediğimiz gibi Avrupalı sanatın İran'da hâkim olmaya başladığını açıkça göstermektedir.

Kamal Ol Molk ile başlayan söz konusu üslup biraz değişimle Rıza Şah döneminde de devam etmiş hatta bu dönemin hâkim üslubunu oluşturmuştur. Rıza Şah

³⁹ Azam Ravedrad ve İman Efseriyan, "Negahi Camee Şenahti Be Nakkaşi-i İran Der Dorani Sonnet ve Teceddüd", *Mecelle-yi Hüner ve Mimari*; Binab, (Hordad- 1390 Hş.), 19, 41- 67, 56.

⁴⁰ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 Leiden –1669 Amsterdam), Hollanda Altın Çağı'nın önde gelen ressamıdır. Rembrandt olağanüstü bir görsel öyküanlatıcısı ve insanlık halini büyük yorumcusuydu. (Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, İrina Stotland, *Sanat*, (1.Baskı), (Trc. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2012, 244)

⁴¹ Raffaello Sanzio (1483 Sanzio- 1520 Roma), Yüksek Rönesans'ın Floransa ve Roma'daki en önemli temsilcisidir. 18. Ve 19. yüzyıllarda ünü Leonardo ve Michelangelo'nun ününü aştı. (Linda Buchholz, vd. 156)

⁴² Tiziano Vecellio (1488/1490, Pieve di Cadore - 1576, Venedik), Çok büyük öneme sahip venedikli ressamdır. Portreden altar resimlerine, mitolojik konulara kadar bütün türlerde ustalaştı, uzun ve yaratıcı meslek yaşamının sonunda derin bir üslup değişikliği geçirdi. Robens ve Velazquez'den güçlü bir biçimde etkilendi. (Buchholz, vd. 156).

⁴³ Ahmad Soheili Khansari, *Kamal-e – Honar*, (1. Baskı), Neşr-i Soruş, Tahran 1368 Hş., 22 ve 23.

⁴⁴ Minoo Esedi, "Modernizm; Hoviyet ve Sunnet Der Nakkaşii Moasır-ı İran", *Mecelle- yi Hüner ve Mimari*; Cilveye Hüner, (1382 Hş.), 23, 4-13, 5.

döneminden yaklaşık on yıl önce Kamal Ol Molk tarafından başlatılmış olan Sanayi-yi Mustezrefi'nin faaliyeti neticesinde resimlerdeki konuları genellikle portre, natürmort ve halkın yaşamı oluşturmuştur⁴⁵.

1920'li ve 1930'lu yıllara gelindiğinde İran resim sanatı alanında yeni bir dönemin başladığı anlaşılmaktadır. Zira Pehlevi döneminde Avrupa'ya giden sanatçılar, İran'a döndükten bir süre sonra, Kamal Ol Molk'ün akademik sanatına karşı çıkmış ve Batı'daki yaygın olan yeni sanat üsluplarını hızlı bir şekilde yaymağa başlamışlardır. Fakat onların benimsediği üsluplar; İran sanat felsefesine, estetik kriterlerine uymuyor, kendileri de bunları dikkate almadan söz konusu Batı sanatını sadece taklit ve takip ediyorlardı. Ancak yine de bu sanatçılardan Jalil Ziyapour (öl.1999) ve Hooshang Pezeshkniya (öl. 1972) gibi bazı sanatçılar, modernizm üslubu çerçevesinde millî bir resim üslubu yaratmaya çalışmışlardır. Fakat İran'ın geleneksel sanat konularını Batı üslupları ile bir araya getirmek bir takım sebeplerden dolayı mümkün olmamıştır. 1961 yılına gelindiğinde ise ortaya çıkan Saqqahane ekolü form, renk ve sanatçının kullanacağı materyallerin bir arada kullanılabileceği başarılı bir yöntem geliştirmiştir. Böylece dekoratif motifler yüzlerce değişik geleneksel zemin üzerinde çalışılabilmiştir ki bu geleneksel zeminleri de çoğu kez Farsça hat oluşturmuştur⁴⁶. Bununla birlikte Batı'nın soyut sanatı ile İran-İslâm geleneksel sanatının karışımı, diğer bir ifadeyle eskilerden kalan sanat mirasının günümüz sanat kalıplarında oturtulup onarılması bu dönem sanatçılarının aslı amacını oluşturmuştur. Onlar millî bir ifade taşıyan ve aynı zamanda uluslararası sanat camiasının da kabul edebileceği, onaylayabileceği yeni bir sanat oluşturma peşine düşmüşlerdir. Bu yönelim sonrasındadır ki 1960'lı ve 1970'li yıllara gelindiğinde İran çağdaş resim sanatı uluslararası bir görünüm kazanabilmiştir. Böylece de İran yeni dönem gelişmiş resmi, tabiatın taklit edildiği dönemdeki resim anlayışı ile kendi arasına bayağı bir mesafe koymuştur. Bu dönem yenilikçi sanatçıları, daha çok kendi zihinsel yaşadıklarına dayanarak değişik sonuçlar ortaya koymuşlardır. Onların eserleri kimi zaman mutlak bir soyutlulukta kimi zaman tam saf bir süs eseri olarak ortaya çıkmış kimi zaman da garip ve hayali bir yeni dünyayı izleyicisine sunabilmiştir. Aynı dönemde eski minyatürlerde olduğu gibi yenilikçi resimlerde de eşyanın gerçek fiziksel görüntüsü reddedilmiştir ve bu yüzdendir ki bu resimlerde

⁴⁵ Ramin Jehanbegloo, *İran ve Modernite*, (1.Baskı), Neşr-i Gofar, Tahran 1379 Hş.,141 ve 142.

⁴⁶ Kerim İmami, *Saqqahane*, Neşr-i Müze-yi Hünerha-yi Muasır, Tahran 2536 Şahinşahi, Katalog.

zaman ve atmosfer gibi unsurlar soyutlaştırılmış kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte bu dönem sanatçıları, eski minyatüristler gibi görünülür gerçeklerin görüntülenmesinden vazgeçmelerine rağmen, onlar gibi edebî vasıflarda ve hikâyecilikte bulunamamışlardır.

Yenilikçi ressamalar, saf ve soyut görsel bir ifadeye ulaşmak için değişik yollar denemiş ve bu denemelerinde değişik materyallerden yararlanmışlardır. Bu sanatçıların eserlerinde hat kullanmış olmalarının amacında bile edebiyata doğru bir dönüş görülemez. Onlar harflere ve bunlardan meydana gelen kelimelere, renk ve doku imkânlarından faydalanarak yeni bir düzen vermek, daha güçlü ve etkili bir görünüm kazandırmak istemişlerdir⁴⁷. Bu yüzden olsa gerektir ki Kolombia Üniversitesi'nde İran Araştırmaları Bölümü'nün emekli öğretim üyelerinden Prof. Dr. Ehsan Yarshater bu konuda şöyle söylemiştir: *“Günümüz İran resminin büyük bir kısmı sorumsuzdur ve sosyal gerçeklerden uzak kalmıştır; tıpkı natüralistliği ve gerçekçiliği görmemezlikten gelen eski minyatüristlerin saf renkleri ve geleneksel figürleri kullanarak mutlu idealist bir dünya elde etmeye çalıştıkları gibi.”*⁴⁸

İran İslâm Devrimi, Muhammed Rıza Şah'ın (1941-1979) resmî sanatının önüne geçip yenilikçi resmi büyük bir tarihi olayla karşı karşıya getirmiştir. Öyle ki bu sıralarda yenilikçi ressamalardan bazıları ülke dışına göç etmiş, bazıları bir süreliğine resim işini bırakmış bazıları ise kendi isteklerini dikkate alarak yaygın resim üsluplarını değiştirmişlerdir. Bu durumun aksine bazı ressamalar da eski resim üsluplarını geliştirecek güçlü ve etkili eserler ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte yine de devrimden sonra uzun bir müddet pek de değerli eser üretilmemiştir.

1980'li yılların sonları, geçmişteki tecrübelerin yeniden gözden geçirildiği ve çağdaş dünya sanatının getirdikleri üzerinde düşünüldüğü bir dönem olmuş ve bu dönemle birlikte İran çağdaş sanatında yeni hareketler görülmeye başlamıştır⁴⁹. İran İslâm Devrimi'nden sonra ortaya çıkan İran sanat alanındaki bu yeni hareketler, değişiklikler ve İran sanatının çağdaş dönemde başından geçen tüm olaylar ile dalgalanmalar aşama aşama detaylı bir şekilde tezimizin ilk bölümünden itibaren incelenmiştir.

⁴⁷ Pakbaz, *Nakkaşı-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, 209.

⁴⁸ Richard Ettinghausen and Ehsan Yarshater, *Highlights of Persian art*, (1.Baskı), Iranian Studies, U.S.A 1979, 364.

⁴⁹ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 891.

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SANATINDA YENİLİKÇİLİK VE ÇAĞDAŞ SANAT'IN ORTAYA ÇIKIŞI

1.1. İRAN SANATINDA YENİLİKLERİN BAŞLAMASI

İran edebiyatı ve sanatı sahasındaki büyük yenilikler, Kaçarlar döneminin (1785-1925)⁵⁰ beşinci padişahı Muzaffereddin Şah döneminin (1896-1907) son zamanlarında ortaya çıkıp aşağı yukarı 50 yıl kadar sürmüş olan meşrutiyet (1906-1953)⁵¹ hareketiyle aynı zamanda başlamıştır. Hatta diyebiliriz ki edebiyat ve sanat sahasındaki yenilikler ile meşrutiyet karşılıklı olarak birbirlerini beslemiş, birbirlerinin gelişimini sağlamıştır. Bu dönem meşrutiyetinin ortaya çıkmasında iki temel fikir ortaya atılmıştır. Bunlardan birincisi söz konusu meşrutiyetin ortaya çıkmasında İslâmî unsurların etkili olduğu yönündedir ki bu fikrin savunuculuğunu ulema, tüccar ve işçi sınıfına ait bazı kişilerin dahil olduğu bir grup yapmıştır. İkincisi ise aynı meşrutiyetin ortaya çıkmasında Batı'ya ait kültür ve fikirlerin etkili olduğu yönündedir. Bu fikri ise aydınlar, yenilikçiler ve yine bazı tüccarların içinde yer aldığı bir grup savunmuştur⁵². Bununla birlikte basım teknolojisindeki gelişmeler ve bu teknolojilerin İran'a girmesiyle söz konusu dönemde sanat ve edebiyat alanına ait eserler ile gazete ve diğer alanlara ait birtakım kitapların basımında büyük bir artış meydana geldiği görülür ki, bunun da meşrutiyet devriminin ortaya çıkmasında büyük bir rolü olmuştur. Zira bu eserler, aslında meşrutiyet

⁵⁰ Kaçarlar, Bir türkmen oymağı ve İran'da hüküm süren bir hanedandır (1796- 1925). (Rıza Kurtuluş, "Kaçarlar", DİA, İstanbul, 2001, XXIII, 51-53, 51.)

⁵¹ Nadir Şah'ın ölümünden sonra İran azametini ve büyüklüğünü kaybetti. Ancak İran Asya'nın hala büyük ülkelerinden biri sayılıyordu. Nadir Şah'tan sonra Kerim Han-ı Zend ve halefleri İran'ın gücüne güç katmasa bile gücünün düşmesine de müsaide etmemişlerdir. Ancak Kaçar hanedanı döneminde İran çok zayıflatıldı. Bu ara, Avrupa çok hızla gelişmekte idi ama İran ve İranlılar yaşama eski şekilde devam etmekteydi ve aniden kuzey ve güneylerinde iki gelişmiş ve güçlü devletlerin varlığını farkettiler. Zayıf İran, Rus ve İngiliz arasında çaresiz ve başarısızlıklara uğruyordu. Nasreddin Şah döneminin son yıllarında, Okul, Posta, Telgraf ve Telefon ilk kez oluşturulur ve böylece insanların küresel koşullardan bilgileri hızla artar. Cemaleddin Esedabadi, Talibov ve Mirza Melkom Han gibi insanlar milleti uyandırmak için çalışırlar. Çoğunluk Tebrizli İran iş adamları İstanbul ve Bakü ile ilişkileri oldukları için Batı'nın gelişmelerinden bilgileniyorlar ve bu bilgileri İran halkına aktarıyorlar. Devrimin ilk kıvılcımı, Tahran valisinin 17 tüccarı, şekeri pahalıya satma nedeniyle kırbaça cezalandırma olayından dolayı protestolarla başladı. İlk başta insanların isteği adalet köşklerinin kurulması olmuştur ancak bu burada bitmemiş isteklerinin çapı dahada artmış ve bu protestolar neticesinde 1906 yılında Şah Meşrutiyet kanununu onayladı. (Ahmad Kesrevi, *Tarih-i Meşrute-ye İran*, (16. Baskı), Neşri Emir Kebir, (2 cilt), Tahran 1363 H.ş, I, 7, 8, 10, 28, 44, 127, 187)

⁵² Ramin Cahanbaglu, *Iran ve Modrnite*, (1. Baskı), Neşr - I Gofar, Tahran 1380 H. Ş., 33.

devriminin ortaya çıkmasında öncü olan insanların fikrî gelişmelerinde oldukça tesirli olmuşlardır. Buna karşın aynı dönemde resim de dâhil görsel sanatlara ait eserlerin, birkaç karikatür⁵³ dışında mezkûr meşrutiyetin ortaya çıkmasında pek de bir etkisi görülmemiştir.⁵⁴ Dönemin en ünlü ressamı olan Kamal Ol Molk⁵⁵ Mohammad Ghaffari'nin (d.1845- öl.1940) eserlerinin bile bu meşrutiyet hareketinde neredeyse hiç bir payı olmamıştır. Ancak Kamal Ol Molk'un bireysel olarak bu hareket için hiçbir çaba göstermemiş olduğu da söylenemez. Zira o, Fransız devriminde de büyük payları olan Jean-Jacques Rousseau (d.1712- öl. 1778)⁵⁶ gibi bazı yazarların, edebiyatçıların özgürlük hakkındaki eserlerini Farsça'ya çevirmiş, kendi imkânları dâhilinde meşrutiyet hareketine yardım etmiş ve bu hareket başarıya ulaştıktan sonra meşrutiyet bayrağı altında ülkenin simasını değiştiren yeni gücü methetmek, halka göstermek için Tahran fatihi Komutan As'ad Bahtiyari'nin (d. 1856- öl. 1917)⁵⁷ resmini çizmiştir⁵⁸.

Şiir ve romana karşın, aslında ressamlık ve heykeltıraşlık meşrutiyet hareketinin ideallerinden doğrudan etkilenmemiş, ama devrim sonrası meydana gelen sosyal ve kültürel değişimlerle gelişme fırsatı bulmuştur. Bununla birlikte dönemin sanat sahasındaki en önemli simalardan birisi olan Kamal Ol Molk, İran'da yaşadığı dönemdeki hareketsiz, cansız ressamlık geleneğini devam ettirmeyip tamamen Avrupalı bir tarz olan natüralizme yönelmiştir. Aslında Muzaffereddin Şah'dan önceki Kaçar şahı Nasıreddin Şah döneminin (1831-1896) sanatçıları olan Mirza Abolhassan Khan Ghaffari (d. 1813- öl. 1866) ve Mahmud Khan Melek Ol Shoera (d.1849- öl. 1932) gibi diğer kişiler ise, natüralizm üslubunu Kamal Ol Molk kadar başarılı bir şekilde temsil

⁵³ Edeb, Molla Nasreddin ve Keşkul Meşrutiyet döneminin önemli ve etkili karikatür gazeteleridir. Bu dönemdeki karikatürlerle sınıf farklılıkları, halkın geçim tarzını ve günün siyasi-toplumsal durumunu yeni bir bakışla eleştirerek görüntülemiştir (http://press.jamejamonline.ir/Newspreview/1978010137642387541).

⁵⁴ Kamran Afşar Mohacer, *Honermend- i İrani ve Modernism*, (2. Baskı), Neşr- i Danişgah- i Hüner, Tahran, 1391 H.ş., 166 ve 147.

⁵⁵ Kamal- Ol- Molk Mohammad Ghaffari

⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau (d.1712 Cenevre, öl. 1778, Fransa), Cenevreli müzisyen, şair, yazar ve filozof. Rousseau'nun düşünceleri onun 11 yıl ölümünden sonra, 1789 yılında Fransa devrimci liderlerinde derin bir etki bırakmıştır. (Deve Robinson ve Oscar Zarate, *Jean-Jacques Rousseau; Gedemi Evvel*, (1. Baskı), (Trc. Şokufe Mohammadi), Perdis-e Daneş, Tahran, 1385 H.ş., 6.

⁵⁷ Komutan Esad Bahtiyari denilen Aligholi Bahtiyari (öl. 1917), Bahtiyari aşiretinin başkanlarından ve kaçarlar döneminin siyasetçilerindendir. Komutan Esad Bahtiyari, Mohammad Ali Şah'ın fermanı ile meclise ateş açılmasına karşı çıkmış ve kendine bağlı kişilerle harekete geçmiştir. Ordusu ile ilk önce İsfahan şehrini ve sonrasında da Tahran'ı feth eden iki kişiden biri olmuştur. Böylece onun çabaları sonrasında meşrutiyet hareketi yeniden canlanmıştır. (Mehdi Bamdad, *Şerhi Hali Recali İran Der Gerni*, 12, 13, 14 Hicri, 6 cilt, (3. baskı), Neşri Zovvar, Tahran, 1363 H.ş., II, 448)

⁵⁸ Yazarın ismi gelmemiş, "Kamal Ol Molk, Sünnet Şiken ve Sünnet Güzar", *Hüner ve Merdüm*, (Şehriver- 1354 H.ş.), 155, Tahran, 50- 53; 50.

edememişlerdir⁵⁹. Kamal Ol Molk'un sanat alanına dair diğer bazı önemli katkıları da olmuştur. Muzaferreddin Şah, istediği bir tabloyu çizdiği için Kamal Ol Molk'u ödüllendirmiş ve bu ödülü mukabilinde onu Avrupa'ya göndermiştir. O, Avrupa'da yaptığı bilimsel bir geziden sonra İran Devleti'nin himaye ve onayını kazanıp kendi görüşü ve tarzını esas alarak Tahran'da Güzel Sanatlar Okulu'nun (Sanayi-yi Mustezrefi) temelini atmıştır (1916). Ancak Kamal Ol Molk için işler her zaman yolunda gitmemiş, Pehlevi⁶⁰ sülalesinin ilk Şahı Rıza Şah'ın (d. 1878- öl.1944) taht döneminde (1925-1941) Kamal Ol Molk'un Şah'a karşı bazı eleştirileri olmuş ve ortam gergin bir hal almıştır. Bundan dolayı Kamal Ol Molk'un kurmuş olduğu söz konusu okulun bütçesi kesilmiş, hatta Kamal Ol Molk bu okulun müdürlüğündeyken görevinden istifa etmek zorunda kalmıştır (1928).

Tarihî kaynaklar incelendiğinde, Rıza Şah'ın sanata özel bir ilgisinin, hatta kitap okuma alışkanlığının dahi pek olmadığı anlaşılmaktadır. O, daha çok disiplinli ve çalışkan bir askerdir. En aşağı yerlerden tırmanarak, aklına bile gelmeyen Şahlık mertebesine kadar ulaşmıştır. Ancak o, Batı'nın yeni medeniyetinin görünümüne ve yeniliğine derin bir bakışa sahip olmadan, önemli noktaları dikkate almadan çok ilgi göstermiştir. Rıza Şah, ülkesinin gelişimini, Batı'nın tam manasıyla taklit edilmesinde görmüştür. Öyle ki, o, Abbas Mirza (d. 1789- öl. 1833),⁶¹ Emir Kebir (d. 1807- öl. 1852)⁶² ve Foroughi (d. 1877- öl. 1942)⁶³ gibi aydınların, siyasetçilerin çabaları sayesinde ortaya çıkan fikri dalgaları, hevesle takip etmiştir. Bu arada söz konusu aydınlar yenilikçi fikirleriyle, Reza Şah'tan başka, yenilikleri kabul etmeye daha meyilli olan ayan, ulema ve tüccarlar gibi birçok sosyal tabakanın zihnine nüfuz etmeyi başarmışlardır⁶⁴. Aslında bu nüfuzun, tam olarak Rıza Şah döneminde değil de daha önceden başladığını da burada belirtmek gerekmektedir. Zira bu nüfuz, Reza Şah döneminden önce meydana gelen 1. Dünya Savaşı sıralarında başlamıştır. Bu dönemde

⁵⁹ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 889.

⁶⁰ Pehlevî Hanedanı (1925 - 1979), İran'da 54 yıl hüküm süren bir hanedandır.

⁶¹ İranda hüküm süren Kaçar Hanedanı'nın veliiahtı.

⁶² Mirza Taki Han Ferahani, lakabı Emir- i Kebir (Büyük Emir), (d.1807- ö. 1852): İranlı ıslahatçı devlet adamı. (Rıza Kurtuluş, " Mirza Takī Han", *DIA*, , XXX, İstanbul 2005, 168- 169, 168.)

⁶³ Babasi gibi Zeka- Ol- Molk (ülkenin dehası) lakabını alan Mohammad Ali Foroughi (d. 1877 Tahran-Tahran, 1942), İran çağdaş tarihinde, birinci Pehlevi döneminde meşhur politikacı ve aydınlardan biriydi. (Behaeddin Horremşahi, *Robaiyyati Hayyam*, (6. Baskı), Neşri Nahid, Tahran 1391, H.ş, 13)

⁶⁴ Mohacer, *Honermend- i İrani ve Modernism*, 169.

hem adı geçen siyasetçilerin hem de İran'a gelen yabancıların da bu fikrî nüfuzda büyük rolleri olmuştur.

Reza Şah'ın amacı esasıyla modern bir devlet kurmak, modern bir İran milleti oluşturmak olmuştur. İran dâhilindeki muhtelif kavimleri tek bir kültür ve tek bir dil etrafında birleştirmek de onun amaçları arasında yer almıştır. Reza Şah'ın oluşturmak istediği bu devlet örneği esasıyla Avrupa'da oluşmuş devlet anlayışının taklididir. Ayrıca bu devlet modeli düşünülürken eski Sasânî İmparatorluğu'nun devlet ve millet örneği de dikkate alınmıştır. Rıza Şah'ın oluşturmak istediği bu devlet modeli ise, kendisine göre: “*Ancak devlet kontrolündeki modern bir idarî ve nizamî sistem, eğitim teşkilatı ve endüstriyel ekonomi ile yaratılabilirdi.*”⁶⁵ Durum böyleyken Rıza Şah döneminin başlarında, devlet dâhilindeki bazı dinî düşünürler ve aydınlar, modernliğe karşı aşırı bir şekilde cephe almışlardır. Bu gruptaki insanlar, Batı medeniyetinin tüm görünüşlerini reddederek modernlik ile herhangi bir bağılılığı, Batı'nın kültürel ve sosyal korozyonu olarak görmüş, küfür ile aynı telakki etmişlerdir. Diğer bir grup ise modernliği doğru görerek gelenekçilikten kurtulmak istemişler, Batı'yı tamamıyla taklit etmeyi başarı ve gelişmenin sırrı olarak bilmişlerdir⁶⁶. Devlet dışında da aynı şekilde bir gruplanmanın olduğu anlaşılmaktadır ki, dışardaki bazı İranlılara ve İran'ı dışarıdan değerlendiren yabancılara göre, Rıza Şah devleti, ülkeye düzen, kanun, merkezî bir otorite ve yeni refah imkânları getirmiştir ki okullar, tren, otobüsler, radyo, sinema ve telefon gibi unsurlar da bunlardandır. Diğer bir ifadeyle bu dönemde “gelişim”, “modernizasyon” ve buna ek olarak “millî birlik” sağlanmıştır. Bazılarına göre ise tüm bunlar, Batı'nın taklidi, batıcılık olarak görülmüştür⁶⁷.

Aslında İran'daki yenilik hareketlerini, Kaçar sülalesinden olan şehzade Abbas Mirza'nın (d.1789- öl.1833) reform hareketleri dönemine kadar geriye götürmek de mümkündür; ancak bu dönemdeki reformlar her alanda görülmez. Asıl yenilik hareketleri Muzaferreddin Şah döneminin sonlarında başlayan meşrutiyet hareketi ile başlamıştır. Rıza Şah dönemine gelindiğinde ise durum çok farklı bir hal almıştır. Yenilik hareketi olarak telakki edilen unsurlar, Rıza Şah'ın karakteri doğrultusunda

⁶⁵ Dariyûş Aşuri, *Ma ve Moderniyyet*, (1.Baskı), Neşr-i Sazimani Mirasi Ferhengi-i Kişver, Tahran 1376 H.ş, 192.

⁶⁶ Mohacer, *Honermend- i İrani ve Modernism*, 169.

⁶⁷ Yavand Abrahamiyan, *Tarih-i İran-i Modern*, (Trc. Mohammad İbrahim Fattahi), (1.Baskı), Neşr-i Ney, Tahran 1389 H.ş., 169.

amirane bir şekilde ülkede yerleştirmeye çalışılmıştır. Bu dönemde din adamlarının önemi azalmış ve hemen her şeyi devlet ve pazarlar ele almıştır. Batı'da eğitim alan İranlıların sayısı günbegün artmış, Tahran Üniversitesi ve sonrasında tesis edilen diğer bazı üniversiteler sayesinde bilim ve yenilik ile tanışanların, uğraşanların sayısında büyük bir artış olmuştur. Merkezî devlet güçlenmiş ve ordu önceki dönemlere kıyasla daha modern bir düzene sahip olmuştur. Ülkenin endüstrileşmesinin yanı sıra diğer birçok alandaki yenilikler de devam etmiştir. Ayrıca bu dönemde hükümet idaresi, ilim ve teknik, giyim ve kuşam gibi birçok alanda da Batı örnek alınmıştır⁶⁸.

İran'da sanat alanındaki yenilikleri dikkate alacak olursak, bu yeniliklerin başlangıcı olarak meşrutiyet dönemiyle, hatta daha da sınırlandırırsak bu dönemin sonunda, Kamal Ol Molk'un çabaları sonrasında Güzel Sanatlar Okulu'nun açılmasıyla başlatabiliriz. Bu dönem başlangıç kabul edilirse, sanat alanındaki incelemelerin daha kolay yapılabilmesi ve bu incelemeler sonrasında ortaya çıkan yargıların daha anlaşılır bir hale getirilebilmesi için, söz konusu yenilikleri dört dönemde incelemek yerinde olacaktır. Burada, bu dönemlerin belirlenmesinde sanattaki üslupların, eğilimlerin belirleyici bir unsur olmadığı dikkate alınmalıdır⁶⁹.

1.1.1. Birinci Dönem (1910/11-1941)

Bu dönem Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluşu ile başlar ve Rıza Şah'ın şahlık döneminin bitişiyle sona erer. Bu evrede Güzel Sanatlar Okulu'nun kurucusu Kamal Ol Molk'un amacının, Batı akademilerindeki üsluba göre öğrenci yetiştirmek olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Güzel Sanatlar Okulu hiçbir zaman Batı akademileri gibi bir görünüm veya içeriğe sahip olmamıştır. Bununla birlikte bu amaç doğrultusundaki çabalar ve bu amacın uygulanmaya çalışıldığı Güzel Sanatlar Okulu sayesinde görsel sanat alanında önemli bir gelişme kaydedilmiştir. Özellikle Kamal Ol Molk'un söz konusu okulun yöneticiliğini yaptığı 15 (1916- 1931) yıl içerisinde, onun çabalarıyla, teknik yeteneğe sahip birkaç ressam ile birkaç heykeltıraşın yetiştirilmiş olduğu da göz ardı edilmemelidir⁷⁰.

⁶⁸ Mohacer, *Honermend- i İrani ve Modernism*, 171.

⁶⁹ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 889.

⁷⁰ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 889.

Söz konusu okul, İran'ın ilk resmî sanat okulu olarak, sadece ressamlık ve heykeltıraşlık bölümlerinde öğrenci yetiştirmiştir. Bu öğrencilerden bir kısmı ünlü sanatçı olmuşlardır ki, onlar ortaya koydukları eserlerinde, klasik üslubu benimseyen Raffaello (d. 1483 - öl. 1520), Titian (d. 1488- ö. 1576), Rubens (d. 1577- öl. 1640)⁷¹ ve Rambrant (d.1606- öl. 1669) gibi Avrupalı sanatçıların resimlerini örnek almışlardır. Kamal Ol Molk'un en ünlü öğrencileri arasında Esmail Ashtiani (d. 1890- öl. 1970), Hassan Ali Khan Vaziri (d. 1890- öl. 1954), Hossein Sheikh (d. 1910- öl. 1991), Reza Shahabi (d. 1901- öl. 1979), Aliakbar Sanati (d. 1916- öl. 2006), Mahmood Olia (d. 1899- öl. 1961), Ali Mohammed Heydarian (d. 1896- öl. 1990) ve . Abolhassan Khan Sadighi (d. 1894- öl. 1995) gibi isimler gösterilebilir. Bu ressamların eserleri klasizm, natüralizm ve romantizm karışımıydı. Daha sonraları bu gidişatı benimseyen İranlı ressamlar ve yaptıkları resimler, “Kamal Ol Molk Ekolü” olarak adlandırılmışlardır. Bu ressamlar, hocaları Kamal Ol Molk gibi, resimlerini gerçeğe uygun çizmeğe de özen göstermişlerdir. Eserlerinde halkın yaşamına ait konular, sokak ve çarşıdaki adamlar ve yaygın olan halk yemekleri vs. unsurlar yer almıştır. Ayrıca şunu da belirtmeliyiz ki, bu dönemde Rusya'da okuyan ve neredeyse tamamıyla Kamal Ol Molk tarzını benimseyip bu tarzda eserler ortaya koyan sanatçılar da ortaya çıkmıştır⁷².

Bu dönemde, devletin yarışlar düzenlemesi ve bu yarışlar sonrasında sanatçılara verdiği ödüller, ressamların sanat anlayışında, sanata bakışında önemli bir rol oynamıştır. Onlar çoğunlukla natüralist işlere odaklanmakla beraber günlük konuları da İran minyatür geleneğine dâhil etmişlerdir. Rıza Şah'ın kültür yenileme politikasından kaynaklanan böyle bir gidişat, böyle bir değişim yabancı İran bilimciler tarafından da kabul görmüş ve desteklenmiştir. Bu yüzden natüralizm ile halk yaşamına dair unsurların iç içe işlendiği mimarlık ve kabartma sanatı yaygınlık kazanmıştır. Şunu da belirtmek lazımdır ki, geçmişe dair unsurların da yer aldığı mimarlık ve minyatür sanatı arasında bir fark vardır, o da minyatür sanatında konu edilen yüz tasvirlerinin geçmişe kıyasla daha gerçekçi işlenmiş olmasıdır. Ortaya çıkan bu tarzı benimseyen resamlara Hadi Tajvidi (d. 1893- öl. 1939) Hossein Behzad (d. 1894- öl. 1968), Hasan

⁷¹ Peter Paul Rubens (1577, Siegen –1640, Antwerp), Avrupa Barok'unun öncüsüdür. Bütün formatlar ve türlere hakimdi, portreler, incil ve klasik dönem tarihi, peyzajlar, hayvan ve av sahneleri, alegorik resimler yapmıştır. (Buchholz, vd. 234)

⁷² Tuka Meleki, *Hünery Nogeray-i İran*, (1.Baskı), Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.Ş, 23 ve 24.

Musevverülmülki (d. 1889- öl. 1969) ve Antoin Sevruguin (d. 1830- öl. 1933) gibi ünlü isimler örnek verilebilir.

Böylelikle Rıza Şah dönemine gelindiğinde sanat sahasında iki resmî tarzın ortaya çıktığı görülmektedir. Birisi Avrupa akademik sanat tarzlarını takip etmek, diğeri ise yeni dönemde benimsenmiş kalıplarla eski dönem ressamlık ve minyatür sanatını restore ederek yaşatmaktır. Diyebiliriz ki, Rıza Şah döneminde (1925-1941) kabul gören bu iki tarzın izlerine, bu dönemden itibaren yarım asır kadar tesadüf edilebilir. Bu dönem için işaret etmemiz gereken önemli bir nokta daha vardır ki, o da resmî sanat yanında *kahvehane ressamlığı*⁷³ dediğimiz bir sanatın da ortaya çıkmış olmasıdır⁷⁴.

1.1.2. İkinci Dönem (1941-1948)

Bu dönem Rıza Şah'ın şahlık döneminde inşa edilen Tahran Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Fakültesi'nin açılışı ile başlar. Bu dönemde Andre Godard (d. 1881- öl. 1965) çabalarıyla faaliyete geçirilen Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki Fransız eğitimcilerin tesiriyle Kamal Ol Molk'un sanat tarzı, O'nun ekolünü devam ettiren natüralist öğrencilerin bir süre devam eden nüfuzlarına rağmen, zayıflamaya başlamıştır. Böylece sanat alanında yeni kapıların açıldığı bu dönemde, İran öğrencileri daha çok Batı ressamcılığına ait yeni üslupları, özellikle de izlenimcilik (imperssionism) ekolünü benimsemeye başlamışlardır. Bu arada Avrupa'da eğitim gören bazı İran asıllı öğrencilerin de İran'a döndüğü ve sanatta Batı'ya ait üslupları desteklediği ve Kamal Ol Molk ekolünü reddettikleri görülür ki, bu ortam eski ile yeni sanat tarzları arasında bir mücadelenin başlamasına sebep olmuştur. Söz konusu bu mücadelenin galibi ise Kamal Ol Molk ekolüne karşı olan yenilikçiler olmuştur. Hatta Batı'dan geri kaldıklarını düşünen genç ve coşkulu sanat öğrencileri, bu geri kalmışlıklarını telafi etmek için hızla harekete geçmişlerdir⁷⁵.

İkinci Dünya Savaşı'nın İran'a doğru uzanması (1320/1941) ve Reza Şah'ın tahtan düşmesiyle sanat tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Müttefik kuvvetlerin

⁷³ Kahvehane üslubu, İran'da resim alanında ortaya çıkmış bir tarzdır. İran Meşrutiyet dönemine (1906-1953) tarihlenir. Yağlı boya ile yapılan bu tarz eserlerde dinî, savaş ve eğlence alanlarına dair konuları ele alınmıştır. Asıl kaynağı, İran'daki, yüzyıllar öncesine ait hikayecilik ve ağıt yakma geleneğine dayanan bu resim tarzı günün yaygın Natüralist üslubundan etkilenecek şekilde sanat alanında eğitim almayan sanatçılar tarafından ortaya çıkmıştır. (Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 586).

⁷⁴ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 890.

⁷⁵ Guderzi, *Tarihi Naggâşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 89.

İran'a girmesi ve onlarla direkt irtibatın kurulması, kültürel ve siyasî alanda olduğu gibi sanat alanında da, özellikle resim alanında bazı değişiklikler getirmiştir. Bu dönemde türlü fikirler ve görüşlerle karşı karşıya kalan İranlı aydınlar, coşkuyla yeni yollar aramaya, yeni kavramları öğrenmeye başlamışlardır. Sanatçılar, yeni keşfedilmiş bir kıtaya hücum eden işgalciler gibi, yeni sanat üsluplarına, kavramlarına hücum etmiş ve Avrupa'yı taklit ile yeni eserler ortaya koymuşlardır. Harekete geçmiş merakları, onları, *izlenimcilikten kubizm'e, sürrealist hayalperstlikten soyut kompozisyonlara* kadar muhtelif sanat tarzlarını tanımaya ve denemeye yöneltmiştir. Ancak bununla birlikte yeni üslupları öğrenip, hâkim kılma çabası onları yaratıcılıktan uzaklaştırmıştır⁷⁶.

Bu dönemde modern sanatın öncülerinin hayat ve eserleriyle tanışmak, İran gençlerinde geleneksel kısıtlamalardan kurtulma fikrini uyandırmıştır. Yeni nesil ressamların bir grubu kendi istediği desenleri, Rus realist ve Fransız empresyonizm eserlerinde bulmuştur. Bu ressamların en tutkuluları, (Paul Cézanne (d. 1839 – öl. 1906)⁷⁷ ve Vincent Willem van Gogh (d. 1853 – öl. 1890)⁷⁸ gibi yabancı sanatçılara ilgi göstermiştir. Ayrıca bu dönem içerisinde, Avrupa'dan duydukları ve gördükleri, "*modernism*"e ait olarak bilinen yeni fikirleri İran sanatında uygulamayı isteyen şairler, yazarlar ve müzisyenler, sanat toplumundan ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte onların eserlerinde geleneksel sanat modernizmin gelmesiyle kaybolmamış, bilakis bu dönemde kendi varlığını ziyadesiyle sürdürmüştür. Modern ressamlık ve bunu benimseyen ressamlar ise, diğer sanatçıların aksine okul ve üniversite ortamlarında ortaya çıkmıştır.⁷⁹

Avrupa'da eğitim gören sanatçı öğrenciler, ülkelerine döndüklerinde, beraberlerinde ülkelerindeki sanatçıların taklit edebileceği yeni sanat üsluplarını da İran'a bu dönemde getirmişlerdir. Böylece İran'a giren kübizm ve ekspresyonizm ekolü de yaygınlık kazanmıştır. Bu sanat üsluplarını benimseyen modernist sanatçıların ilk

⁷⁶ Ehsan Yarshater and Richard Ettinghausen, *Highlights of Persian Art*, eds. New York: Persian art series, no.1, bibliotheca Persica, 1982. xii, 391,363.

⁷⁷ Paul Cézanne (1839, Aix-en –Provence- 1906, Aix-en –Provence), Nesnelerin iç yapılarını ortaya çıkarmaya soyundu. Natürmortlar, nü'ler, Saint- Victoire Dağı dizileri ve portreler yaptı. Birbirleriyle bağlantısız bu resim konuları kendisine yüzey dokusunu, kütleyi, rengi ve nesnelerin formlarını incelemeolanağı sundu. Resimleri geleneksel perspektif anlayışını reddetti. (Buchholz, vd. 382)

⁷⁸ Vincent Willem van Gogh (1853 Groot- Zundert- 1890, Auvers- sur- Oise), Post Empresyonist ressam ve çizim ustası, çok sayıda çizim, suluboya, baskı resim ve yağlıboya resim yaptı. Ölümünün ardından ikonik bir sanatçı haline geldi. (Buchholz, vd. 386)

⁷⁹ Meleki, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı) , Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahrân 1390 H.Ş, 27.

toplanma yerleri ise Encumen-i Hurus-i Cengi (Savaşçı Horoz Kulübü),⁸⁰ Apadana Nigarhane (Resim Evi)⁸¹ olmuştur. Bu sanatçıların ve üsluplarının yaygınlaşmasıyla birlikte hem medyada hem de toplum içerisinde eski sanat ile yeni sanat arasındaki mücadele 10 yıl kadar ciddi bir şekilde sürmüştür. Bu yıllar içerisinde hem sanat okullarının yetiştirdiği modernist sanat öğrencileri hemde Avrupa ve Amerika'dan yeni dönmüş sanatçıların aktif faaliyetleri ile yeni şiirler ortaya koyan şairlere ve resimler yaratan resamlara destek veren süreli yayınlar sayesinde, modernlik hareketi gelişmiş ve nihayet devlet himayesini de kazanmıştır.

Bu dönemin en aktif ressamı yenilikçiler, gelenekçiler ve ılımlılar olmak üzere üç grupta ele alınabilir. Yenilikçi gruba Hossein Kazemi (d. 1924- öl. 1996), Jalil Ziapour (d. 1920- öl. 1999), Houshang Pezeshknia (d. 1917- öl. 1972), Javad Hamidi (d. 1918- öl. 2001) Ahmad Esfandiari (d. 1922- öl. 2012), Mahmoud Javadipour (d. 1920- öl. 2012) Mehdi Vishkaei (d. 1920), Sadegh Barirani (d. 1923), Marco Grigorian (d. 1925- öl. 2007) ve Sirak Malkonian (d. 1931), gibi sanatçılar; gelenekçi gruba Kamal Ol Molk'un sadık öğrencileri olarak da nitelendirebileceğimiz Ali Asghar Petgar (d. 1297- öl. 1371), Reza Samimi (d. 1914- öl. 1990), Jafar Petgar (d. 1920- öl. 2005), Hossein Behzad (d. 1894- öl. 1968), Ali Moti (d. 1916- öl. 2008), Mohammad-Ali Zaviyeh (d. 1912- öl. 1990), Gholamhossein altafi (d. 1971) gibi isimler; ılımlılar grubuna ise, Aliakbar Sanati, Mohsen Vaziri Moghaddam (d.1924), Ali Rokhsaz (d. 1941- öl. 1989) , Mahmood Olia, Markar Gharabegian (d. 1901- öl. 1976), Soleyman Minasiyan (d. 1931), Sumbat Der Kiureghian (d. 1913- öl. 1999), Habib Mohammedi (d. 1904), Reza Foruzi ve Abbas Katouzian (d. 1923- öl. 2008) gibi sanatçılar dâhil edilebilir⁸².

Bu dönemin ilk nesil yenilikçi ressamı, eserlerinde İran konularını Avrupa sanatının yenilikçi tarzları ile çizmeye gayret etmişlerdir. Bu yöntem sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Ancak bu dönem sanatçıların eserlerinde Avrupa'dan

⁸⁰ Savaşçı Horoz Derneği, 1949 yılında Celil Ziapour (Jalil Ziapour), Şibani, H.Garib ve Hasan Şirvani'nin önderliğiyle ve onunla aynı görüşteki arkadaşları tarafından kurulmuş olan bir sanat derneğidir. sanat alanlarında yeni ve modern fikirleri savunan bu derneğin üyeleri,dernek ile aynı ismi taşıyan bir dergi yayımlamaya başlamıştır. (Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 205)

⁸¹Apadana Resim Galerisi, İranda kurulan ilk sanat galerisidir ve 1949'da Mahmoud Javadipour, Hossein Kazemi ve Hushang Ajudani tarafından, Tahrande, kendilerinin özel bütçeleriyle kurulmuştur. Bir yıl Ayakta kalabilen bu galeri, İran sanat alanında yenilikçi hareketlerin gelişiminde ve halkı yeni sanatlarla tanıştırmakta önemli rolü vardı. (Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 4)

⁸² Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 891.

taklit edilerek alınan sanat üsluplarının yanı sıra geleneksel unsurlar ve hayal âlemine dair unsurlar da yer almıştır. Söz konusu yenilikçi ressamlardan birisi olup Fransa’da Bozar Okulu’nda André Lhot’tan⁸³ eğitim almış olan Celil Ziyapur’a göre; “*Pablo Picasso’nun en önemli temsilcilerinden olduğu kubizm üslubu, kendi yaşadığı döneme kadarki en mükemmel üsluptu.*” Bu düşüncedeki Ziyapur, eserlerinde İran’ın kadın ve erkek bölgesel giyimlerini çizmeye de ilgi göstermiştir. O, tuvalinin zeminini karelere böldükten sonra insanları muhtelif işlerde çalışıyor halde çizmiştir⁸⁴.

Yukarıda vermiş olduğumuz yenilikçi sanatçılardan Mahmud Cevadipur, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin ressamlık bölümünün ilk mezunu idi ki, İran’ın modernlik ressamlığında büyük payı olmuştur. Hatta bugünkü tarzdaki grafik çizimi, 1320/1941 yıllarından sonra, onun hünerli, tecrübeli elleri sayesinde yaygınlaşmıştır⁸⁵. Bölgesel atmosferler ve İran halkının adetleri ile gelenekleri onun ilgisini çeken en önemli konular olmuştur. Onun eserlerinde yaylak ve kışlak hayatı yaşayan kırsal kesime dair unsurlar da yer almıştır.

Yurtdışına gitmeyip, İran’da, Tahran Üniversitesi’nin Güzel Sanatlar Fakültesi’nden mezun olan sanatçılardan birisi de Ahmed İsfendiyari’dır. Onun resimleri ışık , renk ve hareketle dolu olup asıl mevzu soyut bir atmosferle karışmıştır. Eserlerinde bu durum o kadar yoğundur ki, asıl konuyu anlamak neredeyse imkânsızdır. Muhatabın gözleri, görselliğin daha ön planda olduğu bu eserlerde sürekli hareket halinde olup pak renkler ve saf huzurla dolmaktadır. Bununla birlikte onların tek bir noktada odaklanması da zordur. İsfendiyari ayrıca eserlerinde eski sanat kültürünü, kökü eski dünyaya ait olan unsurları iki boyutlu bir algıyla muhatabına sunmaktadır⁸⁶. O, ayrıca eserlerindeki unsurları sınırlandırırken siyah ince çizgiler kullanan diğer ressamların aksine mavi ve kalın kontürler kullanmıştır. Öyle ki, bu renkler *batik* kumaşları⁸⁷ andırmaktadır⁸⁸.

⁸³ André Lhote (d. 1885 – öl.1962), Fransız heykeltıraş, ressam, sanat eğitimcisi ve yazar.

⁸⁴ Meleki, *Hüneri Nogiray-i İran*, (1.Baskı), Neşri-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.ş., 30.

⁸⁵ Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Pişgaman- i Hüner-i Nogiray-i İra; Mahmood javadipour*, (1. Baskı), Neşri müessise-i Tose-i ye Hünerhayi Tecessümi-yi muasır, Tahran 1389 H.ş., 11 .

⁸⁶ Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Pişgaman- i Hüner-i Nogiray-i İra; Mahmood javadipour*, (1. Baskı), Neşri müessise-i Tose-i ye Hünerhayi Tecessümi-yi muasır, Tahran 1389 H.ş., 11 ve 12.

⁸⁷ Batik Endonezya kökenli bir kumaş boyama tekniği. Kumaş üzerinde boyanmaması istenen bölgelere çıkarılabilir mum uygulanarak kumaşın üzerine çeşitli desenler oluşturmaya dayanmaktadır. (N. Keser, *Sanat Sözlüğü*, (1. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2009, 61.); F.Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Erzurum,

Grafik sanatı öncüleri sadece yayınlar üzerinde ve reklamlarda kullanılmış; ancak bu sanat dalı bir uzmanlık alanı olarak benimsenmemiştir. Aslında Kamal Ol MolK öncülüğünde tesis edilmiş olan Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olan bazı ressamilar tarafından da illüstrasyon sahasına ait çalışmalar yapılmış olmasına rağmen bu alandaki ciddi çalışmalar İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamıştır. Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olup bu işle uğraşan ressamilara Hosseinali Muayyedpardazi (d.?-öl.?) ve Yahya Dowlatshahi (d. 1899-öl. ?) gibi isimler örnek verilebilir. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki, bunlar illüstratör değil ressamidirlar. Muayyedpardazi, Rıza Şah döneminden itibaren posta pulları üzerine yapmış olduğu desenleri, resmî belgeler üzerindeki tasarımları, bazı ünlü kişilere dair çizdiği portreler ve karikatürleriyle bu işle uğraştığını açıkça göstermiştir. Bu yöntem dahilinde ortaya konulan illüstrasyon sanatı, Leyla Taghipour (d. 1920-öl. 2001) ve Teymur Roshdi (d.?-öl.?) gibi zatlar tarafından devam ettirilmiştir. Aynı zamanda bu sanat Mohammad Bahrami, Büyük Ahmeri (d.1920-öl. 2008) ve Siroos Emami (d.?-öl.?) tarafından yayımlanmış kitapların kapaklarında da kullanılmıştır. İllüstrasyon da dâhil afiş ve grafik tasarımlarındaki yeni tarzlar, Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bazı mezunları tarafından ortaya konulmuştur. Ancak bu sanatçıların bu alanlardaki uzman kişiler olmadığı unutulmamalıdır. Onlar bu işi sadece kendi istedikleri ve geçimlerini sağlamak amacıyla yapmışlardır. Savaş yıllarında ve petrol milli hareketi⁸⁹ döneminde medya faaliyetindeki gelişmelerle birlikte siyasî ve sosyal alanlara dair karikatür çizimleri yapma imkânı sağlanmıştır. Buna rağmen yine de ressamcılıkla kıyaslandığında grafik sanatının halen daha ilk aşamalarını yaşamış olduğunu söyleyebiliriz⁹⁰.

2011, s. 200; Fikri Salman, "Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitleri"; *Sanat Dergisi*, s.7, Erzurum, 2005, s. 1-10.

⁸⁸ Meleki, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı), Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.ş., 32.

⁸⁹ Muhammed Rıza Pehlevî döneminde, İran petrollerinin bulunduğu 20. yüzyılın başındanberi bu petrolleri Anglo- İranian Oil Company adlı bir İngiliz şirketi işletmekteydi.bu işletme hakkında düzenleyen en son anlaşma şirket ile İran hükümeti arasında 29 Nisan 1933 de imzalanmıştı. II. Dünya Savaşından sonra Şirketin İran'a ödediği para çok az olduğundan dolayı, İran bu anlaşmanın değiştirilmesini istedi. 17 Temmuz 1949 da, 1933 anlaşmasına ek bir anlaşma imzalandı. Bu anlaşmanın İran Milli Meclisince tasdik edilmesi gerekiyordu. Fakat meclis'teki Milli Cephe grubu ile onun lideri Dr. Musaddık bu anlaşmaya karşı çıktı. Dr. Musaddık'a göre, İran petrolleri devletleştirilmeliydi. Bunun üzerine bütün İran'da petrolün millileştirilmesi için gösteriler başladı. Sonuçta Meclis de 30 Nisan 1951, de İran petrollerinin millileştirilmesini öngören kanunu kabul etti. Bir ferman ile kanun İran Şahı tarafından da tasdik edildi. (Fahir Armaoğlu, *20. yüzyıl Siyasi Tarihi (1914- 1980)*, (6.Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1989, 489- 490.)

⁹⁰ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 892.

1.1.3. Üçüncü Dönem (1958-1978)

Üçüncü dönemde, İtalya'da eğitim alıp burada icra edilen Veniz Bienali'ni⁹¹ yakından gören Marko Geriguriyan'ın büyük bir etkisi görülmektedir. Zira onun çabaları sonucunda 1337/1958 yılında, İran Güzel Sanatlar Müdürlüğü tarafından ilk resmî bienal icra edilmiştir. Resmî işlerde görev alan devlet adamlarının böyle bir bienalin icra edilmesine onay vermeleri ise, İran yenilikçi sanatının artık farklı bir boyutta resmen kabul edildiği anlamına gelmiştir. Daha sonra söz konusu bu bienalin devamı da gelmiş ve 1345/1966 yılına kadar toplam beş bienal icra edilmiştir. Bu bienallerde başarılı olan İranlı sanatçılar, İtalya'da icra edilen Veniz Bienal'ine gönderilmiş, bu ise İtalyan sanatçılar da dâhil yabancı birçok sanatçının, İran sanatçıları ve eserlerini yakından tanımlarını sağlamıştır.

Mezkûr bienaller iki yılda bir yapıldı. Bu bienaller İran'da kabul görmeye başlayan yenilikçi sanatın daha iyi incelenmesine ve halkın bu sanata aşina edilmesine imkân sağlamıştır. Bu bienaller beşten fazla icra edilmedi; fakat buna rağmen bunlar, heykeltıraşlık, gravür ile resim sanatının gelişmesine ve aynı zamanda sanatçılar tarafından ortaya konulan yeni eserlerin tanınmasını sağlamıştır. Ama bu gidişat diğer bir taraftan da çağdaş sanatta geçici ve sahte, taklitçi bir yönelimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Şöyle ki, bu durumda bienallerde ödül alan herhangi bir sanatçının, eserindeki üslubu diğer bienalde ödül alacak olan sanatçının üslubuna kadar kabul görmüştür. Yani iki yıllık dönemler içerisinde yapılan bienallerde ödül kazanan sanatçıların tarzları en az iki yıl boyunca genç sanatçılara örnek olup onları, bireysel bir inceleme ve deneyimden uzaklaştırmıştır. Bu bienallerde ekspresyonizm, soyutlama ve yeni gelenekselcilik akımlarının dalgaları birbiri ardınca ortaya konulmuştur. İran'da icra edilen söz konusu beş bienalde ödül alan sanatçılara; Marcos Grigorian (d. 1925-öl. 2007, Nasser Ovissi (d. 1934), Abolghasem Saidi (d. 1925), Sohrab Sepehri (d. 1928-öl. 1980), Behjat Sadr (d. 1924-öl. 2009), Mohsen Vaziri Moghaddam (d. 1924), Hossein Zenderoudi (d. 1937), Faramarz Pilaram (d. 1937-öl. 1983), Massoud

⁹¹Venedik Bienali, İtalya'nın Venedik kentinde iki yılda bir günümüzün güncel sanat alanındaki gelişimleri sergileyen uluslararası festival ve sanat sergisidir. Bu bienalin geçmişi 1895'e kadar uzanmaktadır. (Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 110)

Arabshahi (d. 1935), Parviz Tanavoli (d. 1937) ve Jaze Tabatabayi (d. 1930- öl. 2007)⁹² gibi isimler örnek verilebilir⁹³.

Bu dönem içerisinde genç ressamların söz konusu yenilikçi-modern sanatın değişik tarzlarını benimsemeleri ve özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda soyut üsluba özen göstermelerinden dolayı kübist eğilimler bir tarafa bırakılmıştır. Fakat 1980'li yıllarda İraj Eskandari (d. 1956) ve Bahram Dabiri (d. 1950) gibi birkaç genç ressam tekrar kübizme yönelmişlerdir. Bu dönemin kabul gören sanat üsluplarından birisi olan *sürrealizm* de çağdaş sanatın trendlerinden birisi olmuştur ki, bu üslubun benimsenmesi 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren başlamıştır. Bu eğilimde, sürrealizme ait rüyacılık ile İran kültüründeki şairane ve hayalperestlik ruh bir araya getirilerek kullanılmıştır. Bu eğilimde meşhur olan sanatçılara; Sohrab Sepehri, İran Darroudi (d. 1936), Morteza Katouzian (d. 1943), Ghasem Hajizadeh (d. 1947), Hojjat Shakiba (d. 1949), Habibollah Sadeghi (d. 1957), Aliakbar Sadeghi (d. 1916- öl. 2006), Vahed Khakdan (d. 1950) ve Aydin Aghdashloo (d.1940) gibi kişiler örnek verilebilir. Bu sanatçılardan Sohrab Sipehri, bir müddet sonra sürrealist eğilimleri bir tarafa bırakmış, şark atmosferinin resimlerinde kullanarak özgün bir tarz oluşturmuştur. Ekspresyonizm üslubu da İran çağdaş sanatında 1958'de icra edilen ilk bienalde ortaya çıkmıştır. Houshang Pezeshknia (d. 1917- öl. 1972), İran'da bu üslubun temelini atan ilk kişidir. Bu üslubu temsil eden diğer sanatçılara da Hanibal Alkhas (d. 1930- öl. 2010), Reza Bangiz (d.1937), Cavad Hamidi (d. 1918- öl. 2001), Morteza Momayez (d. 1935- öl. 2005), Sirak Melkonian (d. 1931), Zahra Rahnavard (d. 1945),⁹⁴ Manouchehr Motabar (d. 1936), Yakub Emmamipich (d. 1946) vs. isimler örnek gösterilebilir. Ülkedeki gençler arasında soyut resim de 1960'lı yıllarda çok fazla ilgi görmüştür. Aslında Veniz ve Paris'teki bienallere katılmak isteği de bu eğilime sanatçıları yöneltmekte etkili olmuştur. Soyut sanata eğilim, 1960'da icra edilen ikinci bienalde Mansoureh Hosseini (d. 1926), Sohrab Sepehri, Mohsen Vaziri Moghaddam ve Behjat Sadr gibi sanatçıların soyut eserler sunmaları sonrasında ortaya çıktı. Masoud Arabshahi (d. 1935), Maryam Javaheri, Naser Arasteh (d. 1942), Masoud Ghadiri, Manouchehr Yektai (d. 1922), Hossein Kazemi (d. 1924- öl. 1996) ve Kourosh Shishegaran (d. 1945) gibi sanatçılar da

⁹²Perviz Tanavoli ve Jaze Tabatabayi haricindeki kişiler ressamlık, bunlar ise heykeltıraşlık alanında ödül kazanmışlardır.

⁹³Pakbaz, *Dairatulmuarif-i Hüner*, 893.

⁹⁴Zahra Rahnavard 2000'li yıllarda sanat eserlerini bilgisayar tekniği ile ortaya koymuştur.

bu üslupta çalışmış ve eserler ortaya koymuştur. Amerika’da 1970’li yıllarda sanattaki gelişim ve değişimler İran’daki sanatçılar ve öğrenciler üzerinde oldukça tesirli idi. Öyle ki modern sanat 1960’lı yıllarda Amerika’da en zirve zamanlarını yaşıyorken, İran’da aynı yıllarda *pop-art* denilen bu üslup dışarıya giden İran sanatçıları tarafından ülkeye getirildi ki bu sanat üslubu 1980’li yıllara kadar varlığını korumuştur. Kamran Katouzian, Monir Farmanfarmaian (d. 1924), Farshid Maleki (d.1943), Talie Kamran (d. 1940) ve Sima Kuban (d. 1939- öl. 2012) bu üslubu benimsemiş olan sanatçılardır. Marko Grigoriyan da İran pop-art’ını icat etmeye çalışanlardan birisiydi. Mortaza Momayez, Aydin Aghdashloo, Fereydoun Ave (d. 1945) vs. sanatçılar da etraflarındaki eşya tasvirlerle bu üslupta eserler ortaya koymuşlardır⁹⁵.

1960 yılında artık Jalil Ziyapour ve arkaşalarının çabaları yavaş yavaş yenilikçi sanatı yaygın hale getirmiştir. Bundan sonra yenilikçi resim sanatının, dekoratif ve süs sanatıyla oldukça farklı olduğu anlaşılmıştır. Fakat Houshang Kazemi, Parviz Tanavoli ve arkadaşlarına göre; dekoratif ve süs sanatı isminde ayrı bir fakülte açılmasının İran geleneksel ve halk sanatlarının tanınmasında büyük bir rolü olmuş ve öyle bir sanat ortaya çıkmıştır ki, bu sanat hem modern hem de geleneksel bir tarza sahiptir⁹⁶. Bu dönemin önemli olaylarından birisi de dekoratif sanatları uygulama sahasında öğrenen uzmanlar eğitmek amacıyla Dekoratif Sanatlar Meslek Yüksek Okulu’nun tesis edilmiş olmasıdır (1961). Bu okul sadece Güzel Sanatlar liselerinden mezun olan öğrencilerin eğitimlerini sürdürmesi için değil aynı zamanda yeni sanat alanlarının açılması için de imkân sağlamıştır. Bu okulda yerli ve yabancı öğretmenler tarafından onlarca yenilikçi heykeltıraş ve ressam yetiştirilmiştir ki yetiştirilen öğrencilerin faaliyetlerinin, İran çağdaş sanatının gelişmesinde önemli rolleri olmuştur⁹⁷. Dekoratif sanatlar mezkûr meslek yüksek okulunun faaliyette olduğu zamanlar, İranlı ressamlar ve heykeltıraşlar eski dekoratif sanatları modern resim içerisinde işliyorlardı ki, bu faaliyetlerin bu neticesi Tahran’da 1962 yılında icra edilen üçüncü biyanelde görülmüştür. Bu dönem fikrî ortamında bir müddet sonra *Saqqahane Ekolü*⁹⁸ de ortaya çıkmıştır. 1962 yılında

⁹⁵ Guderzi, *Tarihi Naggashi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 89.

⁹⁶ Meleki, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı), Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.ş.,65.

⁹⁷ Pakbaz, *Dairatulmuarif-i Hüner*, 893.

⁹⁸ Saqqahane eyilimi (Sakkahane ekolü): Bir sanat eğilimi olarak 1961 yılında ortaya çıkmıştır. Modernizasyon esnasında, klasik ve modernizm arasındaki çarpışmada bazı İranlı yenilikçi sanatçı tarafından kurulmuştur. Eğilimin ismi ilk kez Huseyin Zaderûdî’nin eserlerini tanıtırken Kerim İmamî tarafından kullanılmıştır. Eğilimin öncüleri ulusal ve geleneksel güzellikleri yeniden tanıtmak amacını

gazeteci, resim eleştirmeni ve İngilizce öğretmeni olan Kerim İmami'ye göre; bu ekolün ismi ilk defa bu zamanda kullanılmıştır. Saqqahane Ekolü'nün ilk temsilcilerinden olan Perviz Tanavolü, ise Kerim İmami'nin şöyle bir hikaye anlattığını nakletmiştir: *"Birgün (1961 yılı içerisinde) ben ve Hossein Zenderoudi, Şah Abdulazim⁹⁹ Hazretlerinin türbesini ziyarete gittik. Orada tezgahlarda satılan dinî içerikli tasvirlerin yer aldığı resimler dikkatimizi çekti. O anda ikimiz de kendi eserlerimizde kullanabileceğimiz İran kültürüne ait değişik malzemeler arıyorduk ki, söz konusu resimlerden birkaç tanesini alıp evimize götürdük. Onlarda yer alan formların sadeliği, nakışların tekrarı ve açık gösterişli renkler çok hoşumuza gitti. Zinderudi'nin onlardan ilham aldığı ilk resimler aslında Saggahane Ekolü'nde yapılan ilk eserlerdi."*

Saqqahane Ekolü'nün sanatçıları empresyonist sanaçılar gibi birbirleriyle çalışmamışlardır. Onların hepsi bireysel olarak kendi arayışları içerisinde bu üslubu bulup benimsemişlerdir. Fakat Kerim İmami, bunların eserleri arasında ortak benzerlikler bulmuş ve bu ortak özellikleri Saqqahane üslubunun dâhilinde görmüş ve böylece Saqqahane Ekolü ortaya çıkmıştır. 1977 yılında yeni açılmış olan Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, bu sanaçıların eserinden bir sergi yapmıştır. Başlangıçta bu ekol, bir nevi dinî içerikleri de barındıran halk sanatını temsil ediyordu. Ancak zamanla, içinde geleneksel dekoratif nakışlar ve Fars hattı da kullanılarak bu üslup geliştirilmiştir¹⁰⁰. Nasser Ovissi, Faramarz Pilaram (d. 1937- öl. 1983), Sadegh Tabrizi (d. 1938), Parviz Tanavoli, Hossein Zenderoudi, Masoud Arabshahi, Jazeh Tabatabai, Mansoor Ghandriz gibi kişiler bu ekolün önde gelen sanatçıları arasında sayılabilir. Bu

yürütmüşlerdir. Bu üslubun öncü sanatçıları bu üslubu ortaya koyarken, ulusal kültürün aşkı ve dünya kültürüne karşı geniş bir bakış açısıyla, ulusal ve uluslararası bir ekol kurmaya çalışmışlardır. Ekolün ilk çalışmalarını Huseyn ZindeRûdî'ye ait sayabiliriz. Bunun yanı sıra Rızâ Mâfî, Mensûr Gendrîz, Mesud Arbeşâhî Ferâmerz Pilârâm, Sâdık Tebrîzî ve Parviz Tanavoli gibi sanatçılar da bu ekolün öncüleridir. (Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Mururi Ber Cünbeş-i Saqq Hane Der Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi Yayını, Tahran 1392 H.ş, 7-12.)

⁹⁹ Hasan bin Ali Zeydoğlu Hüseyinoğlu Alioğlu ve Abdillahoğlu ve Abdul'Adhîm oğlu Şah Abdol Azim, İmam Rıza tarafından Rey'e (Günümüzdeki Tahran'a) gönderilmiştir. Onun yolculuğu zorluklarla dolu olmasına rağmen o yine de başarılı olmuş ve İmam Rıza'nın mesajını buraya ulaştırmıştır. Zamanının en dindar kişilerinden olan bu zat, yolculuğu esnasında Abbasi Halifesi El-Mütevekkil'in casuslarının kendisini takip etmesine rağmen onlara yakalanmamıştır. Şah Abdol Azim'in türbesi şu anda Tahran şehrinin güneyinde bulunmaktadır. Şiilerin ziyaret ettiği önemli bir türbedir. Buraya kaynak ver (<https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%B4%D8%A7%D9%87%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B8%DB%8C%D9%85>).

¹⁰⁰ Meleki, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı) , Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.ş.,67.

yıllarda *nakkaşihat*¹⁰¹ (hat-resim) tarzı da ortaya çıktı. Bu tarzın önde gelen sanatçılarına ise Reza Mafi, Hossein Zenderoudi (d. 1937), Nasrollah Afjei (d. 1933) ve Mohammad Ehsaigibi kişiler örnek verilebilir. 1960'lı yıllarda nihayet yeni sanat gelişme fırsatı bulmuştur. Bu dönemde yenilikçi sanata dair unsurlar içeren eserler, kuşkusuz günümüz sanatının temel taşlarıdır. Bu yıllarda gittikçe resmi sanata dâhil olan yeni bir tarz ortaya çıkmaktaydı. Devletteki üst makamları ve hatta özel sektör müesseseleri de sanat ve sanatçıyı himaye etme eğiliminde olmuşlardır. İran ve Amerika Kültür Derneği, Gote Enstitüsü, İtalya ve İran Kültür Derneği, Pariste'ki Sirius Sanat Galerisi, İran yenilikçi tasarımcıları, heykeltıraşları ve ressamlarının eserlerinin sergilendiği yerler olmuştur. Bu dönemde ayrıca Tahran da dahil diğer bazı İran şehirlerinde birçok sanat galerisi, müze ve diğer sanat kurumları tesis edilmiştir. Bu cümleden olarak özellikle Tahran'da Gandriz, Seyhun, Zorvan, Saba gibi aktif sanat galerileri bu dönemin yenilikçi sanatının yaygınlaşmasında ve gelişmesinde önemli roller üstlenmiştir. Böylece de yenilikçi sanatı benimseyen sanatçı ve bu sanatçılara ait eserlerde de bir artış olmuştur¹⁰².

İran'da heykeltıraşlık hiçbir tarihi dönemde sürekli bir gelişme göstermemiş ve halk tarafından da bir kabul görmemiştir. Çağdaş dönemde ise bu sanat dalı, ilk defa Aliakbar Hajjarbashi tarafından yapılmış olup Nasıreddin Şah'ın ata binmiş halini gösteren bir heykelle, İnce Sanatlar Okul'unda ve halka ait taş oymacılık sanatı içerisinde ortaya çıkmıştır (1886). Bu tarihten sonraki birkaç on yıl içinde Seddigi, Sanati, Tanavoli, Tabatabai gibi heykeltıraşların eserlerinin genel sergilerde yer alması ile heykeltıraşlık bir sanat dalı olarak toplumdaki yerini güçlendirmeye başlamıştır¹⁰³. Yenilikçi heykeltıraşlık Tahran'da ilk bienalde ortaya çıkmıştır. Bu sanatın öncüleri Parviz Tanavoli ve Jazeh Tebatabai gibi ressamlardır. Ancak bunlar, Sedigi ve Sanati gibi asıl alanları heykeltıraşlık olan sanatçıların aksine, ressam iken heykeltıraşlık yapmış sanatçılardır. Tanavoli, heykeltıraşlık alanındaki tecrübesini, İtalya'da temelini attığı resim alanındaki tecrübeleri üzerine kurmuştur. Kendi işinde çok başarılı olan bu sanatçı, diğer sanatçılara da yol göstermiştir. Bundan sonraki yıllarda Monir

¹⁰¹ Nakkaş-i Hat, Boyayı kullanan yazı tarzıdır. Bu tarzda geleneksel Hüsnü Hat üslupları kullanılmaktadır. Bu tarzın öncüleri İran Kaçar döneminde İsmail Celayir gibi sanatçıların çalışmalarında görülmektedir fakat günümüzdeki yaygın olan tarzı Saqqa Hane ekolünden sonra ortaya çıkmıştır. Yağlı boya fırçası, yağlı boya ve ışık gölge yöntemlerinin kullanışı bu tarzın resimsel olan yönleridir. (Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 584)

¹⁰² Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 893.

¹⁰³ Cevat Mocabi, "BazŞinasi-i Zerfiyet-i Moceseme Sazi-i Muasir", *Gerdışgeri*, (İsfend- 1383 H.ş.), 16, Tahran, 40- 45; 42.

Farmanfarmaian, Vaziri Moghadam, Asghar Mohammadi, Masoud Arabshahi, Faramarz Pilaram, Gholamhossein Nami ve Kazem Rezvanian gibi ressamlar heykeltıraşlık alanında üç boyutlu deneyimlere imza atmıştır. Ama onlardan hiçbiri Bahman Mohasses gibi kendini bu alanda yetiştirememiş ve tanıtamamışlardır.

Bu dönemde, önceki İran sanat okullarında grafik alanındaki tecrübelerle rağmen, Morteza Momayez tarafından yeni bir hareket başlatılmıştır. Onun sanat faaliyetleri aslında resim alanında başlamış; ancak o, grafik ve illüstrasyon alanlarında da erken zamanlardan itibaren yeteneğini ortaya koymuştur. Momayez, hem sanatçı hem de öğretmen idi ve bu iki alanda da herkese tesir etmiş, örnek olmuştur. Önceden bu alanda Javadipour, Sadegh Barirani (d.1923), Melkonian ve Houshang Kazemi gibi sanatçılar çalışmış; günümüzde ise Ghobad Shiva (d. 1940), Kamran Katoozian (d. 1941), Farshid Mesghali (d. 1943), Serj Avakian (d. 1938), Mohammad Puladi (d. 1941), Behzad Golpayegani (d. 1938), Aydin Aghdashloo, Ebrahim Haghighi (d. 1949), Arabik Baghdasaryan (d. 1939), Fouzi Tehrani (d. 1940- öl. 2015), Mohammad Mahallati, Abbas Kiarostami (d. 1940), Abbas Sarang, Ali Asghar Mohtaj ve Mostafa Oji (d. 1950) gibi sanatçılar çalışmaktadır.

Bu dönem ders kitaplarındaki illüstrasyon, Mohammad Zamani, Parviz Kalantari (d. 1931) ve Gholam Ali Maktabi (d. 1934) gibi ressamların çalışmalarıyla başlamıştır. Sonra *Kanun-i Perveriş Fikri-yi Kudekan ve Nowcevanan*¹⁰⁴ (Gençler ve Küçükleri Fikirsiz Geliştirme Müessesesi), yenilikçi ressam ve tasarımcılara bu alanda geniş bir faaliyet imkânı sağlamıştır. Bu uygun ortamda Farshid Mesghali (d. 1945), Bahman Dadkhah (d. 1940), Nikzad Nojumi (d. 1941), Ali Akbar Sadeghi (d. 1916- öl. 2006) ve Nouraddin Zarrinkelk gibi sanatçılar, çocuk kitapları illüstrasyonu alanında bir gelişme yaşanmasını sağlamışlardır. Özellikle Zerrinkelk ve diğer birkaç illüstratör, çocuklar için hareketli resimlerle meydana getirilen animasyon videolar hazırlayarak bu alandaki gelişmelere yeni bir boyut kazandırmışlardır¹⁰⁵.

1960'lı yıllarda reklam şirketlerinin tesisinden sonra etkili ve görsel bir medya olan fotoğrafçılığı kullanma isteği de ortaya çıkmıştır. Hadi Shafaieh (d. 1923), Asad Behroozan, Ahmad Ali (d. 1935) ve Mansur Pakzad gibi kişiler bu yıllarda fotoğrafçılık alanında tanınmış simalardır. Sirius Emami ve Masud Masumi (d. 1937) özellikle reklam

¹⁰⁴ Kanoon-e Parvaresh-e Fekri-e Koodakan va Nojavanan.

¹⁰⁵ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 893.

amaçlı fotoğrafçılıkta boy göstermişlerdir. Gandriz Salonu'ndaki birinci fotoğraf sergisinde (1964) de, profesyonel fotoğrafçıların dışında birkaç mimar, sinemacı ve yazar da fotoğrafçılık deneyimlerini sergilemişlerdir. Bu sergiye katılmış olan profesyonel fotoğrafçılar aslında bu alana dair eğitim almış kişiler değillerdi; ancak bunlar herhangi bir sanat alanında eğitim almış kişilerdir ki onlar fotoğrafçılığı duyguların gösterilmesinde, görsel formlar ve gerçek olayların araştırılmasında, bunların zihindeki gerçeklerle bir araya getirilmesinde kullanmışlardır. Bahman Jalali (d. 1944- öl. 2010), Ebrahim Hashemi, Kaveh Golestan (d. 1950- öl. 2003), Nikol Faridani (d. 1935- öl. 2008), Kamran Adle (d. 1941), Maryem Zandi (d. 1947), Soodabe Ghasemlu ve Masud Masumi (d. 1937) gibi sanatçılar 1960'lı ve 1970'li yılların meşhur fotoğrafçılarıdır, hatta onlardan bazıları günümüzün de aktif fotoğrafçıları olarak yaşamaktadırlar¹⁰⁶. Bu dönemde, geleneksel resmin (minyatürün) gelişmesinin çok zor ve kısıtlı olduğu gerçeği açıkça anlaşılmaktadır. Hatta bu dönemin minyatür sahasında ileri gelen Javad Rostam Shirazi (d. 1919- öl. 2005), Klara Abkar (d. 1915- öl. 1996), Hooshang Jazi Zadeh (d. 1933) gibi simaları ve diğer birçok genç sanatçı, önceden geleneksel minyatürün temsilcisi olan hocaları aynen taklit etmiştir ki, bu da bu sanat alanında çok da fazla bir gelişme olmadığını açıkça göstermektedir. Sadece Mahmoud Farshchian ve Abbas Jalali Susan Abadi konuda ve kalıpta, bu alandaki kapalı ve durgun durumun ötesine geçmişlerdir. Aslında bu zamandaki yenilikçilik dalgaları minyatür türündeki resimleri bir tarafa bırakmıştır. Minyatür ve tezhip türündeki sanat eserlerinin devlet sanat atölyelerinde sergilenmesi (1975) gibi destekleyici hareketlere rağmen, bu sanat alanındaki durgunluk bir on yıl daha devam etmiştir¹⁰⁷.

1.1.4. Dördüncü Dönem (1978'den Günümüze Kadar)

Bu dönemde hem İran Devrimi (1978) hem de ortaya çıkan Gurub-u Abi (Mavi Grup) ile sanat alanında önemli değişimler yaşanmıştır. Takriben 1977 ve 1978 yıllarında, *kavramsal sanatı* içeren eserler, Tahran'da Gurub-u Abi sergileri ile ortaya çıkmıştır. Bu grubun sanatçıları Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Marko Grigoriyan, Morteza Momayez, Gholamhossein Nami'dir. Ancak 1978 ve 1979 yıllarında bu sanat mezkûr grubun da ötesine geçerek, üniversiteler ve fabrikalar gibi

¹⁰⁶ Mohacer, *Honermend- i İrani ve Modernism*, 225.

¹⁰⁷ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 897.

yerlerde sergilenen eserlerle halka tanıtılmıştır. Siyasî atmosferin rahat olması sayesinde şehrin değişik ve kültürel merkezlerinde alelacele ve reklam amaçlı olarak icra edilen bu sergilerde, aynı zamanda hararetli siyasî sohbetler de yapılmıştır¹⁰⁸. Bu dönemdeki bazı sanatçılara göre, soyut sanat söz konusu siyasî sohbetleri yansıtmak için iyi bir üslup değildi. Bu yüzden onlar, toplumsal konuları da ele alarak figüratif sanat peşine düşmüşlerdir. İran'daki devrim dalgası sıralarında ortaya çıkan genç sanatçılar da, ideolojik ve radikal bir reaksiyonla her türlü modernist eğilimi reddetmiş ve özellikle Irak'ın İran topraklarına saldırısı sıralarında siyasî, dinî kahramanlık konulu afişler, resimler, duvar resimleri ortaya konulmuştur. Bu dönemin yenilikçilerinden bazıları, söz konusu ortamın gerginliğinden dolayı Avrupa'ya ve Amerika'ya göç etmişlerdir. Diğer bir kısmı ise resim işini bırakmış ve onlardan önde gelen bazıları günün modasına ve diğer bazı sebeplere dayalı olarak kendi üsluplarında değişiklik yapmışlardır. Kendi üsluplarına günün modasına ait bazı yenilikler katmışlardır. Diğer taraftan değişik şekillerdeki gelenekselcilik (Kamal Ol Molk'un natüralist üslubuna dönüş, eski minyatür sanatı ve her şeyden daha çok hat-resim) kendini daha çok göstereceği bir ortam bulmuştur¹⁰⁹.

Aslında, sanat açısından birçok değişimin meydana gelmesini sağlayan İran Devrimi (1978)¹¹⁰ yeni tecrübelerin ortaya konulabilmesi için önemli bir olaydı. İran devriminde faaliyet gösteren genç sanatçıların çoğunluğu Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okuyorlardı. Onlara göre, sanatın halkı harekete geçirmesi lazımdı. Aynı zamanda sanat bu devrime dâhil olan halkı resmetmeliydi ve onlar bu sanata *müteaahit sanat* (sorumlu sanat) diyorlardı. Bu anlamda, sanat sadece güzellik veya eğlence için değil aynı zamanda bütün halk ve halkın yaşamını göstermek, onların sorunlarını dile getirmek, onlarla iç içe olmak sorumluluğunu taşıyan bir araç da olmalıydı. Halkın içinden konu alıp, halka onları yönlendirecek bir şeyler vermek görevini üstlenmeliydi. Bu *devrim sanatının* en önemli sanatçıları Kazem Chalipa (d. 1957), Hossein Khosrowjerdi (d.

¹⁰⁸ Muhemmet İskenderi, "Germezi Renk Neyendahte Beyhodeh Ber Divar", *Şebeki-yi Aftab*, (İsfend-1391 H.ş.), 6, 32,32

¹⁰⁹ Ruyin Pakbaz, "Hüner-i İrani Der Nigah-İ Diger", *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar-1389 H.ş.), 1+28, 86- 90, 90.

¹¹⁰ İran Devrimi veya İslâm Devrimi: İran'da monarşinin yıkılması, beklenmedik bir şekilde ve çok süratli olmuştur denebilir. Karşılıklar 1978 Ocak ayından itibaren şiddetlenmiş ve 1979 Ocak ayında Şah ülkeyi terketmek zorunda kalmış ve Şubatta monarşik rejim yerini Humeyni liderliğindeki yeni bir rejime bırakmıştır.fakat bu kadar hızlı bir gelişmenin sebepleri ise daha gerilere gitmektedir. (Fahir Armaoğlu, *20. yüzyıl Siyasi Tarihi (1914- 1980)*, (6.Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1989, 749-750.)

1957), Habibollah Sadeghi (d. 1957), Nasser Palangi (d. 1957), Mortaza Asadi (d. 1957), Mostafa Goudarzi (d. 1960), Ali Vazirian (d. 1960) ve İraj Eskandari (d. 1956) gibi kişilerdi ki, bu sanatçılar eserlerinde devrim olaylarını resmetmişlerdir.

Bu dönemde en zirve zamanlarını yaşayan, Güzel Sanatlar Fakültesi'nin hocalarından Hanibal Alkhas (d. 1930- öl. 2010), genç devrimci ressamı üzerinde çok etki bırakmıştır. Onun eserlerinde insanların çeşitli halleri ve fiziksel durumları ele alınmıştır. Onun için her zaman insanların inandıkları önemliydi. Onun bu bakış açısı, öğrencilerinin adaletsizlikle ve kötülük ile mücadeleyi gösteren resimler ortaya koymasını sağlamıştır. Hanibal Alkhas, *Figüratif Resim*'i yaygınlaştıran ve varlığını devam ettiren ressamıdır¹¹¹. Devrim dönemi resimlerinde Ortaçağ resimlerinde de önemli olan metafizik veya ilahi unsurlar, içlerine kahramanlar, atmosfer ve kompozisyonlar ile dinî semboller de katılarak işlenmiştir. Aynı zamanda bedenlerin çekilerek resmedilmesi, gözlerin abartılı bir şekilde büyütülmesi, ışık kaynağının belirsizliği, diğer dinî sembollerin kullanılması ve ilahi bir atmosferi telkin etmek için çeşitli çerçeveleri iç içe kullanmak da devrim sanatının özelliklerinden olmuştur. Ancak bu dönemde Meksika ve Rusya'nın devrim sanatı da, alelacele bir şekilde taklit edilerek alınmış ve bu yüzden bu dönem sanatı bağımsız ve güçlü bir teoriye sahip olmamıştır. İran ve Irak savaşının bitmesiyle yavaş yavaş üniversiteler, sanat galerileri, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde¹¹² yapılan bienallerde grupsal sergiler ortaya çıkmıştır. Devrimin sanat açısından diğer bir neticesi de eskiye oranla heykeltıraşlar, grafikerler, illüstratörler ve fotoğrafçıların ve bunlar arasındaki kadın sayısındaki artıştır. Ayrıca muhtelif sanat sahalarındaki çalışmalar da çoğalmıştır. Devrim zamanına (1978) kadar Tahran'da 30 sanat galerisi vardı. Bu galeriler devrim olayından dolayı birkaç yıl kapalı kaldı. Devrimden çok zaman geçmemiştir ki birkaç eski sanat galerilerinin yeniden faaliyete geçmesiyle ve yeni sanat galerilerinin açılışıyla, sanat eserlerinin alınıp satılması yeniden revaç bulmuştur. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin birkaç yıl düzensiz faaliyetinden sonra, grafik tasarımcılar, ressamı, fotoğrafçı, musavvirler, karikatürüstler, heykeltıraşlar, çanak-çömlekçiler, eserlerini iki yılda veya üç yılda bir toplanan sergilerle düzenli hale getirmişlerdir.

¹¹¹ Meleki, *Hüneryi Nogeray-i İran*, (1.Baskı) , Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.ş., 125 ve 126.

¹¹² Tahran Çağdaş Sanatları Müzesi'nin açılışı 1977'dir ve devrimde kapanarak birkaç yıl kapalı kalmıştır.

Küçük ve büyük yüzlerce eser bu sergilerde tanıtılmıştır ve binlerce kişi onları izlemeye gelmiştir. 1991 bienaline katılan ressamın sayısı 264 idi, hâlbuki 1958’de icra edilen bienaldeki ressamın sayısı sadece 45 idi. Tüm bu gerçekler sanat sahasında sayısal olarak bir artışı açıkça göstermektedir. Ancak buna rağmen İran’da bu dönemde esaslı ve geleceği olan bir çağdaş sanattan söz edemeyiz. Bu dönem resminde eğilimlerin dağınık ve çeşitli olduğu görülüyor. Uzun bir geçmişi olan nakkaşihat (hat-resim sanatı), bu dönemde çöküntüye uğramıştır. Bir müddettir kompleks bir yapıya sahip olan minyatür sanatı halen daha bu yapısıyla devam etmiş, resim sanatı alanında ise İran ve şark görüntüsünü bir arada taşıyan diğer bir tür dekoratif tarz ortaya çıkmıştır. Bu dönemin geleneksel resim sanatı alanındaki en önemli isimleri arasında; Farah Ossouli (d. 1953), Nasrollah Afjei (d. 1933), Mohammad Bagher Aghamiri (d. 1950), Mohammad Ali Taraghijah (d. 1943), Shahla Habibi (d. 1945), Mohammad Ali Rajabi (d. 1951), Abdollah Rahimi (d. 1979), Rostam Shirazi (d. 1919- öl. 2005), Jalil Rasouli (d. 1947), Jafar Ruhbakhsh (d. 1938), Mahmood Farshchian (d. 1929) ve Reza Fazaeligibi kişiler gösterilebilir. Diğer taraftan ise, Samila Amir Ebrahimi (d. 1950), Parviz İzadpanah, Nami Petgar (d. 1945- öl. 2008), Hojatollah Shakiba (d. 1949), Ali Akbar Sadeghi (d. 1937), Morteza Katouzian (d. 1943), Gizla Sinai (d. 1944), Ahmad Vakili (d. 1961) gibi sanatçılar zihinsel kavramlar ve görsel, maddesel konuları natüralist bir üslupla ortaya koymuşlardır. Naser Arasteh (d. 1942), Yaghoob Emdadian (d. 1948), Ali Golestaneh (d. 1940), Manouchehr Motabar (d.1936) gibi sanatçılar da natüralist üslup sınırını aşmış, yenilikçi adımlar atmışlardır.

Devrimden önceki dönemde de yenilikçi hareketler etkili olup, ressamın eserlerinde bu hareketle gelen birçok değişiklik olmasına rağmen, bu harekette tam bir istikrar söz konusu olmamıştır. Ancak devrim dönemine gelindiğinde yenilikçi hareketin yine devam ettiği ve istikrar kazandığı görülmektedir. Aynı zamanda bu dönemin temsilcileri olan sanatçılar, yenilikçi harekete deneyimleriyle yeni değişiklikler de katmışlardır. Bu sanatçılara Ahmad Amin Nazar (d. 1955), Shahla Hosseini., Mehdi Hosseini (d. 1943), Bahram Dabiri (d. 1950), İraj Zand (d. 1950- öl. 2006), Mehdi Shahabi, Homayoun Salimi (d. 1948), Jalal Shabahangi (d. 1940), Said Shahlapour (d. 1944), Kurosh Sishegaran (d. 1945), Manouchehr Safarzadeh (d. 1943), Yaghub Ammamepich (d. 1946) , Raana Farnoud (d. 1953), Farideh Lashai (d. 1944), Nosratollah Moslemian (d. 1951), Farshid Maleki (d. 1943) ve Ali Nasir (d. 1951) gibi

kişiler örnek verilebilir. Morteza Asadi (d. 1957), İraj Asadi, Naser Palangi (d. 1957), Kazem Chalipa (d. 1957), Hossein Khosrowjerdi (d. 1957), Zahra Rahnavard, Habibollah Sadeghi (d. 1957), Hossein Sadri (d. 1979), Mostafa Gudarzi (d. 1960) ve Ali Vazirian (d. 1960) gibi sanatçılar da işaret ettiğimiz kalıpların yanı sıra siyasî ve dinî konuları da eserlerinde ele almışlardır¹¹³. Son birkaç yılda birçok genç ressam, sanatsal faaliyetlerine dolaylı veya doğrudan, söz konusu sanat eğilimleriyle irtibatlı veya irtibatsız olarak başlamışlardır.

1.2. İRAN'DA ÇAĞDAŞ SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI

Yukarıda da değinmiş olduğumuz üzere, çeşitli dönemlerdeki önemli olaylara paralel olarak İran sanatında önemli değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimler hem sanatçılar hemde onların eserlerinde meydana gelmiş, özellikle eserlerde işlenen konuların çeşitlilik kazanmasına olanak sağlamıştır. Ancak *çağdaş sanat* (postmodern sanat) hareketinin başlamasındaki asıl kıvılcım 1992 yılındaki bir olay ile başlamıştır. Bu yılda dört ressam, dört katlı eski bir evin zemini ve duvarlarını eserleriyle doldurmuştur. Onlar bu evin ileride yıkılmasını ve onunla beraber eserlerinin de mahvolacağını bilmelerine rağmen bu ilginç olayı gerçekleştirerek sanat alanında adeta bir cesaretlilik, bir yenilik, bir devrim timsalini ortaya koymuşlardır. Zira bu olay sanat alanındaki birçok köklü değişikliği içeren cesaretli adımları da beraberinde getirmiştir. Öyle ki bu deneyim, sonraki yıllarda yeni eğilimlerin ortaya çıkışını sağlamış, böylece de resim ve heykelde postmodern düşünceler yerleşmeye başlamıştır. Bu düşüncelerle oluşturulan *postmodern* eserlerin odak noktasını; feminist hassasiyetlerden çevre kirliliği endişesine, eski ayinler nostaljisinden günümüz yaşamının çelişkilerle dolu gerçeklerine kadar bireysel ve toplumsal konular oluşturmuştur¹¹⁴.

Resim ve heykel alanında aslında köklü değişiklikler sayılabilecek, ancak yine de dağınık olan söz konusu tecrübelerden sonra 2000 yılında Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde *kavramsal sanat adında* bir sergi icra edilmiştir. Bu sergide enstalasyon, foto-enstalasyon ve video-art kalıplarında eserler sunulmuştur. Aynı şekilde takip eden yıllarda yine Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde ve diğer bazı yerlerde birkaç sergi

¹¹³ Pakbaz, *Dairetülmuarif-i Hüner*, 898.

¹¹⁴ Pakbaz, "Hüner-i İrani Der Nigah-İ Diger", *Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş), 28+ 1, Tahran, 86- 90, 90.

daha icra edilmiştir. Asıman-ı Pak (Temiz Gökyüzü), Hüner-i Cedid (Yeni Sanat), Bağ-ı İranî (İran Bahçesi), Nigah-i Manevi (Manevi Bakış Açısı) gibi sergiler bunlara örnek verilebilir¹¹⁵. Bu yeni sanatçıların eserleri nihayet birkaç yıldan sonra Veniz Bienali'nde sergilenmeye de başlanmıştır. Meselâ 2003'te ve 2004'te Ahmad Nadalian (d. 1963), Behrooz Darash, Mandana Moghaddam ve Bita Fayyazi gibi sanatçıların eserleri mezkûr bienalde sergilenmiştir. Bu eserler genellikle land-art¹¹⁶, enstalasyon¹¹⁷, video-art¹¹⁸ kalıplarında ortaya konulmuştur. Örneğin eski sanatçılardan birisi olmasına rağmen bu yeni üslubu benimseyen Abbas Kiyarüstemi'nin eserlerinden birçoğu video-art, enstalasyon, foto-enstalasyon ve video-instalaston kalıplarında ortaya konulmuştur. Bu yeni anlayıştaki sanatçılar, ortaya koydukları eserler ve bu eserlerin özellikleri ikinci ve üçüncü bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

¹¹⁵ Meleki, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı) , Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer, Tahran 1390 H.ş.,155 ve 156.

¹¹⁶ Land Art 1960'lı yılların sonlarında ABD'de ortaya çıkan ve 70'li yıllarda Avrupa'ya yayılan bir akım. " Arazi sanatı" ya da " toprak sanatı" olarak da bilinir. Land artın ortaya çıkmasında, 1960'lı yıllarda egemen olmaya başlayan, " sanatın galerinin dışına taşınması gerektiği" fikir oldukça etkili olmuştur. Çevreyi estetik ve kavramsal amaçlar için biçimlendirilecek, kaplanacak bir alan olarak görme eğiliminde olan Land art, genellikle ekosistem, doğa ve çevrecilik değil sanat ve peyzajla ilgilidir. (N. Keser, *Sanat Sözlüğü*, (1. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2009, 196.)

¹¹⁷ Enstelasyon, belli bir mekanı kurgulamaya; anlam ve algı düzleminde bir birleri ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesine dayanan sanat tarzı. Bu tarz sanat eserleri, belli bir yer için tasarlanır, orda sergilenir ve sergilendikten sonra sökülür. Daha çok kavramsal sanat ve ready-made ile ilişkilidir. (Keser, 115.)

¹¹⁸ Video-art, film ve sinemaya karşı olan ama aynı zamanda bu sanatların elemanlarından da yararlanan bir sanat formudur. V'deo art, 1960'lı ve 1970'li yıllarda altın çağını yaşamıştır. (Keser, 349.)

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRESELLEŞMENİN ÇAĞDAŞ İRAN SANATINA TESİRİ VE SANAT ALANINDA KÜRESELEŞMEYE KARŞI ORTAYA ÇIKAN TEPKİLER

2.1. KÜRESELLEŞME VE POSTMODERN SANATIN ÖZELLİKLERİ

2.1.1. Küreselleşme Kavramı, Algısı ve Küreselleşmenin Batı Sanatına Tesiri

Globe (Dünya= küre) sözcüğü, İngilizce'de, dünyanın yuvarlak olduğunun anlaşıldığı yüzyıllardan itibaren, bu yuvarlak dünyayı ifade etmek için kullanılmıştır. Bu sözcükten türetilmiş olan *Global* sıfatı ise 1890'lı yıllardan itibaren, bütün dünyayı, dünyada yaygınlaşmış herhangi bir şeyi ifade eder hale gelmiştir¹¹⁹. Yine aynı sözcükten türemiş olan *globalize*, *globalizing*, *globalization* gibi kelimenin fiil ve isim halleri de 1960'lı yıllardan itibaren dünyada yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ekonomi Dergisi (The Economist Newspaper)'nde¹²⁰, 04. 04. 1959 tarihinde yer alan bir yazıdaki bazı ifadelerde aslında söz konusu kavramın, bu yıllardan itibaren kesin olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu yazıda İtalyan arabaların *küresel kota* (Globalquota)'sının arttığı bildirilmiştir ki, burada kullanılan *küresel kota* ibaresi, bu yıllardan itibaren hem bazı alanlarda küreselleşmenin başladığını hem de mezkûr kavramın kullanılmakta olduğunu açıkça göstermektedir. Bu arada aynı ifade küresel kültürün temel taşlarının da bu zamanlardan itibaren atıldığına işaret etmektedir. Aynı zamanda globalization, globalism gibi kavramlar da yine bu dönemlerden itibaren tarif edilmeye, tanımlanmaya başlanmıştır. Ancak Spectator Dergisi (Spectator

¹¹⁹ Jan Aart Scholte, (Trc. mesut kerbasiyan), *Negahi Muşekafane ber Pedideye Cihani Şoden*, (1. Baskı), Neşri müessiseye İlmi ve Ferhengi, Tahran 1382 H.ş., 45.

¹²⁰ The Economist, İngiltere merkezli, iş ve ticaret hakkında haber yayınlayan haftalık bir dergidir. İngiltere ve uluslararası büyük şirketlerinin ekonomi durumları hakkında makalalar yayınlamaktadır. iş insanları tarafından sık okunan bir dergidir. (Longman Dictionary Of English Language And Culture, (2. Baskı), Longman, England, 1998, 415.)

Magazine)¹²¹, 05. 10. 1962'de global (küresel) kelimesinin her şeye rağmen yinede kafa karıştırıcı, belirsiz bir kelime olduğu şeklinde bir haber yayınlamıştır¹²².

20. yüzyılın ikinci yarısını ve 21. yüzyılın başlarını küreselleşme oluşumunun başlangıcı olarak kabul edebiliriz; ancak nazariyeciler küreselleşme oluşumunun başlangıcı olarak farklı dönemlere işaret etmektedirler. Bunlardan bir kısmı küreselleşme oluşumunu insanlık tarihinin başlangıcıyla, bir kısmı İslâm medeniyetinin ortaya çıkışıyla, bir kısmı eski Doğu medeniyetinin oluşumuyla, bir kısmı ise kapitalizmin ortaya çıkıp gelişmesiyle başlatmaktadır. Bazıları da küresel oluşumun, kapitalizm, sanayileşme ve sermayedarlık gibi günümüzdeki toplumsal olgularla iç içe olduğunu bildirmişlerdir¹²³.

Küreselleşme, hangi zaman diliminde başlamış olursa olsun, araştırmacı ve sosyolog Gülahmedi'nin de işaret etmiş olduğu gibi zaman ve mekânın daralmasından ibarettir ki bu sayede farklı kültürlerle sahip insanlar, az da olsa bilinçli olarak ortak kültürleri ya da ortak bir medeniyeti yansıtan bir dünya toplumunda karışmışlardır¹²⁴. İngiliz sosyolog Gidenz ise, haklı olarak, bu dünya toplumundaki insanların, hem birbirlerinin yaşamlarına hem de dünya meselelerine tesir ettiğini; hatta ortaya çıkan söz konusu bu küresel toplum yapısının ve insanların benimsediği ortak medeniyetin de dünyanın neresinde olursa olsun, zengin-fakir, doğulu-batılı bütün insanların yaşamlarına tesir ettiğini ve onların yaşamlarını değiştirdiğini ifade etmiştir¹²⁵. Ayrıca mezkûr bilim adamı küreselleşmenin aslında bizzat modernite¹²⁶ içerisindeki bir varlık olduğunu ve modernite göz ardı edilerek onun tarif edilemeyeceğini, modernitenin tam olarak anlaşılmadan onun tanımlanamayacağını da vurgulayarak aslında

121 İngiliz dilinde yayınlanan ve Asıl konuları siyaset, önemli olaylar ve sanat alanına ait hususlardır. Bu dergi yüksek kalitede yazıldığı için meşhurdur. "The Spectator" olarak tanınan , İngiltere ve Amerika iki derneğe ayrılmaktadır. Bu dergi ilk İngilterede 1711 yılında Joseph Addison ve Richard Steele tarafından başlatıldı. (*Longman Dictionary of English Language and Culture*, (2. Baskı), Longman, England 1998, 1301.)

122 Malcolm Waters, *Cihani Şoden*, t.c Esmail Merdani ve Siyaveş Moridi, (1. Baskı), Neşri Sazimani Modiriyet-i Seneti, Tahrân 1379 H.ş, 10.

123 Emir Rizai Neberd, "Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir", *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbûrdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, 149- 178, 150.

124 Ahmet Golmühemmedi, *Cihani Şoden, Ferheng, Huviyyet*, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahrân, 1389 H.ş, 20.

125 Anthony Giddens ve Karen Birdsall, *Camii Şinasi*, Tc Hasan Çavuşşayan, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahrân, 1387 H.ş, 109.

126 Aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı ideoloji ve yaşam biçimi. Hümanizm, sekülerizm ve demokrasi sacayağı üzerine kurulu; egemenliği insana özgürleştiren, kurtuluşu dinde değil bilimde arayan, insanbiçimci ve insanmerkezci dünya görüşü. (Ömer Demir- Mustafa Acar, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, (1. Baskı), Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992, 251.)

küreselleşmenin modern müesseselerin özellikleri içerisinde de görülebileceğini belirtmiştir¹²⁷.

Küreselleşmenin kültürel, siyasî ve iktisadî vs. farklı boyutları, farklı alanları vardır. Ayrıca küreselleşmeyi de ortaya çıkaran; bilinçlenmenin gittikçe yaygınlaşması, dünyadaki toplumsal etkileşimler, kapitalizmin gelişimi, iletişim sahasındaki yenilenme ve teknolojik yenilikler, güçlü idarî yönetim birimleri gibi bazı faktörler vardır. Bununla birlikte tüm bu faktörler sonucunda herhangi bir alanda ortaya çıkan küreselleşmenin de bazı sonuçları vardır. Bu sonuçları, kültür bağlamında ele alırsak başlıca genel ve özel kültürel eğilimler olmak üzere iki grupta değerlendirebiliriz. Genel kültürel eğilimler içerisinde bazı kurallar, kriterler, değerler vardır ki bunlar bütün dünya insanları için geçerli olup söz konusu bu kurallar, kriterler, değerler dâhilinde insan her şeyden önce insan olduğu için değer görür ve değerlendirilir. Özel kültürel eğilimler ise; kültürel kimliği belirleyen unsurlara bağlıdır ki herhangi bir toplum veya grubun düşüncesi, şivesi ve diğer hususî işleri bu kültürel kimlik içerisinde özel veya eşsiz kabul edilmektedir. Bu bağlamda küreselleşmenin kendisi için iyi veya kötü denilemez; ancak onun ortaya çıkardığı sonuçların iyi veya kötü olması toplumların değerlendirmelerine göre belirlenir. Yani onun sonuçlarının müspet ve ya menfî olduğu toplumdan topluma değişiklik gösterebilir¹²⁸.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi küreselleşmenin siyasî, iktisadî vs. boyutları vardır ki bunlardan en önemlisi kültürel boyuttur. Günümüzdeki en önemli değişimleri de ancak bu boyut içerisinde ele alıp değerlendirebiliriz. Söz konusu bu değişimler öyle ki, geçmişten beri edinilen bazı kültürel deneyimlerin özgün dokusunu değiştirmekte ve hatta bizim modern dünyadaki kültür kavramı algımızı, bu kavramın zihnimizdeki çağrışımını da değiştirip etkilemektedir¹²⁹. Dünya üzerinde tek bir kültür (küresel kültür) oluşturma düşüncesinin ise oldukça uzun bir geçmişi vardır. Değişik dinlerin insanları daha yüksek, daha yüce bir konuma getirecekleri yönündeki mesajları da bunu göstermektedir. Aynı zamanda kendi kültürlerini dünyada yaymak istemiş olan eski

¹²⁷ Jones Andrew, *Globalization; Key Thinkers*, (First edition), Polity, USA, 2010, 38.

¹²⁸ Rizai Neberd, “Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir”, *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, Tahran, 149- 178, 151.

¹²⁹ John Tomlinson, *Cihani Şoden ve Ferheng*, tc Mohsen Hekimi, (1. Baskı), Neşri Defter-i Pejuhiş haye Ferhengi, Tahran 1381 H.ş, 13.

Çin, Roma ve İran imparatorlukları ile dünyada barışı, eğitimi yaymaya ve Esperanto¹³⁰ gibi herhangi bir dili ulusal bir dil haline getirmeye çalışmak amacıyla bir araya gelmiş insanların oluşturdukları gruplar da buna örnek gösterilebilir.

Kültürel küreselleşme denilince, değişik kültürleri oluşturan temel ve önemli nitelikleri dikkate almak gerekmektedir. Bu bakımdan kültür; bir toplumu oluşturan insanların bütün tecrübeleri, düşünceleri, canlı gelenekleri, özel söylemleri, sanat eserleri, sanayi ürünleri ve değişik iletişim şiveleri (lehçeleri) gibi birçok mirasını ifade etmektedir. Farklı toplumlara ait söz konusu kültürü oluşturan bu mirasların toplumdan topluma aktarılmasında ise radyo, televizyon, gazete ve en büyük sosyal medya öğelerini içinde barındıran internet gibi kültür taşıyıcıları en önemli kültürel vasıtalar ki bu vasıtalar, dünyada hızlı bir şekilde gelişmekte ve yayılmaktadır. Bunların yanı sıra eser tercümelerindeki artışlar, turizm sektöründeki gelişmeler de bu kültür taşıyıcılarına eklenebilir.

Küreselleşmenin dünya kültürüne yön vermesi hususunda farklı düşünceler ve görüşler vardır. Bunlardan en öne çıkanlar şöyledir: 1. Küreselleşme Batılılaşmanın yaygınlaşmasıdır. 2. Küreselleşme kapitalizmin (tüketici kültürün) yaygınlaşmasıdır. 3. Küreselleşme Amerika kültürünün yaygınlaşmasıdır¹³¹. Bu görüşlerden en yaygını veya kabul göreni "kültürel emperyalizm/kapitalizm" nazariyesidir. Bu nazariye Marksist eleştirinin "kapitalist kültür" olarak adlandırdığı kültürün bir parçası olarak 1960'lı yıllarda yayılmıştır. Bu nazariye savunucularının, nazariye dâhilinde vurgu yaptıkları iki nokta vardır. Bunlardan birincisi "tüketicilik", ikincisi ise "toplumsal irtibat (iletişim)"tır. Nazariyenin temelini oluşturan düşünceler, aslında dünyada hâkim olan ekonomik nizamı sahip ülkelerin, gelişmekte olan ülkeleri hâkimiyetleri altına almayı amaç edindiği şeklindeki bir nazariyeden ortaya çıkmıştır. Ancak üçüncü dünya ülkeleri bu nizamın yine de dışındadırlar ve onların, dünyadaki ekonomik ve siyasî gelişimlerde çok az etkileri vardır¹³².

¹³⁰ Esperanto 1887 yılında yaratılan yapay bir dildir. Esperanto Uluslararası bir dil düzenleme amacıyla ortaya çıktı. Günümüzde bir çok kişinin konuştuğu bu dil Avrupa dilini temel alarak yapılmıştır. En çok konuşanı bulunan yapay dil olmakla birlikte uluslararası iletişim dili olma amacına ulaşamamıştır. (Longman Dictionary Of English Language And Culture, (2. Baskı), Longman, England 1998, 415.)

¹³¹ Rizai Neberd, "Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir", *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, Tahran, 149- 178, 153.

¹³² Diana Crane, (Trc Kaveh Socudi), *Kültür ve Cihani Şoden; Olguhaye Nezeri ve Girayışhay-i Nozuhur*, (1. Baskı), Neşri Merkez-i Mutaliat ve Tahkikat-i Hüneri, Tahran, 1383 H.ş, 15.

Kültürel emperyalizm nazariyesine göre; kültürel küreselleşme, aslında dışarıdan algılandığı gibi dünya çapında yüce bir güç, olağanüstü bir tarihî olgu veya ulus üstü bir fenomen değildir. Esasen Batı yaşamındaki şiveler, ürünler, değerler ve tercihlerin, dışarıdaki toplumlara aktarılmasıdır. Dünya çapında yaygın ve hâkim olan kültür (Küresel Kültür) aslında Batı modernitesinin kimliği, ürünleri ve görünüşleridir ki Batı kültürel sanayileri de dünyaya onu sunmaktadır. Hatta söz konusu bu Batı kültürel sanayisi, tüm iletişim şebekelerine de hâkim olup, dünyanın geriye kalan kısmının herhangi bir şebeke yolu ile kendi kültürlerini batıya aktarmasına da pek imkân vermemektedir. Kısacası kültürel aktarımların yapıldığı şebekelere hâkim olan Batı dünyası, daha çok kendi kültürlerini dünyadaki diğer toplumlara bu şebekeler aracılığıyla empoze etmektedir. Böylece de Batı ile dünyanın diğer kısımları arasında gerçekleşen tam ve eşit şartlarda bir kültürel alışverişten söz etmek de pek mümkün görünmemektedir¹³³.

Modernite ve ardından gelen yenilikçiliğin muhtelif temel özellikleri vardır. Bunlardan en önemlileri sanayicilik, kapitalizm, tüketicilik, denetleme ve kontrol kurumlarıdır. Küresel kültürün bunlardan en öne çıkardığı özellikler ise, tüketicilikteki artışı sağlamak ve tüketicilerin istekleri üzerinde etkili olmaktır. Küresel kültürün asıl temsilcisi gözüken Batı dünyası, bu yöndeki amacını gerçekleştirmek için de en önemli araçlar olarak TV filmlerini, reklamlarını, internet üzerindeki ürün tanıtım ve satış sitelerini kullanmaktadır ki bu araçlar sayesinde, kendi ürünleri dünyadaki muhataplarını bulmaktadır. Hatta küresel kültüre hâkim olan Batı dünyası, dünyanın diğer kısımlarındaki toplumların herhangi bir ürünü tercih etmesinde de yine bu araçlar vasıtasıyla etkili olmaktadır¹³⁴. Örneğin Amerika'ya özgü olan fast-food ürünlerinin aslında farklı kültürlere sahip toplumların yemekhanelerinde yaygınlaşması, yine Adidas ve Nike markalarını taşıyan giyecek ürünlerinin diğer dünya toplumlarında revaç bulması vs. sözünü ettiğimiz araçlar sayesinde gerçekleşmiştir¹³⁵.

¹³³ Stuart Hall, Paul du Gay, *The Quation Of Culture Of Identity*, (reprinted), Sage Publications, New York, 1996, 305.

¹³⁴ Küresel kültür hakimlerinin, yukarıda belirtmiş olduğumuz amaçlarını gerçekleştirmek için kullandıkları vasıtalarla internet üzerindeki ürün tanıtım ve satış siteleri eklenmemiştir. Ancak günümüz dünyasında açık bir şekilde görülmektedir ki küresel kültürün Dünyadaki yayılımında ve küresel kültüre hakim Batı dünyası ürünlerinin muhataplarını bulmasında internet üzerindeki söz konusu sitelerin çok büyük önemi vardır.

¹³⁵ Peter N. Stearns, *Globalization in World History*, Rout Ledg, London and NewYork, 2010, 151.

Sanat, toplumlar üzerindeki en etkili unsurlardan birisi olup kültürel akımların ve oluşumların ortaya çıkmasında da en etkili araçlardan bir tanesidir. Kültürel küreselleşmenin en yaygın olduğu dönem olan çağdaş dönemde sanat algısı, sanat hakkındaki tanımlar ve yorumlar oldukça değişmiştir. Çağdaş dönemden kasıt, 1960'lı yıllardan sonra çok önemli ve temel değişikliklerin ortaya çıktığı postmodern dönem olarak da adlandırılan ve günümüzde halen daha içinde bulunduğumuz dönemdir ki zaten bu dönem söz konusu yıllardan itibaren başlayan küresel kıvılcımlar ile ortaya çıkmıştır¹³⁶. Postmodern dönemde, modern dönemdeki, yani önceki dönemdeki sanat algısı ve sanata bakış açısı oldukça değişmiştir. Bu dönemde, sanattaki temel kaygı olan estetik arka planda bırakılıp, insanların istekleri sanat üzerinde ön plana çıkarılmıştır. Yani insanların istekleri ve zevkleri dikkate alınarak sanat eserleri ortaya konulmaya başlanmış, sanat eserlerinin kendi estetik görünüşleri ise arka planda bırakılmıştır. Ayrıca bu dönemdeki sanat anlayışında akıl da reddedilerek, insanların istek ve zevkleri gerçeğin ta kendisi olmuştur. Amerikalı sosyolog Daniel Bell ve Amerikalı kültür eleştirmeni Fredric Jameson'a göre postmodern dönemde, önceleri daha çok elit kesime ait olarak görülen yüksek kültür ile halka ait görülen düşük kültür arasındaki farklılıklar neredeyse ortadan kalkmıştır. Onlar ayrıca, bir zamanlar gizli olarak algılanan bazı şeylerin post modern dönemde artık ideolojiler haline geldiğini ve açıkça gösterildiğini de ifade etmişlerdir. Yine onlara göre, yüksek kültür ortadan kalkmış ve halka ait görülen alt kültür yaygınlık kazanmış ve herhangi bir kesime ait olarak değil de toplumu oluşturan her kesime ait gösterilebilecek genel, tek bir kültür ortaya çıkmıştır¹³⁷.

Postmodern dönem öncesinde sanat sahasında daha çok vahdet, birleşim yer almıştır ve sanat eserleri belirli kriterlere göre değerlendirilip ya kabul edilmiş ya da reddedilmiştir. Ancak günümüz mütekessir (çoğulcu) dünyası ve karakterinde belirsizlik yerleşmiş olan Batı çağdaş sanatı sahasında; ki bu sahada vahdet veya belirli kriterler taşıyan bir birleşim yoktur eleştirmenler veya muhatapların rolleri belli değildir. Aynı zamanda postmodern dönemde cinsel konular, şifreler ve işaretler sanat sahasındaki en temel öğeler olmuştur. Hatta bazen sanatçılar bunları göstermekte birbirleriyle yarış halindedirler. Sanat sahasındaki bu devrim üç sebepten kaynaklanmıştır. Bunlardan

¹³⁶ Rizai Neberd, "Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir", *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, Tahran, 149- 178, 154.

¹³⁷ Brayan S. Turner, (Trc. Mohammad Ali Mohammadi), *Ruykerdi Camee Şinahti Be Şerk Şinasi; Post Modernism ve Cihani Şoden*, (1. Baskı), Neşri Yad Avera, Tahran, 1384 H.ş, 218.

birincisi tahrik ve gürültü yapmaya, dikkat çekmeye aşırı meyil ki, bu aslında modernistlerin mirasıdır. İkincisi; cinsel konulara olan fazla istek ki, bu da 20. yüzyıla ait bir durumdur. Üçüncüsü ise bütün sanatçı muhataplarının ortak isteğini gösteren gerçekliktir. Ancak bu dönemde derli toplu farklı fikir akımları bile bir buhran ile karşılaşmıştır¹³⁸. Bu asırdaki sanatın bir diğer zararlı, olumsuzluk yaratan değişikliklerinden birisi de sanatın ticaret haline getirilmiş olması, sanat ürünlerine adeta bir ticarî eşyaymış gibi bakılmasıdır ki bu durum da iktisadî ve kültürel küreselleşmenin bir sonucudur¹³⁹.

Şimdiki sanat dünyası, doğrudan veya dolaylı olarak sermaye cereyanı ve pazarlar tarafından yönlendirilmektedir ve bunun bir sonucu olarak da bir sanat eserinin kalitesi ve enfes hali, o sanat eserinin değerini gösteren bir kriter olarak görülmemektedir. Önceden Batı'da en yüksek seviyelerde, ileri bir yerde görülen herhangi bir sanat veya sanat eseri, postmodern dönemde sahte ve alay edilebilecek Kitsch (okunuş: kiç)¹⁴⁰ sanatı önünde diz çökmektedir. Yine önceden Batı'da değersiz görülen herhangi bir sanat veya sanat eseri ise bu dönemde değerli, kaliteli görülmektedir. Postmodern sanatı dikkate almış olan Amerikalı eleştirmen, yazar ve sanatçı Morgan'a göre; eleştirel bir bakış süzgecinden geçirilmeden ortaya konulan herhangi bir sanat ürünü; olumsuz ve karamsar tasvirler, ruhsuz hikâyeler ve sahtecilikle, taklitlerle bezenmiş etkiler yaratırlar ki bu kalıptaki eserler herhangi bir başarı elde edememektedirler. Hatta pratikte içlerinde hiçbir estetik olmayıp kavramsal bir değerleri de yoktur¹⁴¹. Yine aynı dönem sanatını göz önünde bulunduran Featherstone ise bu dönem sanatının özelliklerini, bu dönem sanatında meydana gelen değişiklikleri şöyle sıralamaktadır: 1. *Bu dönemde güncel yaşam ile sanat arasındaki fark ortadan kalmış, yani sanat ile güncel yaşam iç içe girmişlerdir.* 2. *Bu dönem sanatı önceden elit kesime ait olarak görülen kültür ile halka atfedilen kültür arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır.* 3. *Bu dönem sanatında belirli kriterler taşıyan tek bir üslup olmayıp birtakım unsurların biri içerisine girdiği*

¹³⁸ Edward Lusi Smith, (Trc Alireza Sami Azar), *Cihani Şoden ve Hüneri Jedid*, (4. Baskı), Neşri Nezer, Tahran, 1387, 15.

¹³⁹ Rizaî Neberd, “Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir”, *Feslnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, 149- 178, 156.

¹⁴⁰ Kitsch/ Kiç seçkinlerin beğenmediği, kitlelerin de kopamadığı sanat tarzı. Kitsch sanat, popüler beğenin en yaygın olduğu ve tüketim endüstrisinin en fazla etkilediği orta sınıfın kültürüdür. İlk örnekleri 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda sanat büyük kitlelere açıldığı zaman yaygınlık kazanmıştır. (Keser, 184.)

¹⁴¹ Robert c. Morgan, (Trc Golnar Yar Mohammedi), *Hüneri Muasir Der Asri Cihani Şoden*, (1. Baskı), Neşri Çeşme, Tahran, 1389 H.ş, 14 ve 15.

karışık bir üslup kullanılmıştır. 4. Bu dönem sanatında özel imgeler ile alaycı taklitler vardır ve meşhur sanatçıların eserleri taklit edilmiştir. 5. Sanat içerisinde istiareler yer almıştır. 6. Sanat ciddiyetten uzaklaşmış ve adeta bir oyun aracı olarak görülmüştür. 7. Sanatta yüzeysel, derin olmayan bir kültür benimsenmiştir. 8. Sanat üreticisinin dehasındaki asalet düşmüştür. 8. Sanatın tekrarlarından ibaret olabileceği zannı/düşüncesi yaygınlık kazanmıştır¹⁴². Bunların yanı sıra, postmodern (çağdaş) dönem sanat düşüncesinde, sanatın en önemli unsurlarından birisi olan muhatabın rolünün de çok büyük bir tesiri olduğu anlaşılmaktadır. Klasik çağda, Aristo'nun sanat hakkındaki nazariyelerine göre; sanat eseri, sanatçının duygusunun ve dünya anlayışının ortaya konulmasından başka bir şey değildir. Tarih seyri içerisinde ve özellikle modern dönemde, sanatçının asaleti sanat eserine yansımış; ancak postmodernist dönüşümde muhatap önemli bir role sahip olmuştur. Öyle ki bazı sanat eğilimlerinde muhatapın sanata dâhil edilmemesi sanat eserinin eksik olarak algılanmasına, bir sanat eserine bu gözle bakılmasına sebebiyet vermiştir¹⁴³. Artık sanatçı kendimizle kıyaslayabilemeyeceğimiz, özel bir varlık olmaktan çıkmıştır. O artık bizden farksız olup bizden farklı bir yeteneğe sahip de değildir. Sanata bir oyuncakmış gibi bakan ve kendisini bir kafe garsonu gibi tarif eden Fransız sanatçı Duchamp da: "Aslında sanatçının yaratıcı işlevine inanmıyorum. Sanatçı da diğer, sıradan insanlar gibi birisidir. Hepsi bu. Nasıl ki sanat ile uğraşmak sanatçının işi ve görevi ise, ticaretle uğraşmak da tüccarın işidir."¹⁴⁴ Şeklindeki sözleriyle bunları vurgulamıştır. Bu dönemde sanat eserleri artık öyle ortaya konulmuş ve yaratılmıştır ki, bu eserlerin yaratıcıları, eserin muhataplarını, seyircilerini yarattıkları eserin adeta bir parçası olarak görmüşlerdir. Hatta seyirciler de kendilerini ortaya konulan bu eserlerde önemli parça olarak telakki etmişlerdir. Bu duruma işaret eden İtalyan eleştirmen ve sanatçı Umberto Eco da, kendi eserinde, eserin muhatabının bazen değerlendirmeleri ve bazen de etkili bir hareketiyle, eserin tamamlayıcısı olduğunu vurgulamıştır. Hatta 1970'li yıllarda bu durum özel bir deyimle, "İzleyicinin katılımı" deyiimiyle anılmaya başlanmıştır. Özetle verdiklerimizden çıkaracağımız sonuç şudur ki, bu dönemde sanatçı artık kendi düşüncesini halka sanat yoluyla empoze edememektedir, bu yöndeki fikirler ortadan

¹⁴² Artur Asa Berger, (Trc Hümeýra Moşirzade), *Negdi Ferhengi*, (1. Baskı), Neşri Baz, Tahran, 1385 H.ş, 44.

¹⁴³ Rizai Neberd, "Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir", *Feslami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş), 6, Tahran, 149- 178, 157.

¹⁴⁴ Katrin Meýe, (Trc Mehşid Nonihali), *Hüneri Muasir-i Tarih ve Cuğrafiya*, Neşri Nazar, 1390 H.ş, 50.

kalkmış ve halka herhangi bir sanat eseri hakkında yorum yapabilme olanağı tanınmıştır¹⁴⁵.

2.1.2. Postmodern Sanatın Özellikleri

1960'lı yıllardaki Avangard¹⁴⁶ dalgalarının öncüleri, modern dönemin meşhur sanatçıları değildir. Aksine değişik görüşler ve farklı sanat üsluplarına sahip olmalarına rağmen, modern sanata ve onun estetik düzenine karşı çıkma hususunda aynı fikirde olan genç nesil sanatçılardır. 1960'lı yıllarda yeni Avangard, soyut ekspresyonist¹⁴⁷ sanatın otizm, öz anlatım ve düzene bağlılık gibi özelliklerini eleştirmektedir. Bu özellikleri eleştirmesi veya reddetmesi; estetiğin çökmesi, resim medyasının ortadan kaldırılması ve nihayet modern sanata savaş ilanı anlamına gelmektedir ki, bu savaş Newyork'taki yenilikçi yeni nesil sanatçılar tarafından ilan edilmiştir. Modern sanattaki en önemli buhran, sanat eleştirilerinde "kalite" unsurunun reddedilmesi veya bir tarafa bırakılmasıdır. Halbuki modern sanatın teorisini Clement Greenberg'e göre, estetiksel yorumun temeli sanat eserinin görsel kalitesi üzerine kurulmuştur. Robert Rauschenberg ve Casper Jones gibi *neo-dadaistlerin*¹⁴⁸ eleştirici deneyimleri fotoğraf, metin (yazı), video, enstelasyon, performans gibi yeni sanat araçlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur ki, bu da kavramsal, minimalist¹⁴⁹, pop-art¹⁵⁰ gibi sanat kalıplarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda değişik sanat araçlarının kullanılması, sanatın genelleşmesine ve sanatın sadece bir kuruma bağlı kalmamasına neden olmuştur. Bu

¹⁴⁵ Meye, (Trc Mehşid Nonihali), *Hüneri Muasir-i Tarih ve Cuğrafiya*, Neşri Nazar, 1390 H.ş, 58.

¹⁴⁶ Avangard Sanat: Avangard teriminin anlamı tam olarak öncü, önde giden olarak açıklanabilir. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, özellikle 20.yüzyılın başında ortaya çıkan, alışılmış anlatım biçimlerini dışlayıp yeni bir sanatsal dil oluşturmak peşinde olan sanatçılar ve sanat akımlarını tanımlamak için kullanılmıştır. (Keser, 55).

¹⁴⁷ Soyut Dışa vurumculuk (ekspresyonizm): bu akım İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda New York'ta gelişti. New York okulu olarak ya da tam doğru değilse de ' Eylem Resmi', olarak da adlandırılır. Evrensel duyguları betimleme çabası temel özelliğidir. Uluslararası ün kazanmış, bütünüyle American olan ilk akımdır. (Stephen Little, *İzmler: Sanatı Anlamak*, (2. Baskı), (Trc. Derya Nüket Özer vd), YEM Yayın, İstanbul 2013, 122.)

¹⁴⁸ Neo-dada, Yeni dada. 1950'lerin sonlarında Jasper John ve Robert Roushenberg'in, orijinal dadanın dirilişi olarak gördükleri kendi çalışmalarını tanımlamak için benimsedikleri bir terimdir. (Keser, 231)

¹⁴⁹ Minimalizm, terim 1960'larda, son derece basitleşmiş ve yalınlaşmış heykeli anlatmak için kullanılmaya başlandı. Soyut Dışavurumculuk'tan, özellikle Barnett Newman ve Mark Rothko'nun " resim Alanı" resimlerinden etkilendi. Minimalist çalışmalar çoğu kez birbirinin aynı birden fazla elemanın birlikte kullanımıyla oluşturulur. Endüstriyel materyaller tercih edilir. (Little, 138.)

¹⁵⁰ Pop- Sanat birbirinden bağımsız olarak New York ve Londra'da 1950'lerin ortasında ortaya çıkmış ve 1960'ların sonlarına kadar baskın avangard akım olarak kalmıştır. Amerika'daki çıkış noktaları, Soyut Dışavurumculuğun fazlasıyla kendi içine dönük oluşuna karşı bir reaksiyon ve sanatın gerçek dünyayla bağlantısını yeniden kurma kuralıdır. (Robert Cumming, *Sanat*, (1. Baskı), (Trc. Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya), İnkilap, İstanbul 2006, 440)

sanatın arka planındaki değişimler, aslında sanat tarihinde yeni bir çağdan haber veriyordu. Bununla birlikte sanatın yorumu ve eleştiri alanında modernizm reddedilmiş, resim ve estetik arka plana atılmış, neredeyse ortadan kaldırılmıştır. Bundan sonra gelen ve çoğulcu özellik taşıyan post-modern sanat, daha çok “çağdaş sanat” diye tanınmıştır. Böylece çağdaş sanat, yüz yıl kadar yaşayan modern sanattan sonra, 1960’lı yıllarda ortaya çıkmış ve içinde değişik sanat eğilimlerini barındıran geniş bir alana sahip olmuştur¹⁵¹. Greenberg’in modernist düşüncesinde sadece estetik ve form kurallarına bağlılık değil aynı zamanda sanat eserinin yaratılışında maharet, yaratıcılık ve nefaset de yer almıştır. Modern sanat eseri, değerler ve kalitelerin ürünüdür ki bu sanat yaratıcı sanatçının, asaletle özgün bir çalışması sonrasında ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceye karşı çıkan Amerikan sanat eleştirmeni Arthur Danto’ye göre, çağımızın önemli sanat cereyanını oluşturan ve 20. yüzyılın sonlarında yaygın olan post-modern sanat üslubunda ortaya konulan eserler, sanat kurallarının yaratıcılıkla kullanılışından ortaya çıkmış değil de belki analitik ve düşünceli bir sürecin ürünüdür. Bu eserler herhangi bir sanat kaidesine bağlı olarak ortaya çıkmadığından, bunları herhangi bir sanat üslubunda veya kalıbında yorumlamak da yanlıştır. Onlar daha çok teorik bir alanda ortaya çıkmışlardır. Çağdaş sanat pratik bir üretimin ürünü değil, aksine düşünce ve teori gibi unsurların sonucunda ortaya konulan bir üründür¹⁵². 1990’lı yılların eserlerinin birçoğu kavramsal olgular temelinde ortaya çıkmışlardır. Bu sıralarda sanatçılar, özel bir düşünceyi ortaya koymak için kolaylıkla kullanabildikleri muhtelif araçlardan en uygununu seçmeye özen göstermişlerdir¹⁵³.

Enstalasyonlar ve Performans Sanatı¹⁵⁴, bu zamandan önce de mevcuttu. Fakat bu dönemin en önemli değişikliği, sanat şekillerinde yer alan içerikte olmuştur ki, bu da dönemin öncülerinin sanata bakış açılarındaki büyük bir değişimin sonucudur. Bu hususta geçmişe dönülürse ve eserlerin içeriklerine dikkat edilirse, bu dönemin aksine,

¹⁵¹ Alireza Sami Azar, “Ruykerd-i Modern ve Eşyayi Hüneri-i Muasır”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar - 1389 H.ş), 1+28, Thran, 54-59, 56.

¹⁵² Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner," *Arts Magazine*, (February-1969), 43/4, 22-23. 23.

¹⁵³ Jonathan Fineberg, *Art since 1940: Strategies Of Being*, (2nd edition), Lourence King, London, 2000, 499.

¹⁵⁴ Performans sanatı (Performance Art), bir çalışmayı oluşturmak için belirli bir yer ve belirli bir zamanda bir sanatçının ya da bir grubun yaptığı eylemleri tanımlamak için kullanılan terimdir. Performans sanatında, sanatçı, belirlediği bir kavramı önceden planlayarak topluluk önünde gösteriye dönüştürür. (Keser, 250)

ilk olarak kavramsallığın daha zararsız olduğu görülecektir¹⁵⁵. 1960'lı yılların başlarında bazı sanatçılar, çağımızın ürünü olan, özellikle elektronik ve bilgisayara bağlı teknolojik ürünlerle sanat eserleri üretmeye başlamışlardır ki aslında bu yeni teknolojiler tamamıyla bir tür medya sayılmaktadır. Günümüzde medyanın gelişimi, postmodern sanata şüphesiz tesir etmiştir. Hatta yeni medyaların etkisini, modern sanat döneminin sonlarında popüler olan *pop sanatı*¹⁵⁶ gibi sanat cereyanlarına kadar takip edebiliriz. Bu dönemde televizyonlar ve bilgisayarlar gibi dijital veya analog tasvirlerle sahip araçlar, kısacası elektronik görüntüye sahip olan hemen her vasıta, herhangi bir sanat eserinin üretilmesi için araç olarak kullanılmaktadır. Hatta bu araçların kendileri bile, doğrudan herhangi bir sanat eserinin parçası olabilmektedirler. Çağdaş sanatta medya ile sanatın karışımı, elektrik sayesinde olmuş ve nihayet yine elektrik kaynağını kullanan internet ile de daha üst düzeye ulaştırılmıştır.

Yeni medyaların ve teknolojinin ortaya çıkışı ile görsel sanatların tarifi değişmiştir. Öyle ki, günümüzde medya meselesi çağdaş sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Medyanın kullanıldığı sanat alanları da oldukça geniştir. Bu dönemin önemli sanat üslupları ve eğilimleri; Video sanatı¹⁵⁷, Bilgisayar sanatı¹⁵⁸, Fraktal sanat¹⁵⁹, Etkileşimli sanat¹⁶⁰, Elektronik sanat¹⁶¹, Sistem sanatı¹⁶², Telematik sanat¹⁶³,

¹⁵⁵ Anthony F Janson, (Trc Mecid Guderzi), *Post Modernism, Hüner-i Post Modern*, (1. Baskı), Neşri Asri Hüner, Tahrân, 1381 H.ş, 25.

¹⁵⁶ 1950'lerde, ABD ve İngiltere'de soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 1960'larda bir akım haline getirdikleri sanat türüdür.

¹⁵⁷ Video Sanatı (Video Art), özellikle 1960'larda Andy Warhol'un Factory atölyesinde, 16mm ve 8mm'lik formatlardaki sanatsal filmlerden geliştirilmiştir. Videonun icadı, görüntünün anında gösterimi ya da kameranın içinde düzenlenmesi gibi olanaklar sağlamıştır. (Cumming, 42)

¹⁵⁸ Bilgisayar sanatı (computer Art): Bilgisayar desteğiyle üretilen sanat eseridir. (Cumming, 480).

¹⁵⁹ Fraktal sanatı (Fractal Art) hazır bilgisayar programları veya fraktal formülleri kullanılarak yapılan, dijital görüntü sanatıdır. Ortaya çıkan şekiller sonsuza yakın detaylar içerir. Bu yüzden şekillerin insan eliyle taklit edilmesi imkânsızdır. Diğer sanat türlerinden ayrılmasını sağlayan en önemli özellikte taklit edilemez olmasıdır (<http://blog.stfa.com/fraktal-sanat-fractal-art/>). (E.T.12.02.2016).

¹⁶⁰ İnteraktif sanat, bazı bakımlardan seyirci gerektiren bir sanat örneğidir. Bazı heykeller interaktif olmayı izleyicinin sahnenin çevresinde, içinde yürütmesine izin vererek başarır. Bazı çalışmalar da sıcak, hareket ve diğer tip girdilere tepki vermeyi sağlayan sensorları kapsar. (Keser, 170.)

¹⁶¹ Elektronik Sanat (Electronic Art), Elektronik medya kullanan sanattir. Elektronik sanat daha geniş anlamda teknoloji ve elektronik medyaya gönderme yapar. (Keser, 112.)

¹⁶² Sistematik Sanat: terim, 1960'da İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından genellikle geometrik formların belli bir sistem içinde tekrar etmesine dayanan soyut sanatı tanımlamak için türetilmiştir. (Keser, 316.)

¹⁶³ Telematik Sanat (Telematic Art), bilgisayarla telekomünikasyon ağlarından oluşan bir nevi sanat projesidir. Telematik Sanat, canlı konular ile ortaya çıkan pasif sanat objesi arasındaki bağı, etkileşimsel ve davranışsal durumlarla eleştirerek ani bir estetik sergilemektedir. İlk kez bu sanat Simon Nora ve Alain Minc tarafından ortaya çıkarılmıştır (https://en.wikipedia.org/wiki/Telematic_art). (E.T.13.03.2016).

radio sanat¹⁶⁴, Robotik sanat¹⁶⁵, Ses sanatı¹⁶⁶, Enformasyon sanatı¹⁶⁷ ve Dijital sanat¹⁶⁸ gibi bir çeşit analog, dijital tasvir veya sesten meydana gelen medya unsurlarından ibarettir¹⁶⁹. Postmodern üslubunun en belirgin özelliği geçmiş sanatlara dönüştür ki, bu dönüş, hem geçmiş üsluplardan taklit şeklinde hem de doğrudan o sanatlar içerisinde yer alan nakış gibi birtakım unsurları almak şeklinde kendini göstermektedir. Elbette ki sanatçılar geçmişten etkilenebilmektedir; fakat günümüzdeki gibi, üsluplarla veya kaidelerle bu işi yapmak şu ana kadar hiç görülmemiştir. Postmodern sanat sınır tanımadan hem geçmişteki olaylardan ve tasvirlerden yararlanmakta hem de onları yeni metinler içerisinde değişik şekillerde kullanarak, onların temelini ve anlamını değiştirmektedir. Sanatçının ve eserinin geçmişteki yeri ve önemi bu dönemde önemsenmemektedir. Eserin içeriğine ise onun estetik özelliklerinden daha çok önem verilmektedir.

Postmodernizmin özelliklerinden birisi de sanatsal formların ortadan kaldırılmış olmasıdır. O halde diyebiliriz ki, artık resim, heykelticilik ve fotoğrafçılık arasında belli bir sınır, belli bir çizgi yoktur. Eğer onlar arasında bir fark gösterilmeye çalışılırsa, sadece bu dönemde yapılan işin, çeşitli elektronik araçlar sayesinde kolaylaştırılmış olduğunu gösterebiliriz. Klişeleşmiş unsurların çok kullanılması, değişik üsluplardan alaycı bir taklidin öne çıkarılması ve muhtelif renklerin bir arada kullanılması da bu dönem üslubunun özelliklerindendir. Bu dönemin sanatçıları ne sınırları belli bir çerçeveye ne de herhangi bir eleştiri kuralına bağlıdır. O kadar farklı bakış açısı vardır

¹⁶⁴ Radyo Sanatı (Radio Art) ile çalışan sanatçı mutlaka eğitilmiş bir DJ, programcı, yapımcı ya da mühendis değildir; fakat sanat eseri yapmak için sesi kullanan sanatçıdır. Bu ortamda radyo kendi işlevi dışında değişik işlevlerde de kullanılabilir (https://en.wikipedia.org/wiki/Radio_art). (E.T.12.01.2016).

¹⁶⁵ Robotik Sanat (Robotic Art) değişik robotik formları ya da otomatik teknolojiyi sanat eseri yapmak için kullanan sanat türüdür (https://en.wikipedia.org/wiki/Robotic_art). (E.T.07.12.2015).

¹⁶⁶ Ses sanatı (Sound Art) sesi araç olarak sanat eserinde kullanan çağdaş bir sanat türüdür (https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_art). (E.T.05.12.2015).

¹⁶⁷ Enformasyon Sanatı ('data sanatı' ya da 'enformatizm'), (Enformation Art) elektronik sanatından yeni gelişen bilgisayar bilimi, bilişim teknolojisi, ve ayrıca klasik sanat dalları performans sanatı, görsel sanat, yeni medya sanatı, kavramsal sanat gibi alanları sentezleyen bir sanat dalıdır. Enformasyon Sanatı, genellikle büyük çapta bilgi işleyerek sanatsal içerik üreten bilgisayarlarla etkileşim halindedir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Enformasyon_sanat%C4%B1). (E.T.11.12.2015).

¹⁶⁸ Bilgisayar teknolojilerini içeren ya da bu teknolojilerle yapılmış sanat ürünleri, günümüzde Medya Sanatı başlığı altında değerlendirilmektedir. Ancak bu terimin kapsamı, yalnızca bilgisayar teknolojileriyle ilişkili sanat ürünleriyle sınırlı değildir. Dijital teknoloji, bilgisayar ve ardından internetin yaygınlaşması 1950'li yılların sonundan itibaren. Medya sanatında, analog ve dijital olmak üzere iki temel üretim biçimi vardır. (Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, 222.)

¹⁶⁹ Şehruz Mühacir, Resane hay-i Novin Der Hüneri Muasır, *Do Hafta Nameye Tandis*, (İsfend- 1389 H.ş), 194, Tahran, 16- 17, 16.

ki, farklı tecrübelerle farklı eserler ortaya konulmaktadır. Kolaj tekniği¹⁷⁰ ise asrımızın en önemli sanat tekniği olarak bilinmektedir.

Postmodern sanatta değişik kültürlere ve değişik dönemlere ait üsluplar yan yana kullanılarak birbirlerine eklenmektedir. Bu sanatta; eser çok şaşırtıcı, aldatıcı, cezbedici bir görünüş sergilesin diye, eski sütunlar, romantik süslemeler veya önceden kullanılan diğer bazı sanat üslupları yanında, ileri teknolojiye sahip bazı unsurların da kullanıldığı görülebilir. Bazen de değişik dönemlerde kullanılan muhtelif unsurlar alaycı bir tavır ile birbirleri yanında kullanılmaktadır. Hatta kolaj veya değişik metinlerden istifade edilerek sergilenen bu görüntüyü, edebiyat sahasında da görmek mümkündür. Aslında bu yöneme başvurulması ve diğer birçok eserden birçok unsurun bir arada yoğun bir şekilde kullanılması, eserin yaratıcısının özgünlüğünün ve asaletinin de kalite olarak düşmesine neden olmaktadır. Postmodernizm çok cazip bir fenomen olmasına rağmen, zayıf bir yanı da vardır ki o da bu üslubun ortaya çıkardığı kalıcı eserlerin oldukça az olmasıdır. Bu da problemli asrımızın belirtilerinden birisidir¹⁷¹.

Postmodern sanatın altı temel ilkesi vardır. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

1. Bu sanatta, tarihî unsurlar kullanılmaktadır.
2. Postmodern sanat, orjinal bir şekle sahip olan ve hep uluslararası bir düzeni olmasını isteyen, ayrıca her zaman dünya çapında değerleri olan özgün bir eser ortaya çıkartma amacını taşıyan modern sanatın özelliklerini taşımaz.
3. Postmodern sanatta çoğulculuk vardır, yani sanat eserinin içinde değişik araçlar ve estetik kompozisyonlar kullanılmaktadır.
4. Eserlerde çağdaş dünya atmosferinden yararlanılarak, bu atmosfere dair unsurlar ön plana çıkarılmaktadır.
5. Yerel ve geleneksel unsurlar kullanılmaktadır. Geçmiş reddeden modern sanatın aksine, postmodern sanat tarihteki sanat unsurlarını alıp resmetmektedir: *eski tarihe dönüş*.

¹⁷⁰ Kolaj sanat dışı olan malzemelerin (gazete, muşamba, duvar kağıdı, ahşap vs.) çizim ve boyamaya ek olarak resimsel öge olarak tuvale monte edilmesi. Kübist sanatın dili kolaj aracılığıyla oluşmuştur. Bu teknik, 20. yüzyılda sanatta bir dönüm noktası olarak düşünülmüş ve bu yüzyılın estetiğini oluşturmuştur. (Keser, 185).

¹⁷¹ Ramin Halec, "Post Modernism ve Hüneryi Post Modern", *Kitabi Mhi Hüner*, (Mordad ve Şehriver-1386 H.ş), 107 ve 108, Tahran, 20-27, 26.

6. Postmodern sanat dâhilinde ortaya konulmuş herhangi bir eserde, farklı dönemlere ait olup bu dönemlerdeki bakış açılarıyla, muhtelif sanat eserlerinde işlenmiş olan çeşitli unsurlar, günümüz bakış açısıyla değerlendirilerek bir arada kullanılmaktadır: *Değişik metinleri bir arada kullanmak*¹⁷².

2.2. İRAN VE DİĞER İSLÂM ÜLKELERİNDE KÜRESELLEŞMEYE KARŞI ORTAYA ÇIKAN MİLLÎ HAREKETLER

Çevredeki ülkelerde küresel kültürün hâkim olduğu bilincinin yaygınlaşması, bu ülkelerde "yöreselcilik (particularizm)" reaksiyonlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kültürel anlamdaki "partikülarizm", kimlik ve anlam buhranlarına karşı bir tür tepkidir. Önceden bu kimlikler; milliyet, kavim, zaman ve mekân sınırlamasıyla anlam buluyordu. Ama küreselleşme mekân ve zaman üstü olmakla birlikte, bu kimlik kaynaklarını değersizleştirmiştir. Bu nedenle kültürel partikülarizm, küreselleşmeyi kimlik ve anlam buhranının en önemli kaynağı olarak kabul etmektedir. Kültürel partikülarizmin diğer bir özelliği de, sınırların ve farklılıkların belirginleştiğini vurgulaması, öne çıkarmasıdır. Bütün kültürel yöreselcilik değişik yollarla ülkelerin sınırlarına, onların yeniden şekillenmesine dikkat edilir. Bu yüzden söz konusu reaksiyon içerisinde yerli ve yabancı olmanın tarifi yeniden yapılmış, bunlara ithaf edilen özellikler yeniden belirlenmiştir¹⁷³.

Kültürel partikülarizmin bir diğer özelliği de her türlü karışımı reddetmesi ve özgünlüğü / kendine haslığı öne çıkarmasıdır. Sınırların ortadan kalkması, sadece kültürleri değil kimlikleri de nispileştirmekte ve aynı zamanda öz / kendine has bir kültürün ortaya çıkmasını mümkünsüzleştirmektedir. Bu gerçekten haberdar olmak ise, bazı insanlara korku vermekte, onları kendi öz benliklerini ve öz kültürlerini kaybettikleri endişesi içerisinde düşürmektedir. Bu yüzden bu durumla karşı karşıya kalan toplumlar, özgün ve pak bir kültürü araştırmaya başlamışlardır. Aslında İslâmî köktenciliğin ortaya çıkması, yeni milliyetçi yükselişler, milliyetçi hareketler ve bölgesel birliklerin ortaya çıkışı gibi durumlar da kültürel particularizmin ortaya çıktığını gösteren kanıtlar, göstergelerdir. Bunların hepsi öz kimliklerini, öz kültürlerini

¹⁷² Zahra Rahnavard, *Hüneri Kutsi*, (1. Baskı), Neşri Müzey-i Hünerhayi Muasır-ı Tahran, Tahran 1373, H.ş, 86.

¹⁷³ Ahmet Gül Mühemmedi, *Cihani Şoden Ferheng, Hüviyyet*, (3. Baskı), NeşriNey, Tahran, 1386 H.ş., 257.

korumak için toplumların verdiği bir nevi kültürel direniş ve gösterdikleri bir reaksiyondur ki, toplumlar bu direniş ve reaksiyonlarla kültürel değişiklikler ile sınırlara, bunların korunmasına vurgu yapmaya çalışmaktadırlar. Bu durum özellikle İslâm ülkelerinde yaşanmaktadır¹⁷⁴.

2.2.1. Birinci Hareket: Direniş

Bütün kültürler arasında ortak simgelerle tanımlanan sanatın küresel dil mitolojisi, bütün sanat üsluplarında değişiklikler olabileceğini ortaya koyan ve sanat yaratılışının yerel bir deneyim olduğunu savunan bakış açısının aksine geçmişteki sanat nazariyelerinden ortaya çıkmıştır. Modern sanat soyut ve özgün formlarla “sanatın küresel dilini” ortaya koymuştur. Son yıllarda küreselleşme çağının yaygınlaşması ile “küresel sanat”ın oluştuğu savı da ortaya çıkmıştır¹⁷⁵.

“Küresel sanat”a muhalif olanlara göre; Batı dünyasının küresel sanattan kastı, güya değişik kültürlerde kökü olan, değişik kültürlerden beslenen ve bütün dünya sanatçıları tarafından evresel bir bakış anlayışıyla üretilen sanattır; ancak Batı'nın söz konusu bu düşüncesinin aksine bu sanat tüm dünyayı eşit olarak kapsamamaktadır. Aslında Batı'nın amaç edindiği küresel sanat, diğer kültürlerden yararlanarak Batı sanat üsluplarında evrim yaratmak ve onu diğer ülkelere empoze etmekten başka bir şey değildir. Basit bir karşılaştırma yapmak gerekirse, söz konusu Batı düşüncesinde oluşturulacak olan bir sanatın sanatsal anlamdaki sonuçları, Coca Cola, Mc Donalds gibi Batı dünyasına ait içecek ve yiyecek kültürünün diğer dünya ülkelerinde yaygınlaşmasına benzerdir, hatta diyebiliriz ki aynıdır¹⁷⁶.

Küreselleşme akımı, kendi içerisinde yıkılmaya yüz tutmuş olan yerel kültürlerin direniş hareketlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Asya, Afrika ve Arabistan'a ait bölgesel sanatlar ile Japonya, Küba gibi yerlerde millî sanatların yeniden değerlendirilip ortaya çıkarılması, bu sanatların devletler ve bölgesel hükümetler tarafından yeniden canlandırılması vs. küreselleşme, evrensel olgular içerisinde hazmedilerek yok olma karşısında bir nevi direniştir. Son yıllarda, İslâmî sanatın; “İslâm dünyası sanatı,

¹⁷⁴ Gül Mühemmedi, *Cihani Şoden Ferheng, Hüviyyet*, (3. Baskı), NeşriNey, Tahran, 1386 H.ş., 257.

¹⁷⁵ Mohammad Riza Moridi, Masume Tagizadegan, Hadi Abdollahi, “Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoletik-i Cihani İslâm”, *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran, 73-98, 74.

¹⁷⁶ Ali Asgar Gareh Bağî, “ Cihani Şodeni Hüner Heman Hedise Kühne?”, *Feslnami- i Tavus*, (Mehr- 1378 H.ş),8, Tahran, 252- 252, 252.

İslâm ülkelerinin *sanatı*, *Müslümanların modern sanatı*, *Orta Doğu sanatı*” gibi isimlerle yeniden ortaya çıkması ve bu isimdeki sanatların takviye edilmesi de bu yeni akım içerisinde değerlendirilebilir¹⁷⁷.

İslâm ülkelerinin son yıllarda küreselleşme olayı ile karşılaştıklarında verdikleri tepkiler, aslında onların 200 yıl önce Batı modernitesi veya Avrupa modernitesi ile karşılaştıklarında verdikleri tepkilerle benzerlikler göstermektedir. Geleneksel modernitenin karşısında bu ülkelerde üç yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bunlar; “kabullenme”, “direniş”, ve “karışım= dâhil olma”dır. Aynı ülkelerde, günümüz küreselleşmesi ile karşı karşıya kalındığında da üç yaklaşımın ortaya çıkmış olduğu fark edilmektedir. Bunlardan birincisi; küresel kültürün zaferidir ki, bu onların Batı modernitesi ile karşı karşıya kaldıklarında ortaya koydukları birinci yaklaşım ile yani “kabullenme” ile neredeyse aynıdır. İkincisi, küreselleşmeye karşı mücadeledir ki, bu yaklaşım da yine onların Batı modernitesine karşı ortaya koydukları ikinci yaklaşımla, yani “direniş” ile aynıdır. Üçüncüsü ise, küreselleşmeye dâhil olma umududur ki, bu son yaklaşım da yine Batı modernitesi ile karşılaştıklarında, onların ortaya koydukları “karışım” yaklaşımıyla benzerdir. Bu üç paradigma, üç söyleyişin/yaklaşımın ortaya çıkması ve şekillendirilmesine neden olmuştur ki, bu üç söyleyiş içinde de İslâm sanatının küreselleşme ile karşı karşıya gelmesinden ortaya çıkan üç rivayet vardır¹⁷⁸. Bu araştırmanın ana konularından birisi olan İran çağdaş sanatının küreselleşme karşısında nasıl etkilendiğinin incelenmesiyle yukarıda bahsini ettiğimiz arkasında üç rivayet barındıran üç söyleyişin değerlendirilmesidir. İran İslâm Devrimi’nden önce Batı sanatının aslında tamamen kabul edildiğini görmekteyiz, yani bir kabullenme dönemi vardır. Devrim dönemine gelindiğinde ise söz konusu millî hareketler ve sanat yaklaşımları bir direnişle kendisini göstermektedir. Dolayısıyla burada ele alınacak ilk reaksiyon *direniştir*.

¹⁷⁷ Moridi, Tagizadegan, Abdollahi, “Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoletik-i Cihani İslâm”, *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahrân, 73-98, 74.

¹⁷⁸ Moridi, Tagizadegan, Abdollahi, “Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoletik-i Cihani İslâm”, *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahrân, 73-98, 89.

2.2.1.1. İran’da Devrimle Birlikte Ortaya Çıkan İlk Sanat Yaklaşımı: Direniş Hareketi (1978- 1982¹⁷⁹)

Pehlevi dönemindeki (1925-1979) modernizasyondan ortaya çıkan çelişkiler, İran dinî toplum yapısının geleneksel değerlerinin aniden, hızlı bir şekilde değişmesine yol açmıştır. Bu mesele İran toplumunun değişik sahalarında, özellikle millî kimlik sahasında yeni buhranların ortaya çıkmasına da neden olmuştur. İslâm devrimi, bu buhranların karşısında Şiîlerin siyasî ve dinî düşüncesinin temellerini kullanarak, millî kimlik hususunda yeni bir söyleyiş ortaya koymuştur¹⁸⁰. Temelinde İslâm kültürü ve mezhebî meseleler bulunan bu devrim, Batı ile Doğu fikirleri ve kültürlerine bağlı olarak ortaya çıkan siyasetlere muhalefet etme amacını içinde barındırmıştır. Ayrıca söz konusu İslâmî devrim, mezhebi asıl olgu olarak kabullenip siyasî alanda yeni tarifler, tanımlamalar ortaya koymuştur. İran İslâmî devrimini inşa eden İmam Humeyni’ye¹⁸¹ göre; Kur’an açısından kabul olan tek sanat, Hz. Muhammed ile ortaya çıkan ve fakir insanlar ile tarihte zulüm altında kalan insanların benimsemiş olduğu İslâm dininin hizmetinde olan sanattan ibarettir. Temiz ve güzel sanat, modern kapitalizmin ve kominizmin yıkıcısı; aynı zamanda refah, lüks, ılımlı, dertsiz zenginlerin İslâm’ının ve tabiri doğruysa Amerikalaşmış İslâm’ın yıkıcısıdır. İslâm irfanında sanat; adalet, şeref ve insafın göstergesi, aç olanların zorluklarının yansıtıcısıdır¹⁸². İmam Humeynî açısından, ancak içinde bir mesaj, İslâmî inkılaba bağlılığı bildiren bir taahhüt taşıyan, eğitici olan, insanları iyi yönde yapılandırabilen, mukaddes değerleri resmeden, insanlara umut, güven ve fikir verebilen, onları kötü yollardan (ayyaşlık vs.), kötü öğrenimlerden uzak tutabilen ve hayvanî içgüdüğü tahrik etmeyen bir sanat değerli ve

¹⁷⁹ Devrim sanatının başlangıcını 1978 yılının son baharı ve bitişini de 1982 yılı olarak kabul edebiliriz. Aslında devrim sanatı bu yıllardan sonra da devam etmektedir; ama bu sanatın en canlı ve en yaygın yılları, bu hususta daha kesin bilgiler veren Doktor Lahici’ye göre bu yıllardır (“Genci Zire Hak”, *Mahname-ye Sureh*, (Behmen ve İsfend 1390 H.ş), 57 ve 58, Tahran, 256- 258, 257).

¹⁸⁰ Aliriza Zahiri, “İnkilab-I İslami ve Hüviyyet-i Milli”, *Faslname-yi Ulum-i Siyasi*, (Zimistan- 1380 H.ş), 4-16, Tahran, 105- 125; 120.

¹⁸¹ İmam Ruhullah Musavi Humeyni (1902- 1989), İran İslâm Devrimi’nin önderi ve İran İslâm cumhuriyeti’nin kurucusu. (Hamid Algar, " Humeyni", *DIA*, İstanbul 1998, XVIII, 358- 364, 358.)

¹⁸² Morteza Esedi ve Ahmed Nadeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürî Siyasi der Be Kargiri-ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88; 67.

övgüye değerlidir. İlave olarak, İslâmî inkılap ile gelen böyle bir sanatta maneviyat ön plandadır ki, bu onu diğer devrim sanatlarından ayıran temel bir özelliktir¹⁸³.

İslâm devrimi döneminin önde gelen ressamlarına göre sanat, içeriği bakımından dinî ve sosyal sorumluluklar taşımak zorundadır. Esas misyonları sanatı ve sanatçıyı devrime karşı bağlı, yeminli hale getirmek olan söz konusu ressamların asıl endişesi, yukarıda Humeynî tarafından özellikleri belirtilen “İslâmî sanat”tır. Onlar, ayrıca bu sanatı yeniden tarif etme çabası içerisinde olmuşlardır. Aslında daha önceden İran’da irfanî bir sanat yer almıştır; ancak bu sanatın devrim dönemindeki sanat gibi İslâm’a karşı bir sorumluluğu veya böyle bir endişesi olmamıştır¹⁸⁴.

Devrim dönemiyle başlayan sanat ile devrim öncesi sanatın en önemli farklılığı kökte veya teoridedir. Devrim öncesi sanat teorisi; Batı sanat teorisi, Avrupa sanat teorileri ve üsluplarının karışımıdır. Devrim sanatı ise esasen İslâmî bir sanat teorisidir ki, bu sanatı İslâmî sanatın hikmeti, irfanî sanatın hikmeti olarak adlandırabiliriz. İranlı ressam Nasır Pelengî’ye göre İslâm inkılabından sonraki İran devrim sanatçılarının, sanat hususunda İslâmî bir bakış açısı ve düşüncesi olmuştur ki, bu açıkça anlaşılabilmektedir¹⁸⁵.

Devrim ile başlayan sanatın önceki dönem sanatından ayrı olarak bazı özellikleri vardır. Bu dönem sanatı modernizm sanatına ilgisiz olmuş, onun kültür ve sanat merkezlerindeki tanıtımından vazgeçilmesini istemiştir. Buna karşılık da geleneksel ve millî sanatlara ilgi göstermiş, bir tür realizme ve halk sanatına önem vermiştir. Yine bu dönem sanatçıları sanat sahasında yeni bir bakış açısı getirmişlerdir ki, bu bakış açısına göre; sanat, halkı dikkate almalı ve muhatabını geniş bir toplumda aramalıdır. Ayrıca etkileyici olmalı ve inkılabın kelime anlamına uygun olarak ciddi anlamda devrimci olmalıdır. Eski geleneksel sanatı yeniden hayata geçirmelidir. Aslında devrimden önce de sanatçılar, görsel sanat alanında geleneksel değerleri (kimlik arayışı) arayış içerisinde olmuşlardır. Hatta *Saqqā-Hane* ve *Hat-Resim* gibi sanat akımları da bu arayışın olduğu dönemde ortaya çıkmış ve bunlar da geleneksel sanatın canlandırılması amacını

¹⁸³ Esedi ve adeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürî Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88;68.

¹⁸⁴ “Berresi- ye Naggaşani Pas AZ Englab- i İslâmî; Neşesti Ba Neggaşani İnkilab”, *Keyhan-i Ferhengi*, (Behmen- 1363 H.ş.), 11, Tahran, 27-35 ; 33.

¹⁸⁵ “Sonnethaye Tesviri ve Naggaşi- ye Emruz”, *Sureh*, (Mordad ve Şehriver- 1369), 5 ve 6, Tahran, 54-58; 57.

taşımışlardır. İranlı sanatçılar, özellikle İran'da modernizmin başlangıcından sonra, kavimlerini, mezheplerini, geçmişteki sanatlarını yeniden gözden geçirmeyi ve bu geleneksel sanatlarını çağımıza uygun bir şekilde ortaya koymayı istemişlerdir. Ancak bu istek sadece küçük gruplar tarafından dikkate alınmış ve bu hususta derli toplu bir öneri ortaya konulamamıştır. Bununla birlikte bu öneri devrimden sonra bir bütün olarak ortaya konulmuş, hatta bu amaç doğrultusunda ortaya konulacak sanatın sınırları çizilmiş, çerçevesi belirlenmiştir. İlave olarak bu dönemde, böyle bir sanatı hayata geçirmek amacıyla “İslâmî Sanat” ve “ Houze Andişe” gibi sanat merkezleri de ortaya çıkmıştır¹⁸⁶. Bu sanat merkezlerinde devrimci düşünce ile hareket eden sanatçılar, kendilerine göre sadece aydınların simgesi olup halktan uzaklaşan ve galerilerin duvarlarını süslemekten başka bir işe yaramayan sanatı, herhangi bir mesaj taşıyan ve halkla iletişim kurabilecek bir dil, bir araç haline getirmek amacıyla olmuşlardır. Yani resim veya herhangi bir sanat ögesi, figüratif, rivayetsi olmalı ve bu sanatları üreten sanatçılar, ortaya koydukları eserlerde topluma dair, toplum tarafından bilinen motifleri ve unsurları kullanmalıdır¹⁸⁷. Bu arada, söz konusu sanat anlayışının yaygın olduğu dönemlerde halk, hat sanatı gibi sanatlara oldukça ilgi göstermiştir. Öyle ki, dönemin bazı yabancı dergilerinde de İran'da 5000 kişinin hat sanatı kurslarına gittiği ve bu durumun kendi başına sanat alanında bir devrim olduğu bildirilmiştir. Bu dönemde sadece hat sanatı hususunda değil aynı zamanda musiki ve minyatür sahasında da böyle bir durum söz konusu olmuştur. Yani halk bu sahalara da oldukça ilgi göstermiştir. Hatta öyle ki, bu sahalardaki eğitmen sayısı bu alanlara olan talebin büyüklüğü karşısında yetersiz kalmıştır¹⁸⁸.

İslâm Cumhuriyet düzeni, aslında sanatçıları belirgin bir üslup kalıbına mecbur etmemiştir. Bu yüzden bu dönem sanatçılarının resimlerinde birçok farklılık ortaya çıkmıştır. Ancak zamanla, devrim hizmetinde olan resim akımları, birbirleriyle uyuşan bir ruha ve aynı doğrultuya sahip olmuşlardır¹⁸⁹. Bununla birlikte, her ikisi de devrim odaklı ve adaleti isteyen; ancak birisi mezhebî öğeleri odak noktasında bulunduran ve

¹⁸⁶ <http://www.farsnews.com/printable.php?nn=8411160124>.

¹⁸⁷ Guderzi, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 161.

¹⁸⁸ Mohammad Ali Recebi Devani, “Bazgeşt Be Esmi Gedim; Çegune Hüneri İngilab Ez Gerbzedegi Übür Mikoned?”, *Mahname-ye Sureh*, (Behmen ve İsfend- 139 H.ş), 56 ve 57, Tahran, 259- 262; 260.

¹⁸⁹ Eredi ve adeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürü Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88; 71 ve 72.

*sağcı*¹⁹⁰ diye nitelendirebileceğimiz, diğeri ise bu durumu benimsemeyen ve *solcu*¹⁹¹ olarak tarif edebileceğimiz iki farklı sanat grubu ve bunların benimsedikleri iki farklı sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bunlardan ikinci grubu oluşturan, solcu olarak tarif ettiğimiz sanatçılar, kendi sanat kalıplarını oluştururken dolaylı olarak Marksist düşünceden etkilenmiş ve bunu da eserlerinde yansıtmışlardır. Hatta birinci grup, yani sağcı olarak nitelendirdiğimiz grup da kendi üslubunu oluştururken toplumsal konuları ve Sovyet Sosyalist realizm üslubunu kısmen de olsa benimsemiş ve solcu kesimin bu yöndeki etkilerinden istifade etmiştir¹⁹².

Sağcı grup, zamanla “İnkılap Ressamları” olarak adlandırılmış ve hatta hükümetin en güvenilir ressam grubuna dönüşmüştür. Bu gruba dahil olan sanatçılar İslâm Cumhuriyeti hükümetinin siyasî sahasındaki en güçlü kollarından birisini de oluşturmuştur. Hatta onlar siyasetle iç içe girmiş ve siyaset onları şekillendirmede önemli bir etken olmuştur ki, onlar resim sanatında teorik ve pratik konulara çok önem verememişlerdir. Bununla birlikte ne oldukları, ne olmak istedikleri gibi konuları dikkate almayan, bunları değerlendirmeyen bu grubun sanatçıları, sadece şunu kafalarına yerleştirmişlerdir ki; onlar, kendilerince batılılaşmış olarak görülen gayri siyasî sanatı ve bu sanatı benimseyen yenilikçi sanatçıları kabul etmeyeceklerdir. Hatta doğrudan komünist olgulardan da yararlanmayacaklardır. Onların ideolojisi, öncelikle Batı ve Doğu ile mücadele olup, İslâmcılık, lokalizm ve halkçılık fikirlerini temel almıştır. Bu sanatçılar, söz konusu ideolojileri doğrultusunda, eserlerinde İslâm’a, yerel kültüre ve halka ait simgeleri kullanmışlardır. Böylece abstrakt, yani soyut sanattan da uzaklaşan bu sanatçılar, minyatür, realist resim, sürrealist resim gibi sanat sahalarına yoğunlaşmış, Sovyet Rusya ve Meksika devrim sanatından da etkilenecek bu sahalar içerisine romantik bir atmosfer, mezhebî ve devrimsel konuları karıştırarak, eserlerinde yansıtmışlardır. Hatta İran ve Irak Savaşı sıralarında da, bu savaşı eserlerinde konu olarak işlemişlerdir. Gittikçe siyasetin içerisine giren bu genç sanatçıların ilk tesis ettikleri kültürel merkez, İslâmî Devrim Sanatı Havzası (Hûza-yi Hüner-i İnkîlab-ı İslâmî) olmuştur. İran’daki inkılap ile birlikte gelen kültürel devrimden sonra, İmam Humeyni taraftarı olan bu sağcı sanatçılar, o sıralarda solcu sanatçıların elinde bulunan

¹⁹⁰Bkz. Resim 2. 5,6,7,8.

¹⁹¹Bkz. Resim 2. 9,10,11.

¹⁹² Mohsen Tebesi, Mücteba Ensari, “ Berresi- ye Muhtiva ve Şekl der Neggaşi-i Dehe- ye Evvel-i İngilabi İslâmî”, Neşri-ye-ye Hünerhayi Ziba, (Payiz- 1385 H.ş), 27, Tahran, 90-90, 90.

Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin idaresini ele geçirerek, bu solcu sanatçıları üniversiteden çıkartmış ve saf dışı bırakmışlardır. Daha sonra bu sağcı sanatçılar, görsel sanatların devlete bağlı olan en önemli merkezi konumundaki Mûze-yi Hünerhâ-yi Mu'assır-ı Tahrân (Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi)'ın başkanlığını da elde etmişlerdir. Bu sanatçılardan bazıları da 1, 2, 3 ve 4. bienallerin hakimi ve icracısı olmuşlardır¹⁹³. Bu dönemdeki söz konusu sağcı sanatçıların en ünlüleri; Kazem Chalipa, Hossein Khosrowjerdi, Hanibal Alkhas, Ali Akbar Sadeghi, Naser Palangi, Mortaza Heidari (d.1968), Mohammad Ali Rajabi (d.1968) ve Morteza Katouzian gibi zatlardır. Bu sanatçıların eserlerinde selvi ağacı, güvercin, lale, ışıkla çevrilmiş figürler ve kızıl renkli bir bayrak gibi semboller kullanılmıştır. Solcu sanatçıların eserlerinde ise, sosyalizm ile sol hareketlere ait simgeler kullanılmış ve sosyalizmi, komünizmi yansıtan tavırlara sahip figürler resmedilmiştir. Sosyal realizm resim üslubunu¹⁹⁴ benimseyen solcuların kullandığı söz konusu simgelere çekiç, orak, kızıl yıldız, kızıl masa örtüsü, fabrika duman boruları, demir çark ve ayçiçeği örnekleri verilebilir¹⁹⁵. Bu dönemin meşhur solcu sanatçıları da; Nosratollah Moslemian, Hanibal Alkhas, Nikzad Nojumi, Bahram Dabiri, Yaghub Ammamepich, Yaghoob Emdadian ve Nilofar Ghaderi Nejad (d. 1957) gibi kişilerdir. Solcu ressamların İran'da, herhangi bir siyasî alanda faaliyetleri olamamış, hatta fikirlerini öne çıkarıp savunamamışlardır. Zira o zamanki siyasî atmosfere, Humeyni ile birlikte başlatılan ve sağcı sanatçıların da benimsemiş olduğu ideolojiler hakim olmuştur. İran'da solcu sanatçılarla aynı düşünceyi benimseyen resmî partiler olmasına rağmen, söz konusu partilerin içinde bu sanatçılardan çok az insan yer almıştır. Fakat ortak siyasî görüşleri benimsemeleri onları birbirlerine yaklaştırmıştır. Kültürel devrimden önce, güçleri ve bütünlüklerinden dolayı Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne hakim olmuş olan solcu sanatçılar, sağcıların onları bu üniversiteden çıkarmaları sonucunda, sağcıların karşısındaki fikir kutbunu daha çok benimsemişlerdir. Hatta onlar, bu tavırlarını 5. bienale kadar olan bienallere

¹⁹³İman Efseriyan, "Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş", *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahran, 171- 196;178 ve 179.

¹⁹⁴Toplumsal (Sosyal) Gerçeklik, gündelik hayatı, daha çok zor yönleriyle gösteren sanat eserlerini tanımlar. 19. yy'da toplumsal gerçekçi resimler, işçi sınıfını, fahişeleri, hastalık, ölüm ve zina gibi konuları fotografik detayda betimlemişlerdi. Şimdi ise, AIDS, cinsiyet, ırk, feminizm, cinsellik, endişe ve yalnızlık gibi meseleleri ele alan kavramsal eserlerdir. (Cumming, 499.)

¹⁹⁵Esed ve adeliyan, "Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürü Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmî", *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88; 85.

katılmamakla, bunları boykot etmekle göstermişlerdir. Onlar, Hatemi (d.1943)¹⁹⁶'nin cumhurbaşkanlığı dönemindeki 5 ve 6. bienallere ise katılmışlardır¹⁹⁷.

Devrimden sonra gelen hükümet kendi ideolojileri doğrultusunda pek çok slogan atmasına, reklam yapmasına rağmen bunlarla halka verdikleri vaatleri uygulamak için de herhangi bir girişimde bulunmamıştır. Bu yüzden sanatçılar, bu ortamda ne gibi bir tavır sergileyecekleri hususunda kararsız kalmışlardır. Batı tesiriyle gelmiş sanatı ortadan mı kaldırsalar? Devrimle gelen sanatı mı savunsalar? Sanatta, eskiden olduğu gibi manevi kuralları mı hakim kılsalar? Devrimden önceki sanat anlayışını mı benimseseler, bilememişlerdir¹⁹⁸. Bazılarına göre; ne modernizm ile gelen sanat tam olarak ortadan kaldırılabilmiş ne de onun yerine benimsenmek istenen millî ve mezhebî geleneksel sanatlar tam olarak yerleştirilebilmiştir. Zira bu millî ve mezhebî sanatlar hususunda teorik ve pratikte yeterli temeller oluşturulmamıştır. Bu yüzden de İran çağdaş sanatı birçok sanat alanında buhran yaşamıştır¹⁹⁹. İranlı ressam Parviz Kalantari, Mecelle-i Hüner-i Mu'asır (Çağdaş Sanat Dergisi)'da verdiği bir röportajında, bu duruma işaret ederek şöyle demiştir: *“1979 yılında görüyordum ki, Müslüman sanatçılar bazı devrimsel ve İslâmî iddialarla birtakım mesajlar vermek istiyorlar. Ancak bu onların kullandığı sanat kalıplarına hiç uymuyordu. Yani onlar, devrimsel düşüncelerini aslında bir tür realizm olan eski bir sanat kalıbıyla ortaya koymak istemişlerdir. İkinci bir grup resim olgularını Meksika devrimiyle ortaya çıkan resim kalıbından almışlardır. Diğer bir grup ise, 17. yüzyıla ait bir resim türünü temel almış ve onun içine devrimci düşünceleri koymak istemiştir. Halbuki devrimcilik yapı, seçim ve üslupta olmalıdır. Böyle çelişkili bir durumu ben buhran olarak adlandırıyorum.”*²⁰⁰

Devrim dönemindeki sanatta; ahlakî meseleler, mezhebî meseleler, emperyalizm ile mücadele, fakirlik, içtimaî adaletsizlik ve devrimci sloganlar gibi konular işlenmiştir. İnkılap sonrasındaki en önemli olaylardan birisi olan İran-İrak savaşı sıralarında ressamlar devrim konularından savaş konularına geçiş yapmışlardır.

¹⁹⁶ Seyyid Muhammed Hatemi (d. 1943, Ardakan), 1997-2005 arasında görev yapmış olan, İran İslâmî Cumhuriyeti'nin 5. cumhurbaşkanı.

¹⁹⁷ Efseriyan, “Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş”, *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahran, 171- 196; 180 ve 181.

¹⁹⁸ Guderzi, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 179.

¹⁹⁹ Guderzi, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 159.

²⁰⁰ Reportaj, “Der Feraz ve Neşib-i Tehevvöl Ya Bühran”, *Do Mahname-ye Hünerhayi Tecessomi-ye Hüneri Muasir*, (Ferverdin ve Ordibeheşt- 1373 H.ş), 3, Tahran, 4-10; 8.

Sanatçılar, 1982 yılına kadar partilerin ve kurumların yaşadıkları en zirvedeki siyasî tezatlardan ve en karmaşık durumlardan oldukça etkilenmişlerdir. Bu döneme kadar ülke içerisinde, siyasî hadiseler öyle hızlı değişikliklere uğramıştır ki, sanatçılar kendi görüşlerini ortaya koydukları eserlerde rahatça yansıtamamışlardır. Bu yüzden 1980’li yıllarda ortaya konulmuş eserler, sanki daha çok devrim yaşamış bir toplumu etkileyen önemli hadiselerin temsilcisi, göstergesi olmuşlardır²⁰¹. İran-İrak savaşı sıralarında ve sonrasında sanatçılardan birçoğu, devrim konularını bir kenara bırakarak, eski İran edebiyatından da feyz alıp kendi şahsî görüşleri doğrultusunda oluşturdukları kalıplar dahilinde insanî ve içtimaî meselelere yönelmiş, eserlerinde bu tür konuları ele almışlardır²⁰².

Devrimden önceki modernist ressamların bir çoğu İran’dan çıkıp diğer ülkelere göç etmişlerdir. Bunlardan bir kısmı ise ülke içerisinde kalmışlardır. Bütün bu sanatçılar sanat hayatlarının en başarılı dönemlerini 1960’lı yıllarda geçirmiş ve kültürel sermayelerini o zamanlarda kazanmışlardır. Onlar, devrimin ilk yıllarını, batılılaşma karşısı olan devrimci sanatçılara, modern sanatı kabul ettirme çabası içerisinde olarak oldukça zor şartlar altında geçirmişlerdir. Bu sanatçıların amacını; esasen modern-formalist sanatı İslâm-geleneksel abstrakt sanatı ile karıştırarak, neticede yine modernist sanatı bir şekilde sanat alanında sözü geçen kişilere kabul ettirmek ve bu sanat anlayışının devam etmesini sağlamak olmuştur²⁰³. Hatemi dönemindeki ıslahat devletine, eski sağcı ressamlar yerine daha uygun olanlar da bu grup olmuştur²⁰⁴.

Direnîş Harekâtına Örnek Resimler

A. Rıza Şah döneminde sanat alanında zirveye ulaşan ve İran İslâm Devrimi’nden sonra ressamlıklarını sürdüren modernist resamlara (1. nesil)²⁰⁵ ait bazı resimler.

²⁰¹Esedî ve Nadelîyan, “Berres-ye Tasîr-I İdeoloji ve Tefekkürî Siyasi der Be Kargîrî- ye Enasur-i Tesvîrî der Asar-i Neggaşî-i İnkîlab-i İslâmî”, *Fesl-nâmî-i İlmi Pejuhîşî-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25,Tahrân, 65- 88; 77.

²⁰² Murteza Guderzî, *Jostejuye H]v’yyet der Nakkaşî-i Muasır-ı İran*, ,(2. Baskı), Neşri İlmi ve Ferhengî, Tahrân 1385 H.ş, 189.

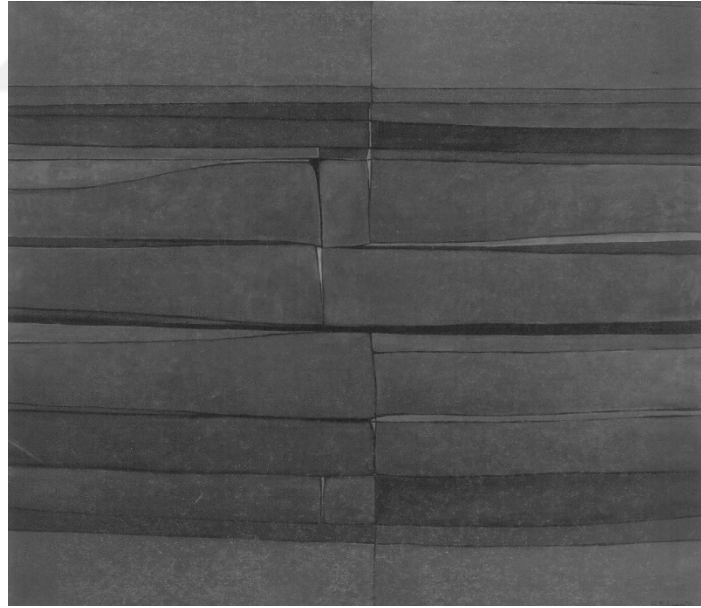
²⁰³Bkz. Resim 2. 1,2,3,4.

²⁰⁴Efserîyan, “Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş”, *Mecelle-ye Camee Şînasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payîz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahrân, 171- 196;180 ve 181.

²⁰⁵ Bu sanatçılar, İran çağdaş resim sanatında 1. Nesil ressamları diye meşhurlardır.



Resim 2.1. Aydin Aghdashloo, “İsimsiz”, 1979, Kağıt Üzerinde Guaj, 98X68 cm.²⁰⁶



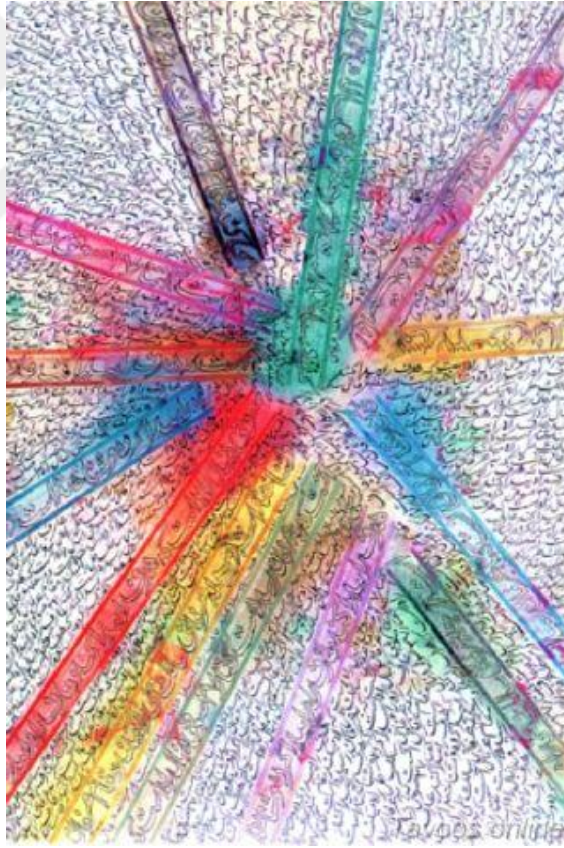
Resim 2.2. Sirak Melkonian, “İsimsiz”, Yağlı Boya, 1978, 155X135 cm.²⁰⁷

²⁰⁶ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,18.

²⁰⁷ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,245.



Resim 2.3. Royin Pakbaz, “Hareket”, Yağlı boya, 1976, 240X 120 cm.²⁰⁸



Resim 2.4. Hossein Zenderoudi, “Hakikatın Ayak İzleri”, 1980, Kağıt üzerinde akrilik, 56X 38 cm.²⁰⁹

²⁰⁸ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 62, 63.

²⁰⁹ <https://www.pinterest.com/>

B. Devrimden Sonra Etkin Olan İnkılap Ressamlarına Ait Bazı Resimler (2. Nesil sanatçılar)²¹⁰

1. Sağcı Ressamlara Ait Resimler



Resim 2.5. Habibollah Sadeghi, “Feyziye Okulu”, 1977, Yağlı Boya, 260X 180 cm.²¹¹

²¹⁰ Bu sanatçılar İran çağdaş resim sanatında 2. Nesil ressamlarına meşhurlar.

²¹¹ Morteza Esedi ve Ahmed Nadeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürî Siyasi der Be Kargiri-ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkılab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar-1392 H.ş), 25, Tahrân, 65- 88; 68.



Resim 2.6. Habibollah Sadeghi, “Böyle bir dans”, 1992, Yağlı Boya, 220X 145 cm.²¹²

²¹² <http://resistart.ir/content/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%D8%A7%D8%AB%D8%B1-%D8%B1%D9%82%D8%B5%DB%8C-%D8%A7%DB%8C%D9%86%DA%86%D9%86%DB%8C%D9%86-%D8%AD%D8%A8%DB%8C%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%B5%D8%A7%D8%AF%D9%82%DB%8C/>



Resim 2.7. Hosein Khosrowjerdi, “Kududs (Iran, Irak Savaşı) Savaşçıları”, 1980, Yağlı Boya, 185X 140 cm.²¹³

²¹³ Morteza Esedi ve Ahmed Nadeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürî Siyasi der Be Kargiri-ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar-1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88; 76.



Resim 2.8. Kazem Chelipa, “Çeşmi Nergis Bi Şakayik Nigeran Hahed Şod”, 1363, Yağlı Boya, 130X 160 cm.²¹⁴

2. Solcu Ressamlara Ait Resimler



Resim 2.9. Nosratollah Moslemian, “Göç”, 1976, Yağlı Boya, 180X450 cm.²¹⁵

²¹⁴ Morteza Esedi ve Ahmed Nadeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürü Siyasi der Be Kargiri-ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkilab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar-1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88; 75.

²¹⁵ Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 211.



Resim 2.10. Hanibal Alkhas, “İsimsiz”, 1978, Yağlı Boya, 140X 140 cm.²¹⁶



Resim 2.11. Vahed Khakdan, “Sandaliya Üzerinde Ütü”, 1978, Guaj, 68X 48 cm.²¹⁷

²¹⁶ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,42.

²¹⁷ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,105.

2.2.1.2. Diğer İslâm Ülkelerinde Direniş Hareketi: Direniş Sanatının Uluslararası Festivali

Festivaller herkese açıktır ve her zaman bir amaç için düzenlenmiştir. Sanat alanına ait festivallerden bazılarında adeta “sanat sanat içindir” düşüncesi savunulmuştur ki, bu tür festivallerin umumî amacı çeşitli eserler ortaya koyan sanatçıları bir araya getirmek, onların bu eserlerini birbirlerine ve halka göstermelerini sağlamak olmuştur. Fakat bazı sanat festivalleri de vardır ki, bunlar sanatın ötesinde, sanat ve kültürel amaçları dışında iktisadî ve siyasî konularla da iç içedirler. Bu festivallerden birisi de Ceşnivâre-yi Cihânî-yi Hüner-i Mukâvemet (Dünya Direniş Sanatı Festivali)’dir. Bu festivalin odak noktasını, dünyadaki zulüm görmüş halkların davası -özellikle Filistin halkının davası- oluşturmuştur ve İran’da tertip edilen mezkûr festivalin üçüncüsü 2013’te icra edilmiştir²¹⁸. Resim, fotoğrafçılık, afiş, karikatür vs. sanat dallarının yer aldığı bu festival, Batı küreselleşmesi cereyanına karşı çıkan direniş harekâtından esinlenilerek ortaya çıkmış bir söylevdir. Bu söylevi temsil eden sanatçılar, dini de temel alarak sanatı Batı emperyalizm ve totaliterliğinin karşısında devrimci bir duruş olarak kabul etmişlerdir. Ceşnivâre-yi Cihânî-yi Hüner-i Mukâvemet’in ikinci dönem lideri Habibullah Sadıgî’ye göre; bu festival adalet üzerine kurulmuş olup, bu festivale dahil olan sanat dallarının asıl düşüncesi de istibdat, zulüm ve karanlığa karşı durmaktır. Filistin Wallstreet hareketi, Gazze, Mısır, Bahreyn, Libya, Tunus gibi Orta Doğu ülkelerinde ortaya çıkan toplumsal ve siyasî hareketlere dair olaylar, bu festivalin önemli konularını oluşturmuştur. Hatta bazı sanatçılar, insanların kendi kötü nefisleriyle mücadele etmesini de bu festivalin bir konusu yapmışlardır²¹⁹. Aslında bu duruşun temel amacı, geleneksel modernitenin önünde bir direniştir ve onun mitolojisi İslâm’ın tam muzaffer olması ve bütün dünyada İslâm kültürünün yaygınlaşmasıdır. Bu festivalin ikincisinin reklam afişinde, İran çağdaş sanatı ve diğer ülkelerin -özellikle İslâm ülkelerinin- görsel sanatlar alanındaki faal ve yaratıcı sanatçılarının bir araya gelip konuşmaları ve fikir alışverişinde bulunmaları istenmiştir. Aynı zamanda bu afişte gösterilen eserlerin konularının da İslâm dünyası ve İslâm vahdeti, kapitalizme karşı çıkış, İslâm dünyası ve medeniyetin yeniden canlandırılması, Filistin, İran İslâm Devrimi ve soğuk savaş gibi olaylar oluşturmuştur. Direniş sanatında yer almış olan bu

²¹⁸<http://www.mehrnews.com/news/2195396/>. (E.T.12.12.2015).

²¹⁹<http://www1.jamejamonline.ir/newstext.aspx?newsnum=100861787608>. (E.T.08.11.2015).

konular, son yüzyıldaki devrimci ve İslâmî kimliğin asıl karakterleridir. Zulüm ve kapitalizmle savaşmak, istismara uğramış İslâmî ülkelerin asıl sloganları olmuştur. Mısır, Irak ve İran gibi bazı İslâm ülkeleri, değişik yollarla İslâmî ümmet anlayışını benimsemekle, kapitalist ve emperyalist düzenlerin karşısında, İslâm dünyasındaki ülkelerin birleşmesine vurgu yapmışlardır. Bu arada İran'ın, Devrimsel- İslâmî kimliğinin ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde önemli bir rolü vardır. Aslında bu direniş sanatı, kökünü İran- İslâm devrim sanatından almıştır. Zira 1978 yılındaki İran devriminden sonra, genç sanatçılar, İslâmî eğitimlerini temel alarak, günümüzde “Mekteb-i İnkılap” üslubu olarak bilinen yeni bir resim üslubu ortaya koymuşlardır. Tarihî bir geçmişe sahip olan “İslâmî Sanat”ın aksine “mektebî sanat” yeni bir fenomendi. Aynı zamanda mektebî sanat İslâmî sanatın ideolojik bir yönüdür ki, İslâm'daki güzel sanat ile kötü sanat olarak algılanan sanatlar arasına açık bir sınır koymak istemiştir²²⁰.

1999 yılında Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde devrim resimleri arasından 200 eser sergilenmiştir. Feslnâme-yi Hünerhâ-yi Tecessumî²²¹ dergisi, sergilenen bu resimleri destekleyerek, 6. sayısında Tahran'daki diğer resim galerilerinde sergilenen eserlere itiraz ederek onları sadece süs sanatı ve endişesiz bir sanat olarak telakki edip şöyle yazmıştır: “Devrim sanatı kendi muhataplarını bütün dünya üzerinde bulacaktır ve bu sadece herhangi bir ülkeyle sınırlı değildir, olmayacaktır. Devrim sanatı insan fıtratının Allah ile bağlılığını dünyanın neresinde olursa olsun, hatırlatmak istemektedir. Ayrıca bu sanat, vaat edilen ideal sanatın başlangıcıdır.”²²² Mektebî sanat, estetik kuralları ve sanatsal formları olan İslâm sanatının aksine, daha çok İslâmî mesaj ve konularıyla tanınmaktadır. Ayrıca İslâmî cihat, şehadeti istemek, Allah'a yakınlık, hakkın rızasına kavuşmak, Allah'a teslimiyet, fedakârlık ve ahiret inancı gibi meselelerle, çağdaş sanatın maddî düşüncelerinin karşısında durmuştur. Refah peşinde koşmayı, dünyaya kapılmayı, dünya hesaplarının endişesi içinde olmayı kötüleyen bu sanat anlayışı, bunların aksine uhrevî dünyayı ön plana çıkartan düşünceleri

²²⁰ Mohammad Rıza Moridi, Masume Tegizadigan, Hadi Ebdullahi, “Tehlil-i Gofteman haye Hüner der Jeopoletik e Cihani İslâm”, *Mutaliati Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran, 73-98;89.

²²¹ Honarha- yi Ziba Honarha- yi Tajassomi Dergisi, Tahran üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne ait bir dergidir. Bu derginin bilim ve araştırma derecesi Bilim, Araştırma ve Teknoloji Bakanlığı, ülke bilimsel yayınlar Komisyon Sekreterliği tarafından 2009'da onaylanmıştır (<https://jfava.ut.ac.ir/>).

²²² Morteza Guderzi, “Inficar-i Evatif-i Pinhan”, *Feslname-ye Hünerhaye Tecessümü*, (Tabestan ve Payiz- 1378 H.ş), 6, Tahran, 160-166; 164.

savunmuştur²²³. Bu sanat, iyilik ve kötülüğün olduğu her yerde, her zamanda bazen çok açık bir şekilde bazen ise girift bir şekilde ortaya çıkmakta ve kendini göstermektedir. Sanat eleştirmeni ve sanatçı Ağdaşlı'ya göre; görsel sanatlar genelde birçok tabakadan oluşmaktadır; ancak idealist sanat onlara kıyasla daha az katmandan oluşur. Zira bu sanat, mesajını muhatabına doğrudan ve açık bir şekilde ulaştırmayı amaçlamakta ve böylece çeşitli tipler oluşturmaktadır. Mektebî sanat anlayışı içerisinde oluşturulan eserlerin bir kısmı da iyiliğin kötülüğe muzaffer olması anını işlemektedir. Aslında iyilik ile kötülük arasındaki sınır kolayca algılanabilen veya görülebilen bir şey değildir. Ancak bu sanatçılara göre, bunu anlamak çok da zor değildir. Onlara göre, bu sınır çok açık ve belli bir sınırdır. İyilik ve kötülük arasındaki sınırın belli olmadığı her yerde, sanatçıların sanatı devreye girmiş ve aradaki bu sınır açıkça ortaya konulmuştur. Bu iki zıt kutba odaklanan ve mesajlar veren bu sanat, idealist bir sanattır ve geçmişteki değerleri korumayı, geçmişi unutmamak gerektiğini vurgulamıştır²²⁴.

Devrim sanatının üçüncü dönem festivali 21 Aralık 2013 tarihindeki bir reklam afişinde, bütün dünya sanatçılarını, sekiz dalda (desen, resim, afiş, animasyon, hacimsel desenler, karikatür, kavramsal yeni sanatlar ve fotoğrafçılık) yarışmak üzere İran'a, söz konusu festivale katılmaya davet etmiştir. Bu festivale ve önceki toplantılarına da katılmış olan sanatçılardan birisi olan Tacikistanlı Farruh- Negmat- Zadeh (d. 1959)²²⁵, bu festivalde verdiği bir röportajda, kendi bakış açısını şöyle dile getirmiştir: *“Zulüm, sitem, karanlık ve adaletsizlik karşısında direnmek, mücadele etmek ve buna karşın hak ve Allah önündeki teslimiyet imanlı insanların aldığı, öğrenmiş olduğu bir derstir. Bu insanlar onu kendi zatlarında taşımaktadırlar ki, bu durum benim bu festivale katılmamı sağlayan en önemli etkidir. Dünyada zulüm görmüş halkı himaye etmek için böyle bir festival düzenlendiğinde, dünyanın her yerindeki görebilen gözler ve işitebilen kulaklar onun mesajını anladılar. Elbette ki, İslâm aleminin en önemli ülkelerinden birisi olan İslâm İran'ında böyle bir festivalin sunulması olağandışı bir şey değildir. Aslında İran böyle hareketlerin merkezi olarak tanınmaktadır. Her halükârda ben bu*

²²³ Tecdid-I Misag: Bergüzide-ye Megalat Be Munasibet-i Nimayışgahi Bist Sal İnkilabi İslâmî der Nakkaşi-i Muasır-ı İran-Irec Iskenderi, (1.Baskı), Neşri Vizaret-I Ferheng ve İrşad-I İslâmî, Tahran, 1378 H.ş, 96.

²²⁴ <http://alef.ir/vdcepn8zvjh8xei.b9bj.html?135468>. (E.T.12.09.2015).

²²⁵ Duşanbe 1959 doğumlu ve Moskova Sanat Okulu'ndan ve Moskova Surikov Devlet Sanat Enstitüsü (1983) mezun oldu. O Tacikistan Sanatçılar Birliği üyesi olan ve SSCB ve uluslararası sergilere katıldı. Eserleri Hollanda, ABD, Suriye ve Kuzey Kore müze ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. (<http://www.tajikart.com/index.php?artist=Farruh%20Negmat-Zadeh&action=showall>) (E.T.15.08.2015).

tür konularda çalışmaya ilgi duyuyorum ve bu konuları çalışmam için neresi İran'da düzenlenen direniş sanat festivalinden daha iyidir ki! Doğal olarak muhtelif sanat alanlarında sanatı himaye eden birçok müessese ve kişi vardır; ancak direniş sanatındaki bu önemli gereklilik sanatçının kendi görevidir ve sanatçının direniş sanatına bakışı öyle olmalıdır ki, herhangi bir devlet kurumundan veya özel bir kurumdan himaye beklememeli ve kendiliğinden bu alanda faaliyet göstermelidir.”²²⁶

2.2.2. İkinci Hareket: Küreselleşmeye Dâhil Olma (Karışım) Çabası

2.2.2.1. İran'da İslâm Devrimi'nden Sonra Ortaya Çıkan Sanat Yaklaşımı: Karışım (1982-1997)

İran-Irak Savaşı (1988)²²⁷ sonrası içtimaî ortamın değişmesiyle, merkezî bir kimlik göstergesi olan ve ülke değerlerini dikkate alan devrim sanatı da değişmeye başlamıştır. 1980'li yılların sonları, ülkeyi yeniden düzeltme ve yapılandırma eğiliminin başlangıcıydı ki, bu zamanda yeni bir durum ortaya çıkmış ve İran millî kimliğinin yeniden tarif edilmesine, tanımlanmasına gerek duyulmuştur²²⁸. Haşemi Refsencani'nin²²⁹ cumhurbaşkanlığı dönemlerine rastlayan 1990 yılında, Fars Dili ve Edebiyatı Kültür Merkezi'nin tesis edilmiş olması ve Firdevsi Kongresi'nin icra edilmiş olması da, İran kimlik unsurlarının, bu dönemde yeniden canlandırılmaya çalışıldığını açık bir şekilde göstermektedir²³⁰. Bu dönemde görülen sanat alanındaki önemli değişikliklerden bir tanesi de, önceleri ürünleriyle adeta hükümetin bir reklam aracı olan sanatın bu dönemde bu işlevinden uzaklaşmaya başlamış olmasıdır. Savaşla ortaya çıkan tahriplerden sonra İran toplumu; iktisadî, içtimaî ve kültürel alanlarda kendini

²²⁶ Gazete, “Çerayi-i Avaregi-i Merdümi Filistin Sualî Cihani Est”, *Haberguzarii Mehr*, (Dey,- 1392Hiş),13.

²²⁷ 17 Eylülde Saddam Hüseyin Milli Meclis'te yaptığı konuşmada, 6 Mart tarihli Şat- ül Arap İranla anlaşmasını feshettiği ilan etti. Yani Irak nehrin iki yakasının da kendisine ait olduğunu söylemek istiyordu. 22 Eylül 1980 gününden itibaren de Irak Orduları, kuzeyde Kasr-ı Şirin, ortada Mehran ve güneyde de Susangerd, Ahvaz ve Hurrem Şehir bölgelerinde İran topraklarına girmeye başladı. Irak- İran savaşı resmen böyle başlamıştı. Irak'ın ümidi gerçekleşmedi. İran'ı dize getiremediği gibi, savaşın da başında İran'dan işgal ettiği toprakları İran geri aldı. (Fahir Armaoğlu, *20. yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1980)*, (6.Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1989, 777-778.)

²²⁸ Ali Rıza Zehiri, “İnkilab-i İslâmî ve Hüviyyet-i Milli”, *Feslname-ye Olum Siyasi*, (Zimistan- 1380 H.ş), 105-125, 16, 121.

²²⁹ Ali Ekber Haşimi Rafsancanî (D. Ağustos 1934), İranlı din ve devlet adamıdır. 1989-1997 arasında İran İslâm Cumhuriyeti'nin 4. Cumhurbaşkanı olmuştur.

²³⁰ Mohemmed Rıza Moridi, Masume Tegizadegan, “ Gofteman Haye Hüneri Milli der İran”, *Mutaliati Ferhengi ve İrtibatat*, (Zimistan- 1391 H.ş), 29, 139- 160, 157.

yeniden canlandırmaya ve düzeltmeye başlamıştır. Devrim ve savaş sonrasında büyük oranda bir nüfus artışı yaşanmıştır ki, bu da İran'da zamanla genç nüfusun etkin olmasını sağlamıştır. Bu dönemde değişik problemlerin ortaya çıkmasına rağmen, genç neslin büyük bir oranı değişik sanat formlarına ve özellikle görsel sanatlara eğilim göstermişlerdir. Böylece 1980 ve 1990 yılları arasında sanata ilgi gösterenlerin, sanatçıların ve sanat araştıranların sayısı artmıştır. Birçok genç, güzel sanatlara ve musikîye yönelmiş ve bu da oldukça önemli sanat eserlerinin ortaya konulmasını sağlamıştır. 1990'lı yıllar devrim sonrası ikinci ve üçüncü sanat yaklaşımlarına şahit olmuştur. 1980 ile 1990 yılları arasında, yani devrimin ilk zamanlarında ortaya çıkan sanatla birçok farklılığa sahip olan yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır. Yine aynı yıllar arasında modern İran sanatı yeniden yaratılmış ve 1990'da yeni bir görünüm kazanmıştır²³¹.

İran devriminden sonraki bu ikinci sanat yaklaşımı, 1980'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu devrede inkılap sanatı, içeriğinden dolayı değil de şekil bakımından uluslararası sanatı taklit ettiği için kimlik arayışı maksadına ulaşamamıştır. Bu yüzden bu sanat anlayışını benimseyenler, dünya çapında bir kimlik oluşturmak için, geleneksel sanata dönmenin gerekli olduğunu düşünmüşlerdir. Bu dönemde hem niteliksiz taklit resimler hem de orijinal resimler ortaya konulmuştur²³².

1980'li yılların sonlarında, İslâmî devrimin ilk dönemlerindeki ve özellikle savaş sonrasındaki kargaşalı atmosferin sona ermesiyle, daha rahat bir atmosfer ortamı ortaya çıkmıştır. Batı sanat anlayışlarının rahatça tanıtılabilmiş olduğu bu ortamda ise, İran çağdaş sanatındaki değişik sanat eğilimlerinin ortaya çıkmasında, tanıtılan bu sanat anlayışlarının tesiri olmuştur. Bu ortamda İran çağdaş resim sanatı, Avrupa modern sanat üsluplarından daha fazla etkilenmiştir²³³. Hatta bazı Avrupaî üsluplar ve eğilimler taklit edilmiştir. Gerçi bu durum, Calil Ziyapour, Sohrab Sepehri ve Mohsen Vaziri Mogaddam gibi İranlı sanatçıların eserlerinde de görüleceği üzere, devrim öncesi İran sanatına da bir nebze hakim olmuştur. Bununla birlikte, bu sanatçıların kendilerine özgü yeteneklerini de bir tarafa bırakamayız. Esasen bu sanatçılar taklit ile ortaya koydukları

²³¹ Hamid Keşmirşekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 47.

²³² Reportaj, "Hem Negd Darim Hem Montaged; Zahra Rahnava", *Mecelle-ye Hünerhaye Tecessümi*, (Bahar-1378 H.ş), 5, 128- 135, 130.

²³³ Guderzi, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 172.

bu sanat eserlerine hem kendi yeteneklerini hem de eskiden beri süregelen millî sanatlarından bazı unsurları eklemişlerdir ki, böyle bir durum İran sanatında eskiden beri vardır.

Bu zamanda ülkenin başındaki kişilerin küresel kültür hamleleri veya kültür istilâları karşısındaki duruşları da sanatçıların ve o zamandaki yaygın kültürün özüne, tarihî özelliklerine ve asaletine dönmesinde etkili olmuştur. Devrim hükümetinin direktifleri ve emirleriyle sanatsal kimlik edinmek ve geleneksel değerlere –özellikle İslâm, İran Şîî geleneğine- dönmek, Batı küresel sanatının önünde bir tür direniştir.

Bu dönem sanatçılarının en büyük endişesi; modernizm ile gelen karışık, zor ve soyut üslup ile teoriden ziyade, kültürel ve içtimaî konular olmuştur. Böylece modernite döneminde cevaplanmaya çalışılan bazı sorular, farklı şekillerde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu arada İran ve İslâm'ın özgünlüğüne ve görkemine dönmeyi amaçlayan, millî kültür ve kimliğe yönelimin olduğu 1960 ve 1970'li yılların düşünceleri de, bu dönem sanatçıları arasında çok ciddi bir kabul görmüştür. Öyleki devrimden önceki bu kültürel kimlik sorunu- özellikle modern sanatın zirvede olduğu 1960'lı yıllarda- millî sanat karakterlerinin oluşmasına neden olmuştur. Bu hareketler kültür dehaları ve zamanın siyasî öncüleri tarafından, istenilen içtimaî özgürlükler nedeniyle ortaya çıkarılmış ve geleneğin yaratılışı ile yeniden canandırılmasına neden olmuştur. Böylece geçmişteki materyaller, üzerlerinde hermeneutic işlemler yapılarak günümüze uygun, güncel uygun hale getirilmiştir. Saqqahane hareketi, o dönemki söz konusu fikrî endişenin en önemli sonucu olmuştur. Bu hareket geçmişteki kültür ile çağdaş değerleri ve teknikleri bir arada kullanmış, yerel ve özgün bir harekettir. Aslında bu hareket millî bir sanat okulunu oluşturma çabası içinde olmuştur ki, neticede tesis edilmiş olan bu sanat okulunda yerel ve modern üsluplar bir arada kullanılmıştır. Bu düşünce sonraları, 1960 ve 1970'li yıllardaki sanatçılardan bir çoğunun eserinde ve aynı zamanda Saqqahane anlayışını benimseyen sanatçıların eserlerinde ortaya konulmuştur²³⁴. Böylece bu "neo-gelenekselcilik"te sanatçılar, tarihî, folklor ve geleneksel sanat ile çağdaş sanatı sentezlemiş, bu suretle de yeni sanat formları ortaya çıkarmıştır. 1990'lı yıllarda sanatçılar, geleneksel tekstillerde ve Fars klasik sanatlarında kullanılan dekoratif formlardaki yerel motifleri eserlerinde kullanmışlardır. Soru şu ki, bir çağdaş

²³⁴ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 48.

sanat eseri, Orta Doğu ve İslâm dünyasında İran-İslâm formuna nasıl dönüştürülebilir? Bu soru hat olgularında ve abstrakt sanatta ortaya çıkarak cevap bulmuştur²³⁵.

Devrimden yirmi yıl sonra, özellikle 1990'lı yılların başında ciddi ve belli bir program olmadığından dolayı, ressamların önünde açık ve çerçevesi belirlenmemiş, tarif edilmemiş bir atmosfer oluşmuştur. Bu atmosfer çok geniş olduğundan ve değişik istekleri, değişik tarzları içinde beslediğinden dolayı, bir tür şaşkınlığa ve aynı zamanda birçok eleştirmenin bu ortamı, bu durumu eleştirmesine neden olmuştur. Tarif edilememiş, sınırları çizilmemiş modernizm sanat galerilerinin ve resmi sanat merkezlerinin değişik sanatları himayeleri ve sanat alanındaki sözü geçer kimseler ile meşhur eleştirmenlerin farklı görüşmelerinden dolayı ozamanki sanat alanına karışık bir atmosfer hakim olmuştur²³⁶ ki, ressam ve aynı zamanda bir üniversite öğretim üyesi olan Mehdi Hoseynî'nin bir röportajındaki konuşmaları da bunu göstermektedir. Hüseyinî bu röportajında şunları söylemiştir: *"Maksadımız Batı ve Avrupa kültürünün tamamiyle benimsenmesi değildir. Amaç sadece kendi kültürel değerlerimize daha çok dikkat etmemiz, değişik alanlarda onlardan yararlanmamız ve gençlerimizin kendi kültürümüzün derinliklerine inerek kendi eserlerinde bunu yansıtmalarıdır."*²³⁷

1990'lı yılların sonunda ve 2000'li yılların başında, bazı sanatçılar bu kargaşa ortamından sıyrılmak için "İslâm Dünya Resmi" ve "Manevi Sanat" gibi sergilerde çok çaba göstermişler. Ancak bu çabalar başarı getirmemiş, hatta eleştirilere maruz kalmıştır²³⁸. Öyle ki Mecelle-yi Hüner-i Mu'assır (Çağdaş Sanat Dergisi)'da Seyyîd Ahmet Rezevî tarafından, 1993'de icra edilmiş olan ikinci Bienal'e yazılan bir eleştiride İran sanatının avare olduğu belirtilerek şöyle yazılmıştır: *"Bizim çağdaş sanatımız avaredir! Çok şaşırmamak lazımdır ki kimlik konferans yöneticisi Pelengi, hem kalem giri"²³⁹ yapıyor hem de kavramsal sanat çalışıyor. Bienalin kordinatörü İskenderi, öyle kutuplu çalışıyor ki, onun eserlerinde birbirlerinden dağlar kadar farklı olan 2-3 galerinin üslubunu da bulmak mümkündür. Eserleri değerlendiren jürülerden birisi*

²³⁵ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 73.

²³⁶ Guderzi, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 178.

²³⁷ Mehdi Hosseyni, "Ba İnham Be Ayendeye Hünerhay-i Tecessümi-ye Keşveremen Omidvarem", *Feslnameye Hünerhaye Tecessümi*, (Zemestan- 1377 H.ş), 4, 43- 49, 47.

²³⁸ Ali Asgar Gare Bagi, " Ronege Bazar-İ Nimayışgah-hayi Por Ehemmiyyet ve Gabili Sitayış", *Golistane*, (Aban- 1382 H.ş), 52, 52-53, 52.

²³⁹ Kalem-giri, minyatür sanatında kalemin kullanıldığı bir yöntemdir.

olan Mehdi Hüseyini ise, *Şiî Taziyet Alemlerindeki*²⁴⁰ kuşları, kırılmış bir pencereye oturtturuyor veya konferanstaki eleştirici Habibullah Drahşî de hem devrimci sanatçı olarak eser üretiyor hem savaş konularını hem de kendi içinden geldiği gibi çalışıyor.” Bu dergiyi eleştiren Seyyîd Ahmet Rezevî'ye göre, İran sanatçısı hâlâ kim olduğunu ve ne yapması gerektiğini bilmediğinden kimlik buhranı yaşamaktadır. Ayrıca kendini tanımayan İran sanatçısı, dünyada da söz sahibi olamayacaktır. Başka bir deyişle, kimliksiz bir insanın dünyanın hiçbir yerinde pasaport alması imkansızdır²⁴¹. Bu dönemde kimliğe eğilim meselelerinin değişik yollarla sanat alanlarında ve makalelerde sunulduğu görülmektedir; ancak buna rağmen İran sanatının çerçevesinin tam olarak çizilmemiş ve temellerinin belirlenmemiş olmasından dolayı, İran resim sanatı alanında ciddi bir başarı elde edilememiştir. Bununla birlikte devrimden sonraki birinci ve ikinci bienallerdeki görsel sanat konferanslarında resim ve diğer tüm konular gündeme getirilmiş olmasına rağmen, resim hususundaki bu probleme yine de bir çözüm oluşturulamamıştır. Devrimin başarıya ulaşmasından yirmi yıl sonra, yeni resim üslubunun himaye edilmesi ve açık bir atmosferin ortaya çıkmasına rağmen, yine de modernist ve yenilikçi ressamların bir çoğu, kendi muhataplarıyla çok az irtibat kurabilmişlerdir²⁴². Yani bu ressamlar hedef kitleleriyle istedikleri teması sağlayamamışlardır²⁴³.

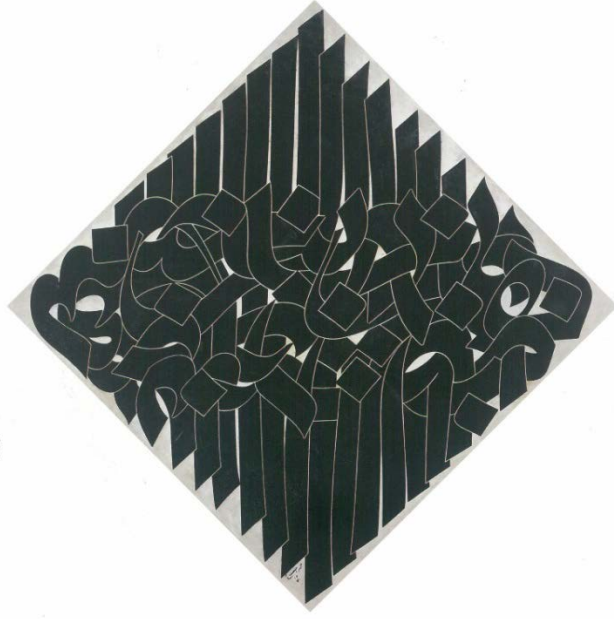
A. Bu dönemde Yaşayan Birinci Nesil Sanatçılara (Devrimden Önceki Modernist Sanatçılar) Ait Bazı Çalışmalar

²⁴⁰ Söz konusu taziyet, Aşura matem merasimleridir ve bu merasimlerde alem denilen bir takım simgeler ve semboller kombinasyonu vardır. Genellikle metalden yapıp ve bu merasimlerde taşınırlar. Bu kombinasyon genellikle haç şeklinde veya hayat ağacı şeklindedir.

²⁴¹ Seyyed Ahmet Rezevi, “Cilve- ye Hüneri Muasır”, *Do Mahname- ye Hünerhay-i Tecessümi- ye Hüneri Muasır*, (Azer ve Dey- 1372 H.ş), 2, 37- 48, 41.

²⁴² Guderzi, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 181.

²⁴³ Bkz. Resim 12,13,14, 15,16, 17,18,19,20,21,22.



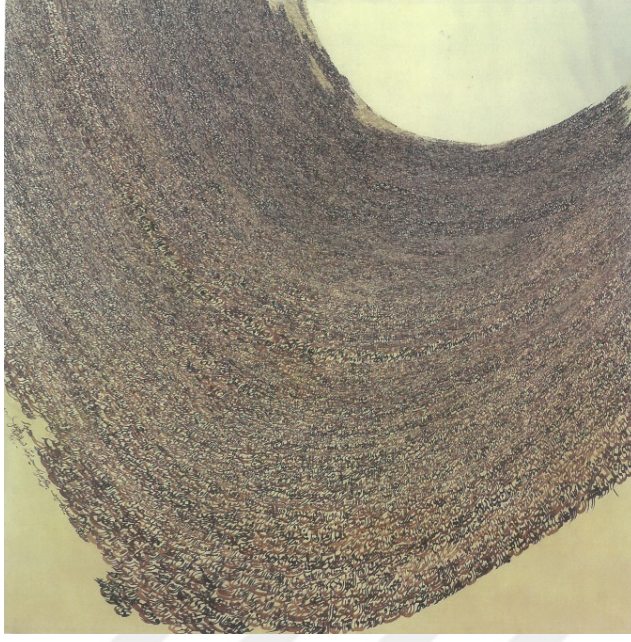
Resim 2.12. Mohammad Ehsaee, “Noktalar 3. Kare”, 1990, Yağlı Boya, 135/5 X 134/5 cm. ²⁴⁴



Resim 2.13. Ahmad Esfandiari, “Kadınlar”, Yağlı Boya, 1993, 100X70 cm. ²⁴⁵

²⁴⁴ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,27.

²⁴⁵ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,34.



Resim 2.14. Nasrollah Afjeie, “Hüsnü Hat”, Yağlı Boya, 1990, 135X 135 cm.²⁴⁶



Resim 2.15. Sadegh Barirani, “İsimsiz”, Yağlı Boya, 1970, 133X 92 cm.²⁴⁷

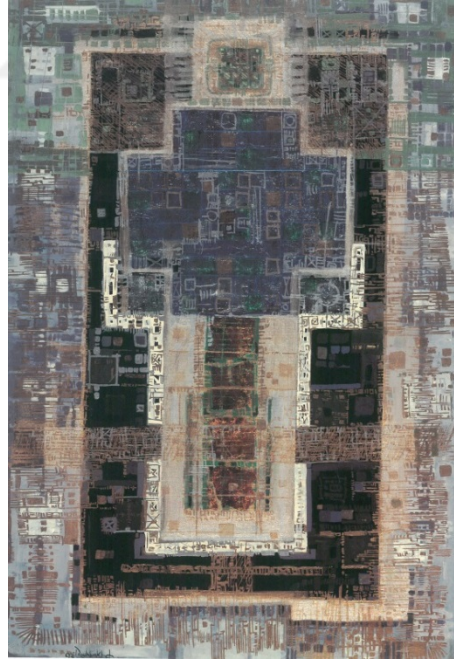
²⁴⁶ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 41.

²⁴⁷ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 57.



Resim 2.16. Esmail Tavakkoli (Mash Esmail), “Halı Satan Türkmen”, 1994, Siyah Demir, 48 cm. boyu²⁴⁸

B. Sağcı ve Solcu Sanatçılara (Orta Nesil) Ait Bazı Çalışmalar



Resim 2.17. Jafar Ruhbakhsh, “Kompozisyon”, 1993, Yağlı Boya, 105X71 cm.²⁴⁹

²⁴⁸ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,85.

²⁴⁹ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,131.



Resim 2.18. İraj Eskandari, “Safılık”, 1995, Yağlı Boya, 120X120 cm.²⁵⁰



Resim 2.19. Farah Ossouli, “Ateşte Sevgililer”, 1999, Kağıt Üzerinde Gouache, 70 X 70 cm.²⁵¹

²⁵⁰ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş.,37.

²⁵¹ [https://www.pinterest.com/pin/528187862520144832/\(E.T.17.12.2015\)](https://www.pinterest.com/pin/528187862520144832/(E.T.17.12.2015)).



Resim 2.20. Nima Petgar, “İsimsiz”, 1995, Yağlı Boya, 100x100 cm.²⁵²



Resim 2.21. Nasser Palangi, “Kardeşlerim”, 1995, Tahta Üzerinde Akrilik, 161X121 cm.²⁵³

²⁵² İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,67.

²⁵³ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,69.



Resim 2.22. Habibollah Sadeghi, “Cebail ve Serçe”, 1995, Yağlı Boya, 130X 170 cm.²⁵⁴

2.2.2.2. Diğer İslâm Ülkelerinde Küreselleşmeye Dâhil Olma Çabası: İslâm Dünya Sanatı Söylevi

Şimdiye kadar beş dönemini İran'da geçirmiş olan İslâm dünya sanat bienali, İslâm sanatı anlayışını benimsemiş farklı bir versiyondur. Bu bienaldeki sanatçılar, İslâm'a, ortak bir İslâm kültürü ile tarihini taşıyan ülkelerin mirası olarak bakmaktadır. Modern soyut sanatı dili ile İslâmî sanatın tarihî imajlarının sentezinden ortaya çıkan maneviyatçılık, bu sanatçıların düşüncelerine göre eserlerinin dünya çapında tanınmasının da temel nedenidir. Onlar, eserlerinin ideolojik bir amaç taşımadığını vurgulayarak, gelenek ile modernitenin sentezinden daha kalıcı bir sentez oluşturmuşlardır²⁵⁵. 2000 yılında yapılmış olan Hüner-i Cihân-ı İslâm (İslâm Dünya Sanatı)'ın birinci bienaline İran'dan 56 ve Azerbaycan, Türkiye, Birleşik Arap Emirlikleri, Ürdün, Tunus gibi yerlerden 107 ressam katılmıştır. Bu bienaldeki jüri üyelerinin eserleri değerlendirirken dikkate aldıkları husus; sanatçıların, İslâm inancını ve düşüncelerini temel alıp, soyut üslubu kullanarak dünyada manevi ve görülmeyen

²⁵⁴ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 173.

²⁵⁵ Moridi, Tegizadigan, Ebdullahi, “Tehlil-i Goftehan haye Hüner der Jeopoletik e Cihani İslâm”, *Mutaliati Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran, 73-98, 92.

anlayışı eserlerinde gösterip göstermedikleri olmuştur²⁵⁶. Birinci bienalde seçilen eserlerden birisi Muhammed Yunus'un (Bangladeşli bir sanatçı) eseridir ki, bu eser, soyut bir dil ve hareketli bir atmosferi iyi bir şekilde işlediği için seçilmiştir. Seçilen eserlerden birisi de İranlı Nusretullah Müslümiyan'ın eseri olmuştur ki, onun bu eserinin seçilmesinde, eserindeki özgün ifadesi ve kullandığı kompozisyonun nitelikli oluşu ile İran'a ait görsel unsurların iyi bir şekilde resmedilmesi etkili olmuştur. Sanatçının kendisi ise, eserinde uluslararası alanda bir kimlik arayışı içeriğinin bulunmuş olmasının ve çevredeki içtimaî meselelerin ele alınmış olmasının, eserinin seçilmesindeki belirleyici unsurlar olduğunu belirtmiştir²⁵⁷.

Adı geçen İslâm dünya bienalinde birçok eser sergilenmiş ve bu eserlerde konu olarak; İslâmî sanat geleneğine ait tarihî figürler ve unsurlar, modern ve İslâm sanatının mirası olan özgün formlardaki hat sanatı, İslâmî ülkelerin kırsal bölgelerindeki halk imajları, İslâmî kurallar ve hicap gibi konular ele alınmıştır²⁵⁸. Ayrıca maneviyatçılığın ortak özellik olarak görüldüğü bu eserlerde, soyut özgün formlar, duygusal bir dil ve manevî anlayışlar da ele alınmıştır. Bu yarışmalardaki eserlerin merkez aldığı doğrultu/ gidişat, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'ndeki, "Nigah-i Manevi" (Manevi Bakış) adlı sergide de görülmüştür. İslâmî sanat tarihi geleneğini arka planında bulunduran metafizik ve irfanî görünümlemler ile ortaya konulan soyut ve özgün formlar, İslâm dünya bienalinin ve Nigah-i Manevi gibi diğer sergilerin asıl düşüncesi olmuştur. Modern sanatın bu soyut dili, İslâm tarihindeki imajları ve sanat simgelerinin yeniden canlandırılmasını ve onların dünya çapında kendilerini ifade etmesini, dolayısıyla da bu imaj ile simgelerin dünyada tanınmasını sağlamıştır. İkinci bienaldeki eserlerde ise, hat-resim sanatı ve İslâm tarihindeki geleneksel sanatlar dikkate alınarak, yerel imajlar ve simgeler, soyut formlar ve manevî ilhamlar ile ortaya konulmuştur²⁵⁹. Böylece uluslararası İslâm Dünya Sanatı bienali de, küreselleşme umudu söyleyişinin bir temsilcisi olarak, İslâm ülkelerinin geleneksel ve yerel sanatlarındaki motifleri bir araya

²⁵⁶ Moridi, Tegizadigan, Ebdullahi, "Tehlil-i Gofteman haye Hüner der Jeopoletik e Cihani İslâm", *Mutaliati Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran, 73-98, 88.

²⁵⁷ Hademi Dariyuş, "Nakkaşi: Bumi, Mantekai, Cihani; Goftoguye Dariyuş-i Hadimi Ba Nusretullah Muslimiyan", *Mecelle- ye Tendis*, (Meh- 1382 H.ş), 15, 4- 5, 5.

²⁵⁸ Katalog, Resim İslâm Dünyası 1. Biyenalı, 1360 Hş., Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi.

²⁵⁹ Moridi, Tegizadigan, Ebdullahi, "Tehlil-i Gofteman haye Hüner der Jeopoletik e Cihani İslâm", *Mutaliati Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, 73-98, 88.

getiren modern sanat diliyle, bunların dünya çapında tanıtılması ve dünyada söz hakkına sahip olması amacıyla ortaya çıkmıştır.

2.2.3. Küreselleşmenin Galibiyeti: Küresel Sanatı Kabullenme Çabası

2.2.3.1. İran'da Küresel Sanatın Kabulü

2.2.3.1.1. İran Devrimi'nden Sonraki Üçüncü Sanat Yaklaşımı (1997-2005)

Yapılandırma devleti (Ekber Haşimi Refsencani hükümeti), savaştan sonraki iktisadî meseleler ile ülkenin yeniden yapılandırılmasına odaklanmış ve buna karşın o dönemde kültürel meseleler arka planda kalmıştır. Ayrıca savaş sonrasındaki her şeyin kontrole ve emniyete alınmaya çalışıldığı sıkı ortamdan dolayı toplumsal ve bireysel özgürlükler de çok kısıtlanmıştır. Söz konusu dönemde medya da baskı ve kontrol altında kalmıştır. Ancak 1997 yılı ve sonrasında, Haşimi Refsencani'nin sekiz yıllık cumhurbaşkanlığı dönemindeki çocuklar gençlik dönemlerine ulaşmış ve istekleri bir hayli artmış olan bu gençler, dönemin savaş havasına kapılmış atmosferine karşı gelmeye başlamışlardır. Onlar, daha açık bir içtimaî ortam istemiş ve artık savaş sonrasındaki baskıcı atmosferi kaldıramamış, bu atmosferde kendilerine verilen hak ve özgürlüklerin hakedilenden çok daha kısıtlı olduğuna inanmış, içtimaî ve bireysel özgürlükler, medeni hukuk, medeni toplum ve özgür medya gibi hakları elde etme çabası içinde olmuşlardır. Daha açık, daha özgür bir toplum elde etme çabası içerisinde olan bu gençlerdeki söz konusu değişim isteği, "*Hatemizm*"in ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gençler için dönemdeki reformcuların edebiyatı ve bu reformcuların başında bulunan Muhammed Hatemi'nin yeni ve güncel konuları dile getirip konuşması daha cazip gelmiştir. Savaş söylemlerinden ve edebiyatından bıkmış ve reformcu edebiyat dışındaki bir edebiyat ile yetiştirilmiş olan gençler, reformcuların benimsediği, ortaya attığı yeni düşüncelerin toplum tarafından kabul görmesini ve ülkede yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla, onların (reformcuların) başarıya ulaşmasına yardım etmişlerdir. İşte bu ortamda Muhammed Hatemi yenilikçiliğin ve özgürlüğün sembolü, temsilcisi olarak tanınmıştır. Hatemi öyle bir lidere dönüşmüştür ki, gençler bütün isteklerinin gerçekleşmesini onda görmüşlerdir. Kültürel ve siyasi alandaki; açık atmosfer, kitap basımının yaygınlaşmasının daha iyi bir seviyeye çıkması, sinemacıların

ve ondan daha da önemlisi basının daha çok faaliyette bulunması, Hatemi'yi destekleyen gurubu razı eden en önemli hususları oluşturmuştur. Muhammed Hatemi hükümetinin dış siyasetteki başarılarıyla ortaya çıkan iktisadî gelişme ve enflasyonun düşmesi de onun sevilen ve popüler bir lider olmasında oldukça tesirli olmuştur. Hatta bu popülerliği, Muhammed Hatemi'nin 2001'de yeniden cumhurbaşkanı seçilmesini sağlamıştır²⁶⁰.

23 Mayıs 1997 olayı (Muhammed Hatemi'nin birinci cumhurbaşkanlığı dönemine rastlayan seçim), devrim sanatçıları bazı imkanlardan mahrum bırakmış ve beşinci bienal kordinatörlüğünün gayri siyasî yenilikçi sanatçılardan birisine bırakılmasına neden olmuştur. Bu yıllarda devrim sanatçılarının tarzları modern ve soyut üslubuna dönüşmüşlerdir. Devrim sanatçılarının, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi ve İrşad Bakanlığı'nı (İslâmî Kültür ve Rehberlik Bakanlığı) kaybettikleri 23 Mayıs 1997 tarihinden az sonra resim bienallerinin kordinatörlüğünü de kaybetmelerinin ardından, yukarıda da değinmiş olduğumuz, güvenilir bütçeye sahip olan İslâm Dünya Sanatı Bienali'ni ortaya çıkardıkları görülür. Bu gruptaki sanatçılar, Muhammed Hatemi'nin 8 yıllık cumhurbaşkanlığı döneminden sonra yeniden İrşad Bakanlığı'na ve Çağdaş Sanatlar Müzesi'ne dönmüşlerdir²⁶¹. Bu dönemde sanat ile kültür başında olan ve modern üslubu kullanan gayri siyasi yenilikçi sanatçılar ve solcu sanatçılar, devrim sanatçılarının yerine çok iyi bir alternatif olmuşlardır. Solcu ressam, derneklerinin ilk düşüncesinin temellerini de ortaya koyarak gayri siyasi yenilikçi sanatçılarla beraber, altıncı bienali icra eden bir kurumu tesis etmişlerdir. Bu kurum devrim ressamlarına ciddi bir rakip olmuştur. Aslında solcu ressam ve devrim ressamı bir mıknaatın zıt kutupları gibidirler. Onların arasında ise gayri siyasi yenilikçi ressam bulunmaktadır. Diğer ideolojilerin temsilcileri gibi, 1991'de değişmeye başlayan solcu ressam ideolojik düşüncelerini de yenilemiş ve daha çok gayri siyasî resamlara yaklaşmışlardır²⁶².

²⁶⁰ Moin Hezai, "Feraz ve Forud- e Mhemmed Htemi Der Beyni Cevanan" , *İran-i Emruz Siyasi Haber Elektronik Gazatesi*, 1394 H.ş, www.iran-emrooz.net/index.php/politic/more/54347.

²⁶¹ Efseriyan, "Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş", *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, 171- 196, 180.

²⁶² Efseriyan, "Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş", *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, 171- 196, 181.

Muhammed Hatemi zamanında, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi Müdürlüğü, Alireza Sami Azer'e²⁶³ verilmiştir. O'nun müdürlüğü sırasında görsel sanatlar alanında çok büyük değişiklikler ve faaliyetler olmuştur. Bu alana oldukça büyük bir bütçe sağlayan Hatemi zamanında, muhtelif sanat dernekleri oluşturulup faaliyete geçirilmiştir. O, sanatsal basını himaye etmiştir. Hatta bazı görsel sanat dergileri oluşumunu ona borçludur diyebiliriz. O, sanat öncülerini takdir edip ödüllendirmiştir. Gençlere daha çok faaliyet alanı vermiştir. Devrim yıllarındaki ve kültürel devrimden sonra mezun olan üçüncü neslin gönlünü kazanmıştır. Yeni sanatları öğrenmek üzere yabancı ülkelere ressam gönderme geleneği, onun zamanında yeniden tesis edilmiştir. O, işinin ve müzedeki hazinenin değerini, kendinden önceki müdürlerin hepsinden daha iyi biliyordu. Müdürlüğünün sonlarına kadar bu müzeyi faal ve canlı tutmuştur. Değişik sergilerle ve bir kitap basımı ile müzeye dünya çapında bir itibar kazandırmıştır. Sanatçılar, sadece onun zamanında, Görsel Sanatlar Müdürlüğü'nün kendilerini desteklediğini düşünmüşlerdir. Müdürlüğü sürecinde sanat alanındaki sansür ve sınırlar en aza inmiştir ki bu, ülkedeki sanatçılar için en büyük lütuf olarak görülmüştür²⁶⁴. Bu dönemde devrimle başlayan sanatsal faaliyetler devam etmiştir. Müesseseler, özellikle Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, sanatsal faaliyetlerde bulunan sanat dergilerinin himayesini daha da genişletmiştir. Bilgi asrına girmemizle birlikte insanların boş zamanları daha da artmış ve bu durum sanat izleyicilerinin çoğalmasına ve uygun bir atmosferin oluşmasına imkan sağlamıştır. Müze, İran'ın muhtelif çağdaş sanatlarının yaygınlaşmasında etkili ve önemli bir rol oynamış olup görsel sanatlar üzerindeki himayesini, devamlı bienaller (Şimdi bu biyenaller Encümen-i Hünermendan=Sanatçılar Derneği'nin nezareti altındadırlar), İranlıların çağdaş sanatından Amerika, Avrupa ve Asya'nın muhtelif sanat dallarına ait konusal sergiler, millî ve uluslararası konferanslar, çağdaş sanat ve kültürün değişik yönleri üzerindeki akademik mevzular gibi programlarla devam ettirmiştir.

1997 ile 2005 yılları arasında, sanat alanında söz sahibi olanların kültürel siyasetlerindeki en önemli değişim noktası, özgür bir ortam yaratmış olmalarıdır. Zira bu ortamda sanatçılar ve eleştirmenlerin sanat alanına dair herhangi bir konuda karar

²⁶³ Alireza Sami-Azer (d. 1340 Hş.), İranlı bir yazar ve sanat tarihi araştırmacısıdır. Muhammed Hatemi'nin cumhur başkanlığı döneminde Tahran Çağdaş Sanat Müzesi'nin müdürlüğünü yapmıştır.

²⁶⁴ İman Efseriyan, “ Emmaha ve Egerha ve Eykaşa ve Berresi-ye 8 Sal Modiriyyet-i Semi Azer”, *Mecelle Tendis*, (Şehriver- 1384 H.ş), 58, Tahran, 7- 8, 7.

verme, söz sahibi olma hakkı olmuştur. 1988 ve özellikle 1990 yıllarında yavaş ilerleyen sanatsal faaliyetler, bu dönemdeki (1997-2005) aynı alandaki faaliyetler dikkate alınırса oldukça hızlanmıştır. Özel galeriler daha özgüvenli olarak faaliyete başlamışlardır. Sanatçıların eserleri, önceki dönemlere oranla bienaller ve grupsal faaliyetlere izleyicilere daha çok sunulmuştur²⁶⁵. Hatemi hükümetinin ılımlı siyasetinden dolayı, Batı'yla daha geniş kültürel alışverişler yapılması ve aynı zamanda sanatçıların Görsel Sanatlar Merkezi himayesi ile dış ülkelere gönderilerek teşvik edilmesi vs. sebeplerden dolayı Avrupalı koleksiyonerlerin ve küratörlerin (kiyoritorların)²⁶⁶ de İran'a gelmeleri sağlanmıştır. Dışarıdan İran'a gelip, kendi çağdaş sanat dilleri ile İran'ın kapalı dönemlerinden konular arayan söz konusu koleksiyonerler ve küratörlere, meşhur İran sanatçılarından Shirin Neshat (d. 1957) aracılığı ile yeni yollar açılmıştır. Buna ilaveten İran sanatçılarından Bitā Feyyazī (d. 1962), Khosrow Hassanzadeh (d. 1963) ve Shadi Ghadiriyan (d. 1974) gibi sanatçılar da aynı yolda yabancı galerilere gidebilmişlerdir. Böylece İran ve batı arasındaki kültürel alışverişler başlamıştır. Ancak önceden de kültürel alışverişler olmasına rağmen bu dönemde daha yoğun olarak başlayan bu alışverişlerde bir farklılık vardır. Öyle ki dönemin İranlı yazar, eleştirmen ve ressamlarından birisi olan İman Efseriyan; *"Biz sadece sunucuyduk. Doğulular hakkında tanıtım ve konuşma, doğululara bırakıldı. Ama diğer bir dil ile; çağdaş sanat diliyle! O zaman yeni bir fenomen olarak İran Çağdaş Sanatı ortaya çıktı."*²⁶⁷

Yüzyıllardan beri İran'da yeni üslupların ortaya çıkmasında ve yaşanan kültürel değişikliklerdeki en önemli nedenlerden birisi, devletin ileri gelenleri ve sanatçıların Batı'ya göndermiş olmasıdır. Bunlara İran'da mimari üslupta, taziye merasimlerinde ve elbise tasarımında oldukça büyük değişikliklere neden olan Nasıreddin Şah'ın, Batı klasik resmini yaygınlaştıran Kamal Ol Molk'un, *kübizm* üslubunu İran'a getiren Ziyapour'un Batı'ya seferi gibi birçok örnek verilebilir. Bu dönemde de Batı'ya yapılan

²⁶⁵ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 48 ve 50.

²⁶⁶ Türkiye ve bazı Batı ülkelerinde yakın zamana kadar, gerek yurt içinde gerekse bir yabancı ülkede gerçekleştirilecek olan geniş ölçekli ve resmi sergilerden sorumlu kişiye Sergi Komiseri ya da Sergi Hakemi denirdi. bu görevliye Fransızlar, genellikle Realisateur (realizatör, gerçekleştiren, tasarlayan) demeyi tercih ediyorlar. Ancak şimdilerde, artık bir havası olduğu için, neredeyse her yerde Küratör denmesi bir moda haline gelmiştir. (Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, 399.)

²⁶⁷ İman Efseriyan, " Cevanan-i Seadetmend", *Mecelle- ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş.), 39, Tahran, 126- 135, 126.

yolculuklar yararlı olmuştur! Mehdi Hosseini Rad'ın (d. 1943) Bazel Suis sergisine yolculuğu ve Kefşiçiyen Mukaddem'in Batı'dan dönüşü. Bu seferler onları Batı çağdaş sanatıyla tanıştırmıştır ki, bu durum da eğitim alanlarındaki yenilikçi rekabetlerde onlar için önemli bir üstünlük belgesi olmuştur. Özellikle kavramsal sanat, formalist sanatın karşısında ortaya çıkmıştır. İlk defa bu yöntemle Tahran Üniversitesi'nde muhtemelen Asghar Kafshchian Moghadam (d. 1963) önerisiyle sergi açılmıştır. Ondan sonra da 2001'de Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde yapılan kavramsal sanat sergisi, Hoseynî Rad'ın kordinatörlüğü ile icra edilmiştir. Bütün bu girişimler sonucunda yenilikçilik yarışması yeniden başlamış ve şöhret arayan gençler bahsini ettiğimiz psikolojik atmosferde eserlerini değişik düşüncelerle ortaya koyup sergiye sunmuşlardır²⁶⁸. Böylece son 10-15 yılda bir çok sanatçı -özellikle genç nesil sanatçılar- yeni medyumları kullanmaya başlamış ve sanat dünyasının değişikliklerine uyum sağlamak çabası içine girmişlerdir. Bu sanatçılar aslında önceki yenilikçi hareketin devamı şeklinde değil, onun karşısında hareket ediyorlardı. Sanatçıların bu eğilimlerinde bir nevi itiraz gizlidir; bu itiraz geçmişteki sanat anlayışlarına, sanat-eğitim düzenlerine ve kısaca her ne yaygın ise onadır. Ama onlarda acelecilik, gevşeklik ve düşüncesizlik vardır. Aslında nasıl ki geçmişte yenilikçi sanatçılar modernizm üslubunun karşısında düşüncesiz davranmış ve bu üsluba yüzeysel yaklaşp onu yanlış anlamışlarsa, söz konusu sanatçılar da aynı şeyi postmodernizmin karşısında tekrar etmişlerdir. Her şeyden önce burada, modernite ve geleneğin karşı karşıya gelmesinden dolayı ortaya çıkan sorunları yaşayan bir toplumda post-modernist olaylar nasıl derin bir şekilde yerleşip yaşayabilir? Gibi bir soru ortaya çıkmaktadır. İran'da kavramsal sanatı benimsemiş olan herhangi bir sanatçı, sanatta görsel yönün yerine kavramsal yöne daha çok önem veriyorken, verilmek istenen asıl fikir ile rivayeti eşit tutmuştur. Düşünmüştür ki, verilmek istenen ana fikri ne kadar açık bir şekilde anlatırsa ve bunu anlatırken ne kadar medyum kullanırsa, söz konusu ana fikri seyirciye o kadar iyi bir şekilde ulaştırabilir. Bu tür "laf kalabalığı" İran çağdaş sanatında üretilen birçok eserin özelliğidir. Bu genç nesil, düşüncesinde ve işinde kendisini diğer nesile göre farklı görmüş ve diğer nesile karşı çıkmıştır. Bununla birlikte kendisi de aynı problemlerle

²⁶⁸ Efseriyan, "Cevanan-i Seadetmend", *Mecelle- ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran, 126- 135, 126.

karşı karşıya kalmıştır. Bu nesil dünyanın şimdiki buhranlı durumunda yolunu bulmak ve kendisini ispatlamak istemektedir²⁶⁹.

1991'den sonra İran sanatı yavaş yavaş değişikliğe uğramaya ve devrimden sonra modernizmle beraber gelen sanat çerçevesi terk edilmeye başlamıştır. Aynı zamanda bu dönemde muhtelif yeni görüşler sanatta toplumdaki yaşanan gerçeklerin yansıtılmasıyla bir araya getirilmiş, bu dönemin sanat toplumu çağdaşlaşma gücünün bir kısmını uluslararası havzadan, bir kısmını ise içinde yaşadıkları toplumun gerçeklerinden almıştır. Çünkü bir geçiş dönemi olan bu sıralarda, ortaya çıkan değişiklikler içindeki gerçeklerin tespit edilmesi gerekmiştir.

Son on yılda İran sanatçıları içinde yeni bir nesil gördü ki, bunların asıl odaklandıkları nokta, istedikleri şey çağdaşlaşma idi²⁷⁰. “Şu anda olma isteği”, yani sosyal çağdaşlaşmaya odaklanma fikri, aslında İran çağdaş döneminde bariz bir şekilde görünen cereyanlardandır ki, çoğu zaman bu durum aynı bu dönemde yaşayan sanatçıların eserlerinde de açıkça sezilmektedir. 1990'lı yılların sonlarında bazı genç sanatçılar, eserlerinde önceden olmayan yeni sanat medya öğelerini kullanmaya başlamıştır. Özellikle formalist estetiğe sahip sanat ve geleneksel medyanın yer aldığı resim gibi eserlerin karşısında, içinde kullandığı sanat eserinin çağdaş olarak algılandığı bu medya öğeleri, başlangıçta böyle bir algı yaratması gibi basit bir sebebe dayanılarak amatörce kullanılmıştır. Sanatçıların çağdaşlığı temsil eden yeni dilleri kullanması ve bahsini ettiğimiz "yeni sanat algısı", yeni bir sanat anlayışının gelişmesine ve ilerlemesine yol açmıştır. Ama bu yolun devamında, günümüz çağdaş sanatçıları, modernizm sanatından miras kalan formalist estetiğin yer aldığı sanatın karşısına çıkmış ve çağdaşlık olarak algılanan medya unsurları ve sonra, daha çok yine modernizm önünde olan bir düşünceyi ön plana çıkarıp benimsemişlerdir. Kısacası sanatta çağdaşlaşmayı gösteren unsurlar yerine, fikir daha ön plana çıkmıştır. Ne mutlu ki, yeni deyimleri yeni dillerle sunan sanatçılar, dönemin kültür ve sanat alanında söz sahibi olan kişilerce himaye edilmiştir. Yenilik ve kuralsızlık düşkünlüğü, başka bir deyişle çağdaşlık düşkünlüğü, öyle bir dereceye kadar yaygınlaşmıştır ki, İran çağdaş sanatçısının en son sözü "çağdaşlaşmakta olmak" olmuştur. Çağdaşlaşmak düşüncesi,

²⁶⁹ Ruyin Pakbaz, “Der Costocuy-e Hoviyyet”, *Mecelle-ye Hirfe; Hünermend*, (Zemestan- 1385 H.ş), 18, Tahrán, 128- 130, 128.

²⁷⁰ Hamid Keşmirşekan, “Contemporary İraniyan Art: The emergence Of New Artistic Discourses”, *Iranian Studies*, (Jun- 2007), 40, UK, 335- 366, 340.

yani “şu an içinde olmak”, şu andaki uluslararası küreselleşme kriterlerine uymak ve bu yolda hiçbir engel tanımadan diğer sanatçılarla sanata dair sergilerde, fuarlarda vs. alanlarda tanışmak, onlarla bir arada çalışmak gibi bir algıydı. Bu dönemde söz konusu algıyı taşıyan sanatçıların kendi eserlerini mezkûr sahalarda sunmak isteği de oldukça yaygınlaşmıştır²⁷¹.

Söz konusu dönem öncesine kadar görsel sanatlar sahnesinde etkin olan grupları; İslâm devrim sanatçıları, solcular ve gayri siyasî yenilikçi sanatçılar oluşturuyordu. Önemli olan nokta, bu gruplardan hangisinin, asıl siyasî güçle ne kadar ve nasıl bir irtibatı olduğuydu. Çünkü o yıllarda (1978- 1998) çoğu eğitim merkezleri, müzeler ve aynı zamanda sanat eserlerinin alıcısı ile onların sergilenmesi hükümet elindeydi. Devrim sonrasındaki yirmi yılda görsel sanat alanında asıl çatışma solcu ressamlar ve İslâm devrim sanatçıları arasındaydı. İkinci grup hükümet himayesini, birinci grup ise aydın olmakla beraber, bu muhalif pozisyondan sembolik bir sermaye kazanmıştır. Yirmi yıldan sonra, Hatemi döneminde, bu zıtlasma azalmaya başlamıştı; ancak her iki grup da gücün bir başka yerde toplandığından habersizlerdi. Güç yeni bir ideolojiye maruz kalmış, bu ideolojiden olumsuz olarak etkilenmiş yeni neslin ayağı altında toplanmıştı. Artık mezhebî ve solcu söyleyişler, sanatsal ve teorik açıdan güçlerini kaybettiler. Zor ve katı ideolojilerin yerleşmiş olduğu önceki dönem sona ermişti. Bu yeni nesil, savaştan sonraki yapılandırma döneminden gelen ve toplumun orta kesiminden olan gençlerdi. Bu gençlerin 1998-2008 yılları arasındaki üniversite mezunlarının sayısı 1978 ila 1998 arasındaki mezunların üç katı kadar artmıştı. Modernizm yerini postmodernizme bırakmaya başlamıştı. Önceki dönemin iki temel taşı olan yenilikçi kimlik söyleyişi ve modernizm, kitap tercümelerinde ve teorik faaliyetlerdeki artış dolayısıyla artık gücünü kaybetmeye başlamıştı.

Bir toplumda, toplumsal normlar yaptırımını kaybetmiş ise o toplum içerisinde yaşayan kişilerin egoları daha çok ön plana çıkmıştır. Postmodern dediğimiz bu dönem İran sanatçıları içinde aynı durum geçerli olmuştur. Yani toplumsal normların değerini kaybetmesi sonucu bu dönem neslinde özbenlik ve egoizm daha çok gelişmiştir. Bunun gelişmesinde ise bu dönem sanatçılarının post-modern eserlerle tanışması ve onlar için

²⁷¹ Hamid Keşmirşekan, “ Olguhay-i Beraye Muasiriyyet Der Hüneri Emruz”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş), 1+28, Tahran, 94- 96, 95.

basın, medya, sanat galerileri ve internet sitelerinin sağladığı özgür ortam etkili olmuştur²⁷².

Mezkûr dönemden önce formalistik yenilikler peşinde olan İranlı görsel sanatlar alanında olan kişilerin eserleri içindeki yorumları sadece eserleri ile sınırlı kalmış, topluma ulaşmamış, hitap edememiştir. Bu yüzden sanat eseri, sanatçının yaşadığı dünyada değil de bu dünyanın paralelindeki başka bir dünyada icat edilmiş gibi bir algı yaratmıştır. Aslında bu, sanatçının içinde kültürel, siyasî ve içtimaî değişimlerin yaşandığı ana vatanından ayrı bir dünyadır. Ama post-modern döneme geçildikten sonra, sanatçı her bahane ile “ben”in peşine gitmekte ve her defasında “ben”in anlamını kendi yaşamından aldığı düşüncelerle birleştirip bu “ben”in farklı versiyonlarını ortaya çıkartmaktadır. Günümüzde, geçmişte ilham versin diye tuvallele bolca başbaşa kalan sanatçıları görmek pek de mümkün değildir. Son on yılın ressamaları, herhangi bir “fikir” üzerine yoğunlaşarak eserlerini yaratmaya başlamışlardır. İlk önce “ham düşünce”yi ortaya koyup sonrasında ise onu figüratif veya abstrakt vs. her ne olursa olsun resimsel bir obje ile tercüme etmektedirler²⁷³. Gazeteler, kitaplar, elektronik medya vs. iletişim araçları sayesinde diğer kültürler ile aşına olan devrim sonrası sanatçıları, tanışmış oldukları kültür unsurlarından oldukça çabuk etkilenmiş ve bu unsurlarla birlikte gelen değişik ideolojileri İran sanatı içerisine sokmuşlardır. Bu yüzden İran çağdaş sanatında, değişik ideolojilerden etkilenen muhtelif şekiller ortaya çıkmıştır.

İran sanatçılarının eserlerindeki en önemli yansıtıları, insanın içinde bulunduğu şartları gösterme çabası içerisinde olmaları; insanın trajedik yaşamı hakkında yoğun bir düşünce içerisinde olma kaygısı gütmeleri; insanların ruhi, psikolojik çelişkileri ve ülkenin şiirsel geleneğine dikkat etme endişesi içinde olmalarıdır. Bunlar aslında eserlerinin de özellikleridir. Tüm bunlar dışında çevre, doğa, toplum, kadın ve cinselliğe dair önemli konular, Batı kültüründe kaybolmuş olan mezhebî ve manevi konular İran sanatçılarının eserlerinde görülebilecek konulardır. Modernitenin mirası olan eleştirci

²⁷² İman Efseriyan, “ Cevanan-i Seadetmend”, *Mecelle- ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran, 126- 135, 126.

²⁷³ Ali İttihad , “ Civanan-I Pişrow”, *Mecelle- ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 168-168, 168.

düşünce İran çağdaş sanatçılarının bir çoğunun eserlerinde ele alınmıştır. Ayrıca İran çağdaş sanatçıları, eserlerinde İran'ın sosyal ve kültürel durumunu eleştirmişlerdir²⁷⁴.

Bu Yaklaşımı Benimsemiş Olan Sanatçılara Ait Örnek Çalışmalar²⁷⁵

1. Birinci Nesil Sanatçılara Ait Eserler



Resim 2.23. Mohammad Ali Taraghijah, “Harmoni”, 1999, Yağlı Boya, 120X 100 cm.²⁷⁶

²⁷⁴ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1. edition), Liaoning, London, 2005, 48 ve 51.

²⁷⁵ Bkz. 23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44.

²⁷⁶ <http://honarsarayetalaye.persianblog.ir/post/124/> (E.T.01.12.2015)



Resim 2.24. Nasrollah Afjehei, “Aşk”, 1992, Yağlı Boya, 120 X120 cm.²⁷⁷



Resim 2.25. Mohammad Ehsai, “Hüvelrehim”, 1997, Yağlı Boya, 202X 347 cm.²⁷⁸

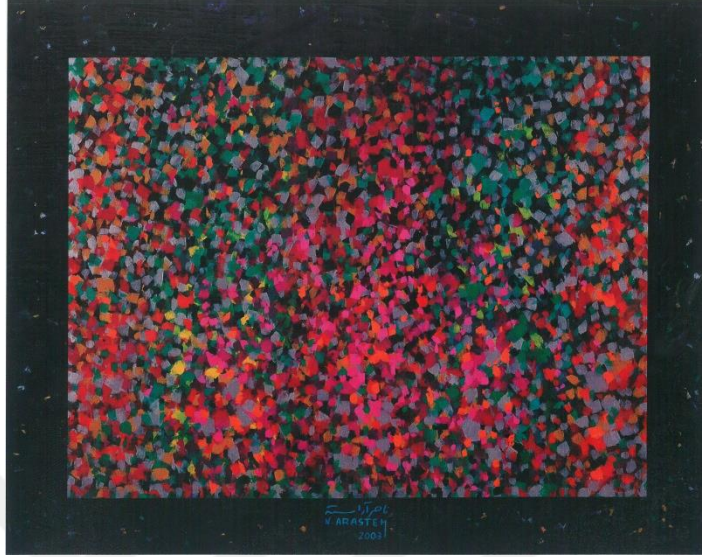
²⁷⁷ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 164.

²⁷⁸ Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 160.

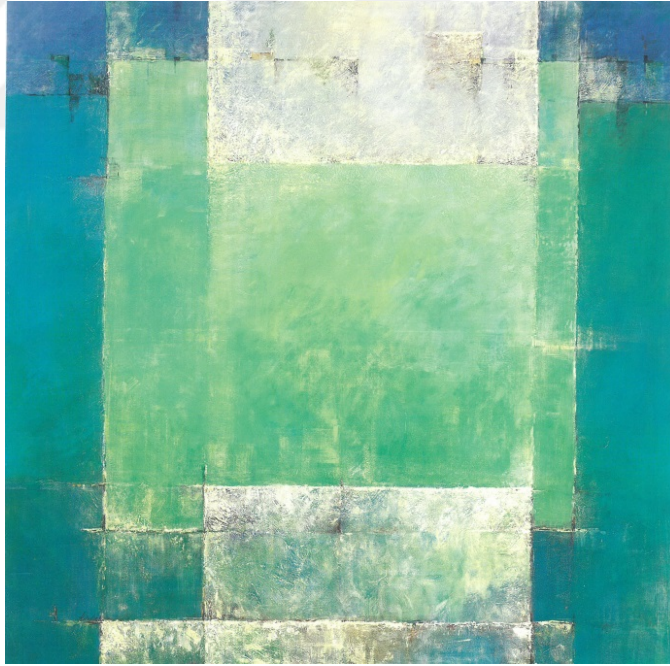


Resim 2.26. Hossein Zenderoudi, “Ayaklarımın Altında Şehir”,1999, Akrilik, 120X 90 cm.

2. Orta Nesil Sanatçılara (Bu dönemde modern kalıbı benimsemiş olan devrimdeki sağcı ve solcu ressamalar) Ait Eserler



Resim 2.27. Naser Araste, “Dalgalar Senfonisi”, 2003, Akrilik, 100X80 cm.²⁷⁹



Resim 2.28. Yaghoub Emdadian, “İsimsiz”, 2003, Akrilik, 180X180 cm.²⁸⁰

²⁷⁹ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,17.

²⁸⁰ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş,49.



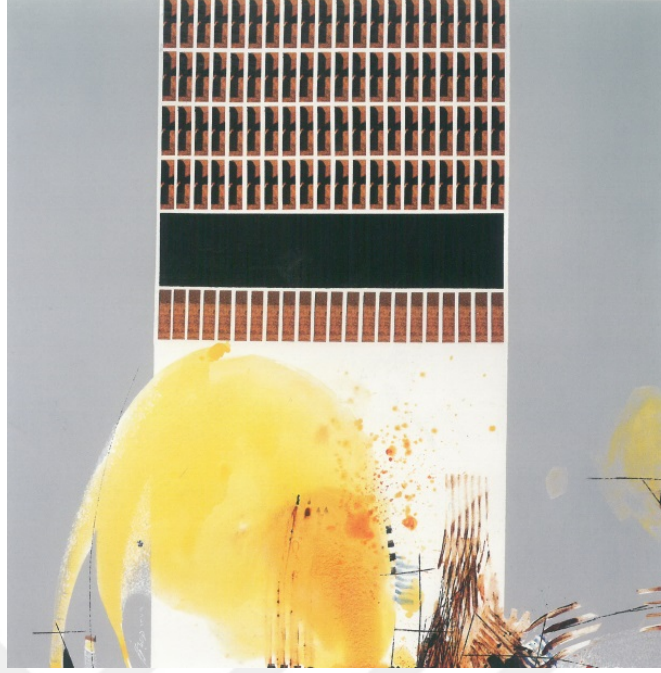
Resim 2.29. Reza Bangiz, “Yaşam ve Hayaller”, 1999, Baskı, 151X100 cm.²⁸¹



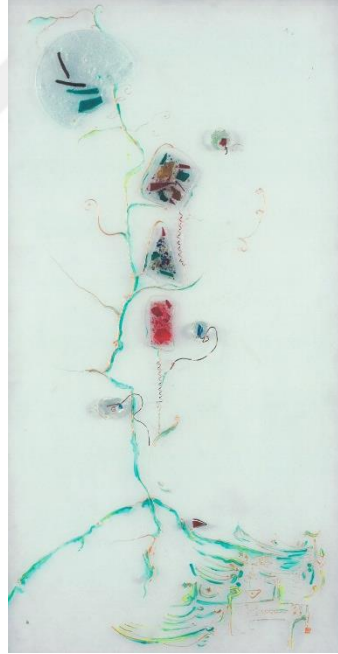
Resim 2.30. Bahram Dabiri, “Altın Elma”, 2000, Mixed Media, 90X 70 cm.²⁸²

²⁸¹ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 55.

²⁸² [https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xta1/t51.2885-15/s640x640/sh0.08/e35/11201572_126770607673535_556872050_n.jpg\(E.T.13.12.2015\)](https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xta1/t51.2885-15/s640x640/sh0.08/e35/11201572_126770607673535_556872050_n.jpg(E.T.13.12.2015)).



Resim 2.31. Mostafa Derehbaghi, “Composition”, 2000, Mixed Media, 120X 120 cm.²⁸³



Resim 2.32. Zahra Rahnavard, “İsimsiz”, 2005, Mixed media, 120X 65 cm.²⁸⁴

²⁸³ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 119.

²⁸⁴ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 119.



Resim 2.33. Yaghoob Amamehpich, “İsimsiz”, 2005, Kolaj, 34X 32 cm. ²⁸⁵



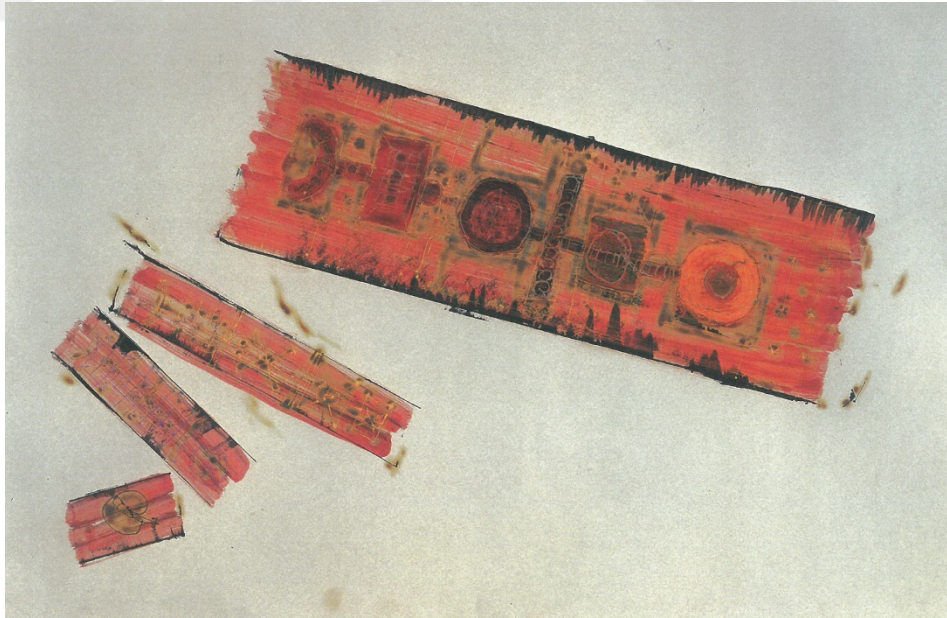
Resim 2.34. Farideh Lashayi, “Her Ağaç Baharın Yaprak Dökümünü Kaldıramaz”, 2004, enstalasyon, Alüminyum tüllü, resim, kaligrafi, Peleksi Glas üzerinde Baskı. ²⁸⁶

²⁸⁵ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 133.

²⁸⁶ 2004 yılında İran Bahçeleri adlı sergide Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesinde sunulan eserin bir kısmı.



Resim 2.35. Koorosh Shishegaran, “Portre”, 2003, Akrilik, 200 X 145 cm.²⁸⁷



Resim 2.36. Mir Hossein Mosavi, “İsimsiz”, 2005, Mixed Media, 85X 55 cm.²⁸⁸

²⁸⁷ <http://tehranauction.com/artworkdetail.aspx?Id=336>(E.T.11.12.2016)



Resim 2.37. Masumeh Mozaffari, “İsimsiz”, 2010, Akrilik, 150X 150 cm.²⁸⁹



Resim 2.38. Gizla Vargasinayi, “Araçlar 3, Çiçek ve Bülbül Koleksiyonundan”, 2008- 2014, Malzemelerin her birisi 30X 12X 3 cm.²⁹⁰

²⁸⁸ İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran, 1385 H.ş, 251..

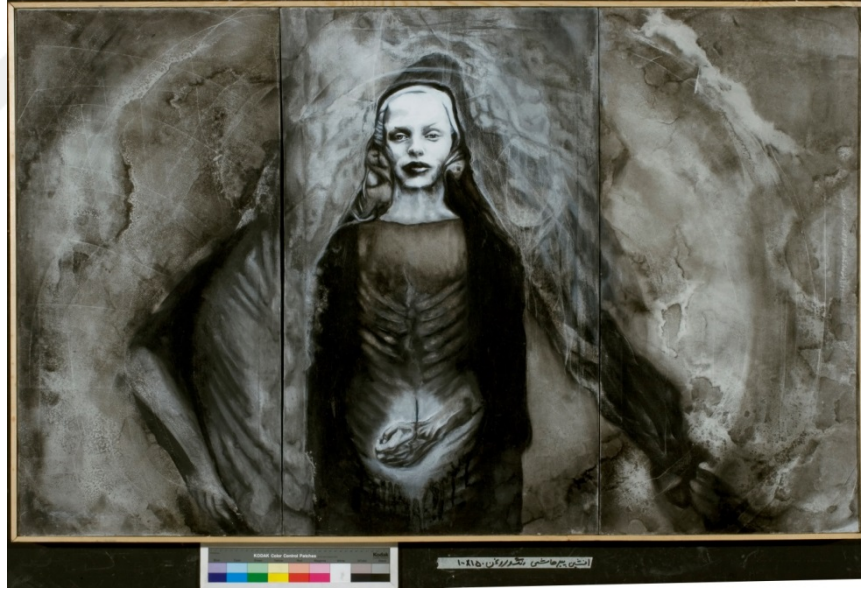
²⁸⁹ <http://azadart.gallery/en/artistexhibitionsingle.aspx?id=86>(E.T.11.02.2016).

²⁹⁰ [http://www.siingallery.com/index.php?lang=fa&m=exhibition&action=get&oid=5515&year=\(E.T.12.12.2016 \)](http://www.siingallery.com/index.php?lang=fa&m=exhibition&action=get&oid=5515&year=(E.T.12.12.2016))

3. Üçüncü Nesil Genç Sanatçılara (Devrim sıralarında doğmuş olan genç nesil) Ait Eserler



Resim 2.39. Morteza Darehbaghi, “Odak”, 2002, Enstalasyon.²⁹¹



Resim 2.40. Afshin Pirhashemi, “İsimsiz”, 2005, Yağlı Boya, 160X 100 cm.²⁹²

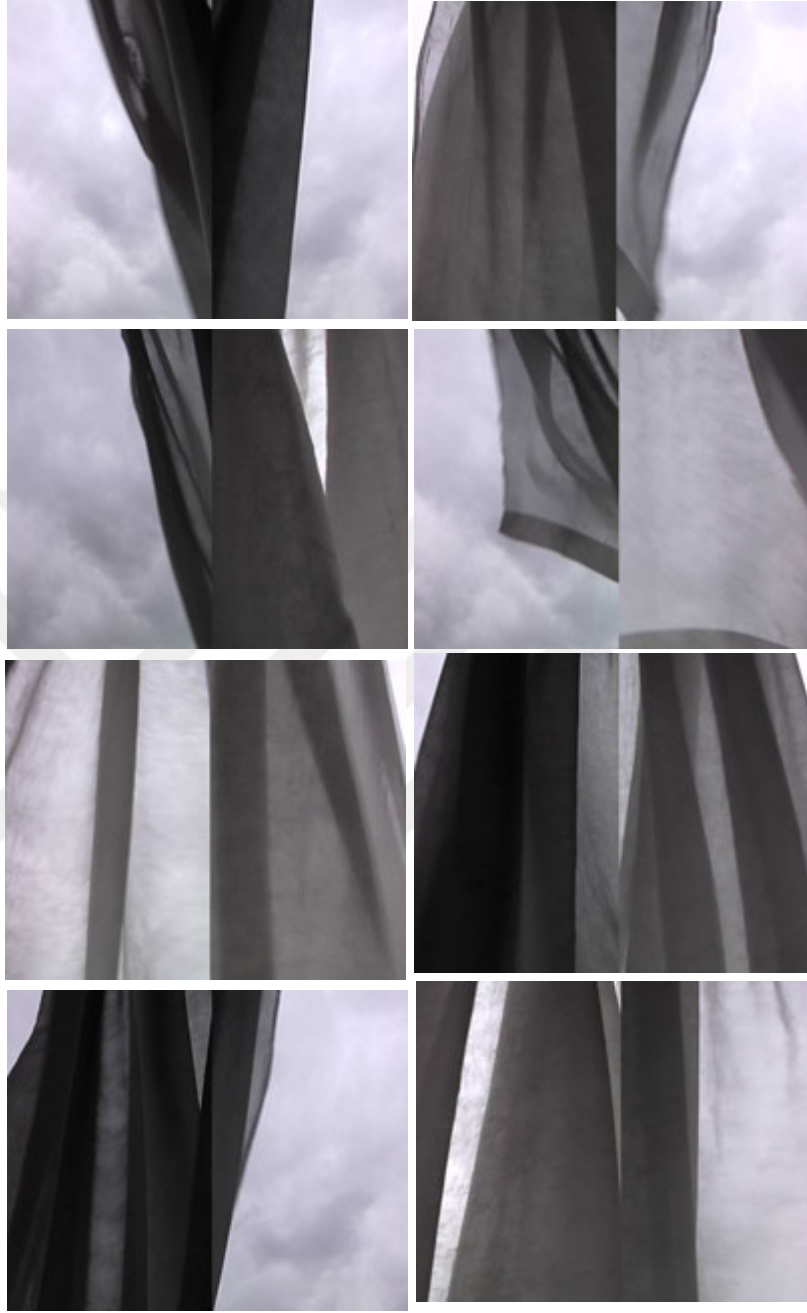
²⁹¹ Bu fotoğraf Tahran çağdaş sanatlar fotoğraf arşivinden alınmıştır.

²⁹² <http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=8408140264>(E.T.01.04.2016).



Resim 2.41. Sadegh Tirafkan, “Vesvese mecmeasından”,2006, Dijital baskı, Her Foto 60X 90 cm.²⁹³

²⁹³ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 288.



Resim 2.42. Simin Keramati, “İnsomnia”, 2010, Video Art, Video'dan Çekilmiş Fotolar²⁹⁴

²⁹⁴ Sanat.inin resmi web sitesi [http://www.siminkeramati.com/gallery_19.html#\(E.T.04.03.2016\)](http://www.siminkeramati.com/gallery_19.html#(E.T.04.03.2016)).



Resim 2.43. Rozita Sharafjahan, “6. His Kolleksiyonundan”, 2000, Dicital baskı ve tuval üzerinde dikiş, 160 X160 cm.²⁹⁵



Resim 2.44. Rokni Haerizadeh, “Leyli ve Mecnun”, 2004, Akrilik, 70 X 100 cm.²⁹⁶

²⁹⁵ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 311.

²⁹⁶ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 306.

2.2.3.1.2. İran Devriminden Sonraki Dördüncü Sanat Yaklaşımı (2005-2014)

2005'te Mohammed Hatemî'nin cumhurbaşkanlığı dönemi bitmiş ve Mahmud Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanlığı dönemi başlamıştır. Bu dönemde devrimden önceki ve sonraki yenici sanatın destekleyicisi olan teknokratların ellerinden güçleri alınmış ve onlar görevlerinden uzaklaştırılmışlardır. Ayrıca önceden sanatçılar için yaratılmış olan özgür ortam sınırlandırılmış ve entelektüel kültürün yerine İslâmî kültürün ön plana çıkartılmasına karar verilmiştir. Önceden sanatçılar ve sanatsal faaliyetler üzerinde olan devlet himayesi, bu dönemde mezhebin hizmetinde olup onu temsil eden grupları himaye eder hale gelmiştir. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin faaliyetleri de bu dönemde oldukça azalmıştır. 1990'lı yılların öncesinde görsel sanatları himaye eden devlet sektörü, bu dönemde pasifleşmeye ve gücünü kaybetmeye başlamıştır. Eğer devletin özgür sanat ve kültür alanındaki bu kısıtlaması on yıl öncesinden var olsaydı belki de görsel sanatlar alanındaki faaliyetlerin hiçbiri yapılmayacaktı. Fakat görsel sanatlar 2001'in ikinci yarısında yeni destekçiler, sponsorlar bulmuştur ki, buda görsel sanatların devlet desteği olmadan da gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu sponsorlar İran'ın yurt içindeki ve yurt dışındaki yatırımcılarıdır²⁹⁷.

Bu dönemde hükümet teknokratlardan alınmıştı ve memleketin yeni yönetiminin ideolojisi, İslâmî devrim ressamlarından başkasını kendisiyle uyumlu görmüyordu ki, bu yönde attıkları adımlardan birisi de İslâm devrim ressamlarından Hosseini-Rad ve Habibollah Sadegi'yi müze başkanlığına atamış olmalarıdır. Ancak son yıllarda üslupları değişmiş olan bu kişiler, 23 Mayıs 1997 (Hatemi'nin cumhurbaşkanı olduğu tarih) tarihinden önceki üsluplarına dönmeye başlamışlardır²⁹⁸.

Müze başkanlığına atanan kişilerin Ahmedinejad devletiyle uygun bir şekilde hareket edecekleri düşünülmüştür; ancak böyle olmamış, ayrıca beklenilenin aksine kayda değer herhangi bir çalışmaları da olmamıştır. Diğer taraftan halihazırda gücünü kaybetmiş olan Encümen-i Hünermendan'ı (Ressamlar Derneği) daha da güçsüz ve yararsız yapmak onlar için kayda değer bir iş sayılabilirdi. Habibollah Sadegi, bienal sergisinin görevini ressamlar derneğinden almış, bienali boykot eden ve etmeyen -yani

²⁹⁷ Efseriyan, "Cevanan-i Seadetmend", *Mecelle-ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran, 126- 135, 126.

²⁹⁸ Efseriyan, "Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş", *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahran, 171- 196, 192.

karşıt görüşteki- ressamların arasını bozarak anlamsız bir sergi icra etmiştir. Ancak bu serginin çağdaş sanatla hiçbir ilgisi olmamıştır. Sadegi'den sonra müze başkanlığına getirilen Hosseini-rad'ın başkanlık döneminde ise müze işlevini tamamen kaybetmiş, hatta neredeyse müze kapısı da ilgililerine kapatılmıştır. Devlet kurumlarının, sivil toplum örgütlerinin ve ressamlar derneğinin etkinliğini kaybetmesi, üniversitelerde sanat eğitimin yozlaşmış ve yıpranmış olmasıyla birlikte Londra'da, Dubai'de veya Tahran'daki yeni yükselen İranlı yatırımcılar, sanatın ve sanatçının destekleyicisi olmuştur²⁹⁹. Sanatın ve sanatçının içine düşmüş olduğu bu kötü ortamda, Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde müze reisliği yapmış olan Alireza Sami Azar devreye girmiş, ekonomik güçleri olan kişiler ile sanatçılar arasında aracılık yapmıştır. Alireza Sami Azar, ayrıca İran'ın resim ekonomisi üzerinde fazlasıyla etkisi bulunan Christie's (Christies Müzeyade Evi)'in temsilcisi olmuştur. Sami Azar'ın aracılığı ile ressamları destekleyen zenginler, İran petrolünün fiyatı yükseldikten sonra ortaya çıkan ve Dubai'de yatırım yapmaya başlayan yeni yatırımcılar ve İran sanat üzerinde yatırım yapmak isteyen Avrupa, Amerika ve özellikle İngiltere'de bulunan İran kökenli insanlardı. Bu yatırımcılar dünya ekonomisine bağlıydı ve Batı'nın çağdaş tarzlarını benimsiyorlardı. Onların destekleyecekleri ressamların seçilmesinde, siyasî görüşleri çok etkili bir unsurdu. Bu dönemlerde sanatçılar, yeni sponsorlar arayışı içerisine girmiş ve devletten bağımsız olmaya başlamışlardır.

Sanatçıların hedeflerinin belirlenmesinde önceden daha etkin rol oynayan İran Çağdaş Sanat Müzesi, icra edilen bienaller ve üniversitelerdeki öğretim görevlilerinin yerini bu dönemde Saatchi Gallery gibi galeriler, bu galerilerin istekleri ve Magic of Persia gibi yarışmalar almıştır³⁰⁰. Bu durumda, sanatçılar önceden başladıkları yolda bireysel ya da gruplar şeklinde devam etmişlerdir. Uluslararası ilişkilerden fazlasıyla yararlanan özel sektörler sayesinde sanatçılar uluslararası otumlara katılmaya başlamışlardır. Bu dönemde, İran'ın çağdaş sanatı, Avrupa ve Amerika dışındaki sürekli gelişen sanat pazarlarında sergilenmeye başlamıştır. Körfezin zengin devletleri bölge

²⁹⁹ Iman Efseriyan, “ Ançe Gozeşt ve Ançe Ey Kaş...”, *Mecelle- ye Tendis*, (Mordad- 1392 H.ş), 254, Tendis, 6-6, 6.

³⁰⁰ Efseriyan, “ Cevanan-i Seadetmend”, *Mecelle- ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran, 126- 135, 126.

sanatçıların eserleri için pazarlar oluşturmuştur. Bu ülkelerin müzeleri büyümüş ve Sharjah Biennial, Art Dubai ve Christie's gibi uluslararası sergiler düzenlemişlerdir³⁰¹.

Aslında 2000'li yıllarda millî sanatta, daha önceki yıllarda hakim olan ana düşüncelerin hangisinin var olduğu belirsizdir. Bu dönem millî sanatında geleneksel bir anlayışın mı, geleneksel ile çağdaş sanatın bir araya getiren bir sanat anlayışının mı benimsendiği belli değildir. Sanattaki ana fikirler esasında birbirleriyle sürekli rekabet halinde olmakla birlikte, gündemin siyasî seyrine göre de birbirleri önüne geçmişlerdir. Bununla birlikte, ortada millî sanat kavramını çağrıştıracak herhangi bir anlayıştan da söz etmek mümkün değildir. Millî sanat söyleyişinin/algısının bu durumda olmasının sebebi sadece İran içerisindeki farklı sanat anlayışlarının öne çıkmak için birbirleriyle olan rekabeti veya küresel sanat anlayışı karşısındaki mücadelesi değildir. Aynı zamanda bu dönemde, millîlik çerçevesi içinde yer alan hemen her şeyin, küreselleşme karşısında bir çatışma yaşamasıdır. Zaten uluslararası medyanın artan etkisi altında, yerli-ulusal yaratıcılık söz konusu olabilir miydi? Görünüşe göre, millî ekonominin dolar ve euro pazarlarının karşısında kriz yaşadığı gibi, millî sanat da uluslararası arenada ciddi bir kriz yaşamıştır ki, millî olarak niteleyebileceğimiz sanatın sadece resim sergilerinde reklam amaçlı olarak kendini gösterebilmiş olması da bunun delillerinden birisidir³⁰².

Bu dönemde sanatçılar, kendi millî sanat eğitimlerinden ziyade birçok millî sanat fikrini bünyesinde barındıran uluslararası bir sanat anlayışı ile tanışmışlardır. Bu sebeple dünyanın en uzak noktalarında olsalar bile, birçok ulusa hitap edebilecek sanat eserleri ortaya koyabilmişlerdir. Amerikalı sanatçı Kalinke de bu duruma işaret etmiştir. Ona göre; millî sanatlar kendi coğrafyalarının dışına taşmış ve herhangi bir millete ait olarak gösteremeyeceğimiz sanat eserleri ortaya konulmaya başlanmıştır³⁰³.

Geçmiş ile günümüz sınırlarının ortadan kalktığı ve birçok kimliği içinde barındırabilen bu çağdaşlaşma döneminde nispiyet, kesinliğin yerini almıştır. Şimdiki zamanda sanat bağlamında herhangi bir bölgeye, herhangi bir kültüre bağlılığı ya da

³⁰¹ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 76.

³⁰² Mohemmed Riza Moridi, Masume Teg'zadegan, "Gofteman Haye Hüneri Milli der İran", *Mutaliati Ferhengi ve İrtibatat*, (Zimistan- 1391 H.ş), 29, Tahran, 139- 160, 158.

³⁰³ Harold Kalinke, Coğrafiya-ye Hüner ve Cihani Şoden, (Trc. Meryem Saberi Pour), *Fesname-ye Binab*, (Mordad ve şehriver- 1382 H.ş), 2, Tahran, 78- 83, 80.

aidiyeti gösteren bir kimlikten bahsedilemez. Kimliklerin millîlik özelliği zayıflamıştır. 1960, 1970 ve 1980’li yıllarda benimsenmiş olan millî kimlikler, bu dönemin sanatçıları için cazip gelmemiştir. Birçok sanatçıya göre, *çağdaş sanat* o kadar geniş bir kavramdır ki, tek bir sanatçıya indirgenemez, tek bir sanatçıya ait bir kimliği gösteremez. Yani çağdaş sanat kişisel bir kimlik veya bir millete aitlikten uzaktır. Çağdaş sanat özel bir tarihi, bu tarihe ait dokuyu veya özel bir konuyu temsil etme kaygısı taşımaz, bu dönemde ortaya konulan birçok eserde de bunu görmek pek mümkün değildir³⁰⁴. İranlı ressam Hanibal Alkhas, bir röportajında bu konuya ilişkin olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “*Ben hep kendime şunu soruyordum ki, acaba bu yüzyılda, gelecekte bir kimlik sahibi olmak gibi bir kaygımız olmalı mı? Acaba kesin, sınırları belli bir kimliğe sahip olmalı mıyız? 20. yüzyılda içinde farklı birçok tarzı bulunduran muhtelif sanat türlerini kabul ediyoruz. Şimdiye kadar böyle bir isteğimiz olmadı. Rönesans ressamlarını çok iyi anlıyoruz. İlkel insanların resimlerini de delilerin resimlerini de çocukların resimlerini de seviyoruz. Müzik de dahil birçok sanat dalında bu kadar geniş, zengin bir çeşitlilik varken, daha dar kalıpta olan bir kimlik aramamız boşunadır. Belki başka yüzyıllarda durum farklıydı, acaba 20 ve 21. yüzyılda da böyle olması mı gerekiyor? Belki de hiç böyle olmamalı, bilemiyorum neden bu konuyu merak ediyoruz!*”³⁰⁵

Bu dönemde, sanatın bir ülkenin kimliğini ve gururunu temsil ettiği düşüncesinde olan İranlı sanatçılar, eserlerini, yabancı ülkelerde düzenli olarak icra edilen sergilerde sunmaya başlamışlardır. Diğer taraftan uluslararası sanatsal sergilerle irtibat kurulması, genç sanatçıların sosyal ve kültürel isteklerine de bir cevap olmuştur. Uzun yıllar dünya ile kısıtlı bir iletişimi olan İranlı sanatçıların, son yıllarda dış dünya ile olan irtibatlarında oldukça artış söz konusudur. İranlı çağdaş sanatçıların eserleri ulusal ve uluslararası fuarlarda (bienaller gibi) sergilenmiş, bu da onların dünyaya kendilerini adapte edip, sanatta dünyaya uygun bir hızda ilerlemelerini sağlamıştır³⁰⁶.

İran’ın ikinci nesil ressamlarından olan Moslemiyani, siz dünyadaki çağdaşlık ve İran’daki çağdaş sanat olarak görülen sanat hakkında ne düşünüyorsunuz? Sorusuna

³⁰⁴ Hamid Keşmirşekan, “Olguhay-i Beraye Muasiriyyet Der Hüneri Emruz”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş), 1+28, Tahran, 94- 96, 96.

³⁰⁵ Reportaj, “Der Feraz O Neşib-i Tehevvöl Ya Bühran”, *Do Mahname- ye Hünerhay-i Tecessümi- ye Hüner-i Muasır*, (Ordibeheşt- 1373 H.ş), 4, Tahran, 6- 14, 8.

³⁰⁶ Hamid Keşmirşekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1. edition), Liaoning, London, 2005, 51.

şöyle cevap vermiştir: “Bu soruya şöyle cevap verebilirim. Çağdaşlaşmada önemli olan etkenlerden birisi dil konusudur ki, ortaya konulan herhangi bir eserin cihan ile irtibatı sağlaması için de çağdaş, uluslar arası geçerli olan bir dil lazımdır. Dünya çapında demokratik bir yolda ilerlemekteyiz ki, yaşadığımız koşullar bizi bazı değişiklikleri kabul etmeye itiyor. Çağdaşlaşmadaki etkenlerden bir diğeri ise zamanın gereklerini idrak etmekle alakalıdır. Biz kendimizi millilik ile sınırlandıramayız, böyle yaparak da dünya ile uyumlu olduğumuzu düşünemeyiz. Önemli bir nokta da çoğulcu ortam ve bir dönemdeki ilişkilerdir ki, bunların yarattığı koşullar bizi çağdaşlaşmaya daha da yakınlaştırıyor. İran’da bu hususta çok olmasa da başarılı sayılırız. Öte yandan sanatsal üretimde felsefe ve düşünceden ziyade yapım, dil ve şekle önem veriyoruz. Dolayısıyla uluslararası etkinliklerdeki katılımımız çok da renkli olmuyor. Eserlerimizin birçoğu modayı takip ediyor; ancak bununla birlikte bu eserlerde aksiyondan ziyade reaksiyon vardır. Ayrıca bu eserler yaşadığımız coğrafyadan herhangi bir unsuru içinde barındırmıyor. Tüm bu nedenlerden dolayı dünya ile irtibat kuramıyoruz. Kısacası çağdaşlaşma ile gelen yenilikçiliği, eserlerimizde olması gereken unsurlarla beraber götüremiyoruz. Bunların hepsini öz eleştirimizi yaparken dikkate almalıyız.”³⁰⁷

Şu anda, çağdaşlaşma, sanatçıların, öz varlıklarını ve içinde yaşadıkları toplumun şartlarını, görsel malzemelerle veya değişik yollarla analiz ve tarif etmeleri anlamına gelmektedir. Onlar bu anlamda kendilerini ve içinde yaşadıkları toplumu tanıma, yaşamı güncellemeyle bir arada tutma çabası içerisindeyler. Buna uygun olarak da, bu dönemde ortaya çıkan sanat eserlerinde insanların isteklerine cevap bulduğu psikolojik, felsefî, içtimaî, kültürel ve siyasî konular yer almıştır. Bu dönemin en önde gelen sanatçılarından bazılarının, en hassas oldukları nokta zaman ve mekan meselesi olmuştur ki, onların ortaya koyduğu eserlerden bazılarının çağdaş sanatın özelliklerini tam olarak taşıdığını söylemek mümkündür. Bunlar sadece yeni medyayı kullandıkları veya dış pazarlarda yer buldukları için çağdaş sanat sayılmamaktadırlar³⁰⁸. Bunlar aslında, daha çok şahsî, siyasî, içtimaî vs. önemli konulardaki insanların beklentilerini, iktibas (appropriation), öz eleştiri gibi çağdaş sanata dair üslup özelliklerini kullanarak yansıttıkları için ve çağdaş kültürle düzenli bir iletişim kurdukları için çağdaştırlar.

³⁰⁷ Hamid Severi, Muasır Buden Der Hüner, Hüneri Ferda, Meceli-I Hüneri Ferda, (Bahar -1389 H.ş), 1+28, Tahran, 15- 19, 18.

³⁰⁸ Hamid Keşmirşekan, “ The Qetion of İdentity Vis- a- Vis Exoticism İn Contemporary Art”, *Iranian Studies*, (September- 2010), 43,UK, 489- 512, 501.

Hatta öz eleştiri o kadar üst seviyeye çıkmıştır ki, önceki dönemlerdeki sanatçıların değer verip benimsedikleri ve toplumsal hafızada yer edinmiş olan anlayışlar bile bazı mizah unsurlarıyla eleştiriye tabi tutulmuşlardır³⁰⁹. Bu konuda sanat eleştirmeni Behnam Kamranî şöyle söylemiştir: *Ne mutlu ki, İran çağdaş sanatı, İran modern sanatında üzerinde fazla durulmayan konulara dikkat etmeye başlamıştır. Çağdaş sanat eserlerinde kentsel yaşam, sanatçının hayatı ve onun etrafında yaşanan hayat daha net bir şekilde gösterilmekte, çevresel olaylara olan dikkat ile güncel yaşam estetiği daha belirgindir. Buna karşılık, daha çok kentte yaşamalarına rağmen, modern sanatçıların eserlerinde bunları görmek pek mümkün değildir. Bununla birlikte çağdaş sanat geçmiş dönemlerdeki sanatlarla bağını koparmamıştır. Meselâ çağdaş sanatta, Saqqahane üslubundaki hat ve minyatür de kullanılmıştır; ancak bu dönem sanatı Saqqahane üslubuna ait olan bu unsurları eleştircilik, mizah ve fıkırsel gibi yönleri ile kendi bünyesinde öne çıkararak bir fark yaratmıştır. Bu yüzden İran çağdaş sanatı, modern sanata yeni boyutlar kazandırmış diyebiliriz. Hatta kendine has özellikleri olan Çağdaş İran sanatı, Orta Doğu'daki birçok sanatçı üzerinde etkili olmuştur. İran çağdaş sanatındaki bu dinamiklik ve değişiklikler, hem kalite hem de eser sayısı bakımından Orta Doğu sanatında görülmemektedir.*³¹⁰ Bu özellikler bazen geleneksel kültürle bir arada bazen de çağdaş sanatta moda olmuş unsurlarla gösterilmiştir. Bu arada bazı sanatçılar, sanat eserlerinin esaslarını metin üzerinde çalışmışlardır. Bu konuda Behnam Kamrani şöyle söylüyor: *“Dünyadaki çağdaş sanatta belirli bir zamandan beri imge, dil bilimi ve işaret dili gibi konular daha önem kazanmıştır. Bunlara dair bazı örnekler de görmekteyiz. Meselâ Cenî Hulser, Barabara Krugger ve Edroşa'nın resimlerinde, dil, kelime ve tasvir meselelerine, bunların birbirleriyle olan irtibatları veya irtibatsızlıklarına işaret ediliyor. Ama İran çağdaş sanatında böyle yönelimler, sadece en son yıllardaki bazı sanat eserlerinde olmak üzere çok az görülmektedir.*³¹¹ Bu tür yaklaşımın daha çok Shirin Neshat, Barbod Golshiri ve Jinoos Taghizadeh (d.1971) eserlerinde görebiliriz. İranlı fotoğrafçı Mehran Mohajer de bu konuda şöyle diyor: *“Günümüz sanatçılarının eserlerindeki hat kanusuna bir tür estetik bakış açısı, tarihe*

³⁰⁹ Hamid Keşmirşekan, “Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The Saqqa-khaneh school in the 1960”, *Iranian Studies*, (Desember- 2005), 38,UK, 607- 630.

³¹⁰ Ergevan Moderresi, “ Mefhum Daştani Hüner-i Muasır; Amil-i Cezb-i Muhateb”, *Mecelle- ye Çideman*, (Tabistan- 1393 Hş), 6, Tahran, 37- 40, 37.

³¹¹ Behnam Kamrani, “ Metniyyet Der Hüner-i İran”, *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahran, 113- 116, 114.

dönüş ve kimlik kaygısı ile yanlışlıkla onu kavramsal sanat kalıbına sokmak gibi üç yönelim vardır. Elbette bunların arası da gridir. Çoğunlukla eserlerde bu üç yönelim beraber kullanılmaktadır."³¹² İran çağdaş sanatında hattın değişik şekillerinin ve metnin ağırlıklı olarak kullanıldığı eserlerde, kimlikten içtimaî kaygılara, hattın kullanımına eleştirisel bakışlara, fikir ağırlıklı sanat eserlerinde garipliğe (exotic) yönelimin eleştirilmesine, dilbilimi ile şekilcilikle alakalı düşüncelere kadar birçok konu vardır. Bu tür sanatçıların en önemli temsilcilerine, Golnaz Fathi (d. 1972), Sadegh Tirafkan (d. 1965), Farhad Moshiri (d. 1963), Mehran Mohajer (d. 1964), Ghazaleh Hedayat (d. 1972) ve Barbod Golshiri (d. 1982) gibi isimler örnek gösterilebilir³¹³. Mihran Muhacir bir röportajında bu konuda şöyle söylemiştir: *"İran çağdaş sanatında hat üslubuna dönüş, muhtemelen bizim geleneksel hüsn-ü hat sanatımızın daha modern bir şekilde devamıdır. Son yirmi yılda bu sanatın eserlerde kullanılmasının nedeni ise, pazarlarda bu tür sanatların yer aldığı eserlere olan rağbetteki artıştır."*³¹⁴ Hamid Keşmirşekan ise, yine son zamanlarda, İranlı sanatçıların dış pazarlarda sunulan ve muhtelif medyaların kullanıldığı eserlerinde tipik, klişeleşmiş bölgesel sembollerin (hüsn-ü hat sanat) olduğunu dile getirmiştir. Mezkûr zât ayrıca İran sanatçılarının ülke dışındaki başarılarını eserlerindeki bu ilginçliklere bağlamaktadır. Bunların hepsi, Çağdaş İran sanatının muhtevası nasıl oluşturulmalıdır ki İslâm dünyasında, Orta Doğu'da İran-İslâm sanatı açık bir şekilde kendini gösterebilsin? Şeklindeki bir sorunun, sanatçılar tarafından dikkate alınması ve cevaplanması sonucu ortaya çıkmıştır ki, gerçekte de bu soruya kendilerince cevap veren sanatçılar hat kullanım modasına dönmüşlerdir. Zira onların eserlerindeki kompleks yapıları bir tarafa bırakırsak hüsn-ü hat sanatının yine de devam ettiği, kendi yerini koruduğu açıkça görülmektedir³¹⁵. Bu dönemdeki İran çağdaş sanatçılarından bir grubu ise metin ve dilden ziyade eserlerinde nakış üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu eserlerde nakışların değişik şekillerde kullanıldığına şahit oluyoruz. Yeni nesil ve realist sanatçılar bu nakışları özellikle kavramsal sanatta kullanmıştır. Onlar, eserlerinde sadece öz kültürü yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda

³¹² Kamrani, "Metniyyet Der Hüneri İran", *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahrân, 113- 116, 116.

³¹³ Hamid Keşmirşekan, "Contemporary Iranian Art: The Emergency of New Artistic Discourses", *Iranian Studies*, (Jun- 207), 40, UK, 335-336.335.

³¹⁴ Reportaj, "Metniyyet Der Hüneri İran", *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahrân, 112-116, 112.

³¹⁵ Hamid Keşmirşekan, "Enasor –i Neveštari Der Hüneri Modern ve Muasır-ı İrani", *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahrân, 58- 64, 64.

sorgu ile eleştiriyi, mizahlar ve zıtlıkları bir arada kullanmak suretiyle ortaya koymuşlardır. Önceki dönemde ruhani ve şairselliğin yansıtıldığı sanatın yerini, bu dönemde insanın iç yapısının, toplumdan etkilenerek gösterdiği psikolojik durumun ve insanın kendini sorgulamasının işlendiği bir sanat almıştır. Bu sanat anlayışında ortaya konulan eserler böylece hem öz geçmiş ve millî kültürü göstermekte hem de bu kültürü eleştirel ve sorgucu yapısında bir süzgeçten geçirmektedir. Bu durumda da eserlerde soyut ve figürel temaların bir arada kullanıldığı harmonik bir hava yaratılmaktadır.

Bu dönemde İran'dan göç eden sanatçıların eserlerinde geleneksel dekoratif motifler ve nakışları diğerlerine oranla daha çok görmek mümkündür. Onlar için kimlik ve kültürel işaretler daha çok önemli olmuş ve yine nakışlar ile geleneksel dekoratif motiflerin kullanımı, öz kültüre dönüşte en kolay yol olmuştur. Özellikle Orta Doğu'daki coğrafi ve siyasî meselelerin günümüzde çok belirgin olmasından dolayı, Batı sanatçıları ve tasarımcıları da bu nakışları eserlerinde kullanmış, bu nakışları daha güncel hale getirmişlerdir³¹⁶. Göçmen sanatçılardan Shirin Nshat (d. 1957), hat sanatını fotoğraflarının üzerinde kullanırken; Parastou Forouhar (d. 1962), görünüm ve eşyadan yeni şekiller ortaya koyarken; Afruz Amighi (d. 1978), muhtelif aletleri kullanarak, tüller ile el sanatları üzerinde ışıklandırma yöntemini kullanırken; Rokni Haerizadeh (d. 1978) ve Ramin Haerizadeh (d.1975), günümüzdeki toplumsal veya şahsî olayları eserlerinde kullanırken; anne tarafından İranlı ve baba tarafından Amerikalı olan Asad Faulwell (d. 1982), İran geleneksel motiflerini yeni bir şekilde ve yeni bir düzende bir araya getirirken; ailesi İranlı olup Kaliforniya'da doğmuş olan Ala Ebtekar (d. 1978), minyatürü, günümüzdeki olayları ve değişik eşyalar yanında kullanırken; Kamrooz Aram (d. 1978), Shiva Ahmadi (d. 1975), Negar Ahkami (d. 1971), Sara Rahbar (d. 1976) ve Roya Ehavan (d. 1953) gibi kişiler de el yapımı eserlerini ortaya koyarken vs. geleneksel nakışları kullanmış, bu nakışlardan yararlanmışlardır. İran dışına göç etmiş olan bu başarılı sanatçılar, kendi kültürel meselelerini göstermek için veya misafir olarak bulundukları ülkede kendi kimliğinin değişik olduğunu göstermek için nakışı kullanmışlardır. Kısacası nakışın içinde yer aldığı yeni bir şekilde bu öz kültürü arama psikolojilerini de ortaya koymuşlardır. Ülke içerisindeki çağdaş sanatta nakışı kullanan sanatçılara da; geleneksel nakışlarla günlük yaşamı bir araya getirmiş olan Nazgol

³¹⁶ Behnam Kamrani, “Negşi Noguş Der Hüneri Muasır- ı İran”, *Mecelli- yi Hüneri Ferda*, (Tabestan- 1389 H.ş), 28+2, Tahrân, 120- 122, 121.

Ansarinia (d.1979), hat, fotoğraf ve resmi birleştirerek insan vücudu nakışlı bir tasarım oluşturmuş olan Khosrow Khosravi (d. 1963), Hemişe Eşk (Hep Gözyaşı) ve Demokrasi-yi Noha Berayi Saderat (2005) adlı nakış kullanmış olan Shahab Fotouhi (d. 1980), Came-I Salim (Sağlıklı Toplum) (2007) adlı eserinde kadınların yüzleriyle tekstil nakışlarını beraber kullanmış olan Behrang Samadzadegan (d. 1979), son dikişli eserlerinde nakışlar kullanan Jinoos Taghizadeh (d. 1971), Şomare-yi Makus (Geri Sayma, 2009) adlı eserinde özçekim fotoğraflarında sayıları nakış olarak işlemiş olan Rozita Sharaf Jahan (d. 1962) gibi sanatçılar örnek verilebilir³¹⁷.

Öyle anlaşıyor ki, İran sanatçılarının sergilerdeki artışı ve dış ülkelerdeki pazarların büyümesiyle kültürel unsurlara olan ilgi de artmıştır. Bununla birlikte bir taraftan turistleri cezbeden ve erişilmesi kolay olan klişe eserler ortaya konulurken, bir taraftan da bu eserler tarihi hatıraları, kültürel değerleri ile bağ kurmakla ve bunlara günümüze göre yeni anlamlar kazandırmakla bir çelişki yaşamaktadırlar. Geçmişteki kültürel simgelere ve tarihi hatıralara dönüş gibi hususlara, İran gibi eski bir medeniyete sahip olan ülkelerde başka ülkelere oranla daha çok önem verilmektedir. Geçmişteki kültürel unsurlara, simgelere vs. dönüş bir taraftan İran sanatçılarına cazip gelmekle birlikte, diğer taraftan sanat eserleri ile ilgilenen tüccarların ve koleksiyoncuların beğendiği bu unsurların, kültürel öğelerin, eserlerde düşünceden yoksun, içerikten yoksun sadece dış kabuğa sahip bir şekilde kullanılmasına neden olmuştur. Anlaşılan şudur ki, günümüz sanatçıları ne geçmişteki değerleri reddetme düşüncesinde ne de onları tekrar etme derdindedirler. Belki eserlerinde geleneksel unsurlar yanında, gizemli ve değişik bir dünyası olan nakışı kullanmışlarsa da kendileriyle diğerleri arasında diyalogu arttırmak ve bunu uluslararası bir boyuta taşımak istemelerindendir³¹⁸. İran sanatçılarının ilgisini çeken bir diğer nokta da doğulu bayanlardır. Doğulu bayanların protestosu ve toplumdaki sorunlarını sergilemeyi, bunu geleneksel kıyafetlerle gösterme yönelimini Doğu sanatçıları başlatmıştır. Bu yönelim İran görsel sanatlarında Şirin Neşat'ın eserleriyle başlatılmıştır. Bu sanatçı, eserlerinde geleneksel-dindar İran

³¹⁷ Behnam Kamrani, “Negşi Noguş Der Hüneri Muasır- 1 İran”, *Mecelli- yi Hüneri Ferda*, (Tabestan- 1389 H.ş), 28+2, Tahrân, 120- 122, 120.

³¹⁸ Behnam Kamrani, “Negşi Noguş Der Hüneri Muasır- 1 İran”, *Mecelli- yi Hüneri Ferda*, (Tabestan- 1389 H.ş), 28+2, Tahrân, 120- 122, 120.

kadını, onu simgeleyen bir elbise (siyah çarşaf) içerisinde göstermiştir. Böylece doğulu, özellikle İran kadınına kültürel bir eleştiride bulunmuştur³¹⁹.

Bu Yaklaşımı Benimsemiş Olan Sanatçılara Ait Bazı Çalışmalar³²⁰

1. Birinci Nesil Sanatçılar Ait Eserler



Resim 2.45. Aydin Aghdashloo, “İntihar hatıraları Kolleksiyonundan”, 2010, Guaj, 75X 58 cm.³²¹



Resim 2.46. Parviz Tanavoli, “Şair ve Asma Kilit” , 2008, Bronz, 151.5 x 50 x 50 cm.³²²

³¹⁹ Mina Feşengçi, “ Oriyentalist haye Gerni Bisto Yekom”, Tendis, (Ordibeheşt- 1385 H.ş), 147, Taharan, 10- 11, 10.

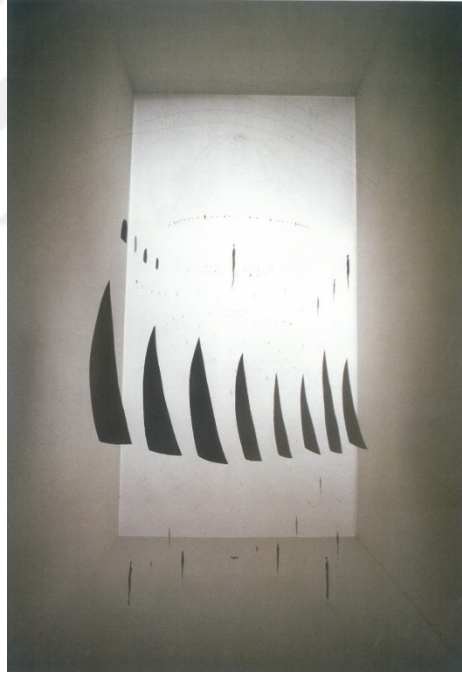
³²⁰ Bkz. 44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59.

³²¹ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 198.

³²² [http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/past-auction-results/2\(E.T.13.09.2015\).](http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/past-auction-results/2(E.T.13.09.2015).)



Resim 2.47. Parviz Kalantari, “Aşağı Güney”, 2013, Mixed Media, 150X 240 cm.³²³



Resim 2.48. Behruz Darash, “İsimsiz”, 2005, Aluminium, Demir, Işık ve Atmosfer Enstalasyonu, 200 X 100X 200 cm.³²⁴

³²³ <http://tehranauction.com/artworkdetail.aspx?Id=356>(E.T.23.11.2015)

³²⁴ Bu fotoğraf Çağdaş Sanatlar Müzesi fotoğraf arşivinden alınmıştır. 2015

Orta Nesil Sanatçılar



Resim 2.49. Fereydoun Ave, “Dev 4, Dev Koleksiyonundan”, 2010, Kampozit ve 1. 10 mm Altın kaplama, 125X 40X 40 cm.³²⁵



Resim 2.50. Nosratollah Moslemian, “İsimsiz”, 2011, Akrilik, 180X 210 cm.³²⁶

³²⁵ <http://www.khaggallery.com/index.php?articles/article&ln=f&id=52>. (E.T.07.02.2016).

³²⁶ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 238.

2. Yeni Nesil Sanatçılara Ait Eserler



Resim 2.51. Farhad Moshiri, “Gizli Bahçe”, 2009, Yağlı boya, Akrilik, Metal, Tutkal, Boncuk, Swarovski Crystaller Tahta Üzerinde, 197 x 197 x 5.5 Cm.³²⁷



Resim 2.52. Mehran Mohacer, “Yazılar ve Şeyler Koleksiyonundan”, 2011, Dıctal Baskı, 15X 20 cm.³²⁸

³²⁷ <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/farhad-moshiri-secret-garden-5665804-details.aspx>. (E.T.05.01.2016).

³²⁸ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahrán, 1394 H.ş,301.



Resim 2.53. Behnam Kamrani, “İran Milli Bankası, Kağıt Para Koleksiyonu'ndan”, 2010, Dijital Baskı Üzerinde Akrilik, 82X 171 cm.³²⁹

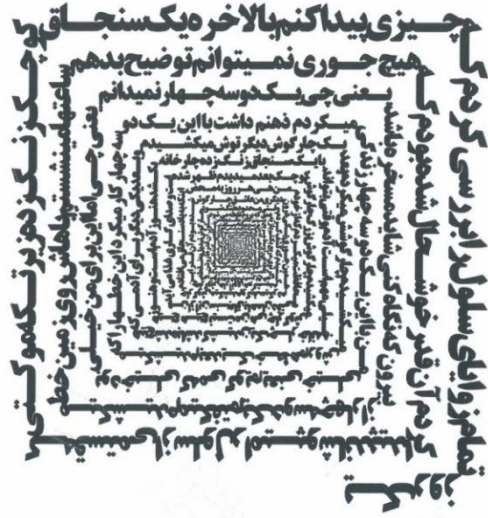


Resim 2.54. Nazgol Ansarinia, “İranşehr'de³³⁰ Cumhurbaşkanıyla 6. Yolun Açılışı”, 2011, Kolaj ve Gazete, 15. 3X 23. 5 cm.³³¹

³²⁹ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahrân, 1394 H.ş, 293.

³³⁰ İranşehr (Farsça: ایرانشهر), İran'ın Sistan ve Belucistan Eyaleti'nde şehir.

³³¹ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahrân, 1394 H.ş, 299.



Resim 2.55. Barbod Golşiri, “Çartu”, 2010, Kağıt Üzerinde Dijital Baskı, 106. 2X 106. 5 cm.³³²



Resim 2.56. Dariush Garehzad, “İsimsiz, Kimlik Koleksiyonu'ndan”, 2014, Akrilik, 150X 320 cm.³³³

³³² <http://www.barbadgolshiri.com/Quod/Quod.htm>. (E.T.04.02.2016).

³³³ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 334.



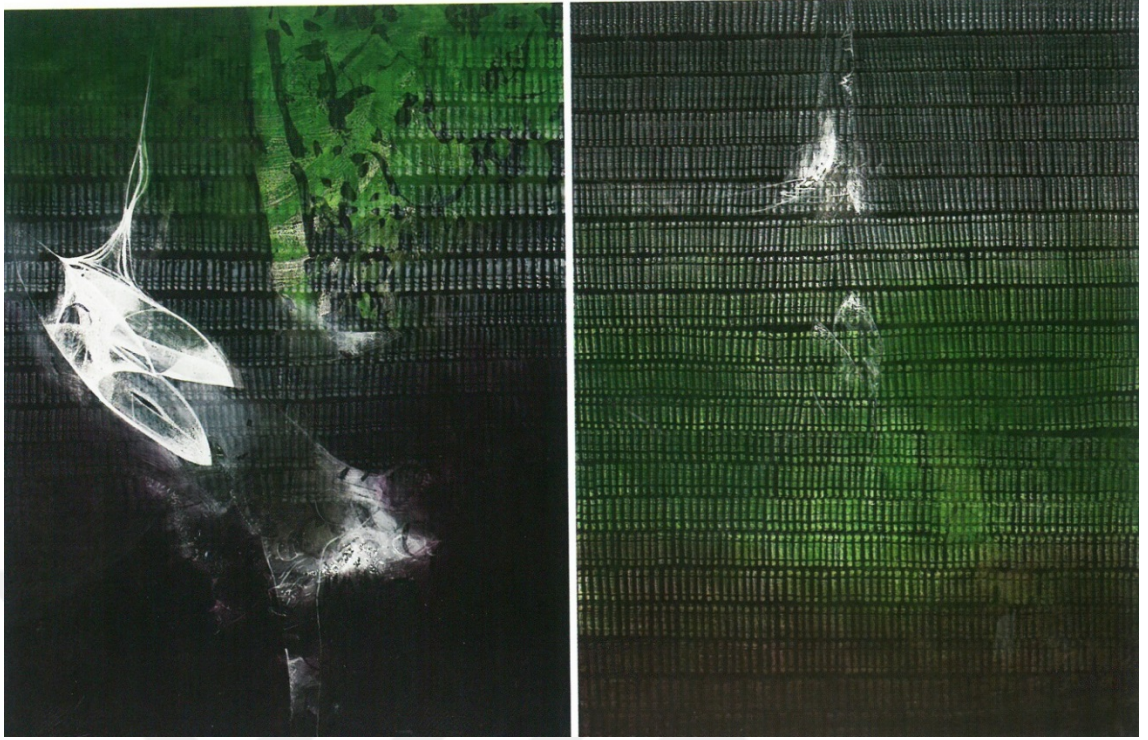
Resim 2.57. Vahid Chamani, “Asitamine ler”, 2008, Mürekkep ve Yağlı Boya, 190 X 250 cm.³³⁴



Resim 2.58. Aliriza Fani, Hazır, “Ben öyle bir insanım ki..... mecmuasından”, Dijital Baskı, 2012, 100 X 133 cm.³³⁵

³³⁴ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 336.

³³⁵ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 336.



Resim 2.59. Puya Ariyanpour, “İsimsiz”, 2009, 2li tuval, Akrilik, 250 X 380 cm.³³⁶

2.2.3.2. Diğer İslâm Ülkelerinde Küresel Sanatın Kabulü: Orta Doğu Sanatı Söyleyişi

Modern dönemden sonraki döneme hakim olan asıl prensip, sanatta evrensel bir dilin ortaya konulmuş olmasıdır. Elbette estetiğin küreselleşme iddiasını, Kant’ın³³⁷ estetik nazariyesine kadar götürebiliriz. Ama sanatın evrenselleşme prensibi son yıllarda kültürün küreselleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Aslında sanattaki uluslararası dil, insanlar arasında doğal olarak oluşmuş bir dil değil, sonradan oluşturulmuş ve ortaya konulmuş yapay bir dildir. Bu yüzden söz konusu prensip, egemen güçler tarafından belirlenmekte ve yönlendirilmektedir. O halde, ilk olarak bu gücü elinde bulunduranların kimler olduğu sorusu akla gelmelidir. Bu anlamda küreselleşen kültürün, aslında gücü elinde bulunduranların kültürü olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz. Egemen kültürün hakim olmasıyla aynı olan bu kültür küreselleşmesine karşı, alt kültürlerin direnişinde bir yaygınlaşma olmuştur. Yerel kimliklerini ön plana

³³⁶ Hamid Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahrân, 1394 H.ş, 271.

³³⁷ Immanuel Kant, (d.1724 – öl. 1804) Alman filozofudur. Onun eserleri 19. yüzyıl falsefesini derin etkilemiştir. (*Longman Dictionary Of English Language And Culture*, (2. Baskı), Longman, England 1998, 716.)

çıkaran kültür söylevleri ortaya çıkmış ki, bu da küreselleşme döneminde mücadeleci bir dünyayı göstermektedir. Bu mücadele sanat dünyasında da benzer şekilde vardır. Günümüzde galip olan sanat cereyanı mahalli-küresel sanat paradoksundan ortaya çıkmıştır. Sanat bir taraftan mahalli, millî ve geleneksel toplumlardan ortaya çıkan bir ürün, diğer taraftan da soyut ve kavramsal bir dil kullanarak dünyadaki bütün insanların farklılıklarının ötesinde, ortak bir tecrübeden doğan üründür. Bu ikilem modern dönem sonrası sanatın temel özelliğidir. Sanatın evrensellik iddiasının ortaya çıkması herşeyden önce Batı sanatının evrensel olma iddiasından ve merkez ülkelerin kendi sanat üsluplarını ve anlayışlarını insanlığın nihai bir ürünü olarak göstermesinden, bir de çevre ülkelerin bu yolda onlarla ortaklık etmelerinden ortaya çıkmıştır³³⁸.

Bahsini ettiğimiz egemenlik/hakimiyet prensibi 19 ve 20. yüzyıllarda oluşmuş ve ortaya çıkmıştır. Bu prensibe göre; bedevi doğunun -sömürülmüş üçüncü dünya ülkelerinin- sanatları modern sanatın alt parçaları sayılmış ve gelişmiş ülkeler olarak gördüğümüz ülkelerin sanatçıları, bu üçüncü dünya ülkelerinin sanat motiflerini, nakışlarını ve aynı zamanda bunların soyutlanmış halini kullanarak yeni bir dil ortaya çıkarıp modern sanat üslubunu şekillendirmişlerdir. Hem yerel unsurları hem de küresel sanat unsurlarını içinde barındıran çağımızdaki sanat eserleri (postmodern sanat eserleri), modern sanat tarihinin temelini oluşturan hakim merkez ülkeler ile gelişmemiş çevre ülkelerin sanatlarının karışımı ve çelişkisinden ortaya çıkan sanatın devamından ibarettir. Postmodern sanat, günümüzde hakim olan Batı sanatını eleştirerek, sanatta çoğul merkezli bir hali, yani diğer ülkelerin kültürleri ve sanatına da dayanan bir şekli önermektedir; ancak Batı dünyasında böyle bir düşünce benimsenmiş olsa da müzeler ve sanat piyasasına hakim olan güçlü kurumların dayatması ile ortaya çıkan Orta Doğu sanatı, daha ziyade Batı sanatına hakim olan sanat cereyanlarına bağlı kalmıştır³³⁹.

Sanat dünyasının kurallarını, sanatta hakim olan unsurları ve standartları batı dünyasına ait müzayedeler, müzeler, galeriler gibi kurumlar belirlemektedir. Orta Doğu sanatı dediğimiz sanat da bu kurumların istismarı sonrasında ortaya çıkmıştır. Bu arada zirve noktasına ulaşmış olan ve dünyada sözü geçen Christie's ve Saatchi gibi sanat

³³⁸ Hüseyin Ebulhasan Tenhayî, Azam Ravedrad, Mohemmedrıza Moridi, Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; "Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameeye Nakkaşi- ye Muasırı İran", *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389 H.ş.), 2, Tahran, 7- 40, 32.

³³⁹ Ebulhasan Tenhayî, Ravedrad, Moridi, "Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameeye Nakkaşi- ye Muasırı İran", *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389 H.ş.), 2, Tahran, 7- 40, 32.

pazarları, özellikle dünya sanat pazarlarına ulaşma imkanları olmayan İran sanatçıları için oldukça iyi ve umut verici olmuştur. Diğer taraftan İngiltere müzayedelerinin İran’a girişinde ve İran sanatçılarının dünya sanat pazarlarına açılmasında önemli bir rol oynayan Sami Azer, ekonomik güce sahip bu kurumlarla Tahran galerileri arasında bir iletişim vasıtası olmuştur. Bu kurumlar ve pazarlar sayesinde İran sanatı, dünyadaki gözleri üzerinde toplamış ve genç-yaşlı bütün İran sanatçılarının eserlerinin ekonomik değerinde artış olmuştur. Bu durum özel zevk ve ideolojilere sahip olan sponsorlar tarafından oluşturulmuştur ki, bu sponsorlar siyasî, post-modern, kiç, pop ve egzotik sanatların karışımından ortaya çıkan bir sanatı desteklemekte ve bu sanatın ticaretini yapmaktadırlar. İngiltere müzayedelerinin standartları altında bulunan İran sanatı, yeni yatırımcıların sermayesi sayesinde kalite bakımından ve ekonomik bakımdan bir patlama yaşamıştır³⁴⁰.

Orta Doğu sanatı, kendi mekanizması içerisinde reddettikleri ve kabul ettikleri ile aslında çağdaş sanatın bir türüdür ve müzelere, uluslararası pazarlara bu sanat türünü sokmaktadır. Bu anlamda Orta Doğu sanatı; merkez-çevre, küresel-mahalli, modern-geleneksel, doğu-batı geleneksel, millî ve millî üstü sanatlar arasında olan bir çelişkiyi ortadan kaldırmış iddiası ile Orta Doğu’ya ait saf bir sanat ortaya koymuş iddiasındadır; ancak bu çok da gerçekçi bir iddia değildir. Örnek olarak İran çağdaş sanatını ve hatta Orta Doğu sanatını temsil eden Şirin Neşat’ın eserlerinde batılıların doğuluları nasıl algıladığını, sanat eserlerinde doğuluları neleriyle tanıdıklarını açıkça gösteren görsel bazı motifler klişeleşmiş olarak yerini almıştır. Meselâ Zenân-ı Allah (Allah Kadınları) adlı mecmuasında hat sanatını öyle kullanmıştır ki, adeta İslâm dininin ritüellerini yansıtmıştır. Diğer bazı eserlerinde de kadınlarla erkekleri siyah ve beyaz renklerle gösterip onları birbirlerinden ayırarak İran’daki şariat yönetimine vurgu yapmış, ayrıca bir şekilde bedeviliği gösteren taziye ağıtlarını sergilemiştir ki, bunların hepsi aslında Batı’nın Doğu’yu nasıl algıladığının, söz konusu bu algı şeklinde bir değişme olmadığını açıkça göstermektedir³⁴¹. İran sanatçıları da dahil Orta Doğulu sanatçılar, aslında kendi hayatlarını sürdürebilmek için, doğulu bir yaratığın özel ve heyecan verici medeniyetine, özel ve ilginç merasimlerine ilgi gösteren batılı muhataplarının

³⁴⁰ Efseriyan, “Ançe Gozeşt ve Ançe Ey Kaş...”, *Mecelle-ye Tendis*, (Mordad- 1392 H.ş), 254, Tahran, 6-6, 6.

³⁴¹ Şüle Mustefevi, “Cihani Tesavir-i İrani Ez Didres-i Bigane”, (Trc. Meryem Etheri), *Feslname-ye Hirfe; Hünermend*, (Tir- 1389 H.ş), 33, Tahran, 37- 45, 38.

isteklerine cevap vermeye çalışmaktadır. Yani batılı muhatapları tarafından yönlendirilen bu sanatçılar, aslında eserlerinde de onların beklentilerini yansıtmaktadır³⁴². Orta Doğu sanatındaki eserler, ortak bir anlam taşımamakta ve şekil ile icra bakımından da yeterli bir bütünlük göstermemektedirler. Bu yüzden onu özel bir üsluba sahip olarak veya bir sanat türü olarak gösteremeyiz. Orta Doğu sanatı kendine has özellikleri olan özel bir sanat türü olmasından ziyade, özel bir pazarın düzenlediği ve ortaya koyduğu bir sanattır. Bu sanatın bir diğer özelliği de müslüman ülkelerin çağdaş sanat eserlerinin ortaya koymasıdır. Orta Doğu ülkeleri İslâm sanatının hazinesine sahip olmasına rağmen, Orta Doğu sanatı İslâmî bir sanat değildir. Bu sanatın asıl konusu modern çağdaki dinî hayatın çelişkileridir. Sanatçılar bir tür irfan ile tezhibi, İslâmî tasvirleri eserlerinde kullanarak dinî yaşamı analize etmek çabası içindedirler. Bu yüzden Christie's gibi müzayede evlerinde satılan ve müzeler ile koleksiyonerler tarafından satın alınan İslâmî sanat eserlerinde, müslüman ülkelerdeki insanların günlük hayatlarına dair eleştiriler ve aynı zamanda bazı siyasî yorumlar görmek mümkündür (Bu eserlere Ayda el-Hadi ve Şirin Neşat'ın eserleri örnek gösterilebilir.)³⁴³. Bu konuda ve günümüz sanatı hakkında İmam Afsaryan, tariz yaparak şöyle demektedir: *“Günümüz İran görsel sanatlarının birtakım klişeleri vardır. Herhangi bir eserde kavramın olması, eseri ortaya koyanın postmodern olması ve eserin kiç olması lazım. Mizah ve alaycılık eserin en önemli unsurudur. Kaçarlar'dan bir görüntü, birazcık halk kültüründen, biraz da Bourdieu³⁴⁴ ve Zizek'ten³⁴⁵ bir şeyler olmalı, yine siyaset ve siyaset eleştirisinden bir şeyler katmak lazım esere. Toplum içindeki kontakları ve çelişkiler unutulmasın. Feminizmden de yararlanmak lazım. Geride kalmışlığımızla alay edin. İnsan hakları en önemli meseldir. Belirsizliğin de önemli bir rolü vardır. yeni medyalara bakın, MC Donald'ı İslâmî kesimle birlikte yiyiniz. Ne problemi var ki! Doyarsınız!”*³⁴⁶

³⁴² Nida Muhemmedi, “ Sui Tefahumi Neo Sünnet Girayi Der Hüneri Muasır-ı İran”, *Tendis*, (Aban- 1393 H.ş), 286, Tahran, 17- 17, 17.

³⁴³ Ebulhasan Tenhayi, Ravedrad, Moridi, “Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameye Nakkaşi- ye Muasır İran”, *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389 H.ş.), 2, Tahran, 7- 40, 22 ve 26.

³⁴⁴ Pierre-Felix Bourdieu (d. 1 Ağustos 1930 Denguin, Pyrénées-Atlantiques) - (ö. 23 Ocak 2002 Paris), Fransız sosyolog, antropolog ve felsefeci (https://tr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu).

³⁴⁵ Slavoj Žižek (Okunuşu: Slavoy Jijek) (d. 21 Mart 1949 Ljubljana, Slovenya) Sloven Marksistsosyolog, filozof ve kültür eleştirmeni (https://tr.wikipedia.org/wiki/Slavoj_%C5%BDi%C5%BEek)

³⁴⁶ İman Efseriyan, “ Montegid-i Çep Be Çi Derd Mihored?”, *Tendis*, (Behmen- 1389 H.ş), 192, Tahran, 8- 8, 8.

Orta Doğu sanatı iki unsur üzerinde kuruludur. Bunlardan birisi ortaya konulan eseri tanıyan fail konumundaki Batı ki, eserin sanatsal olup olmadığına karar verme hakkı ondadır, ikincisi ise tanınan nesne konumundaki doğu veya doğuludur ki, gizemli, keşfedilmemiş, bilinmeyenlerle doludur. Bu cereyanların en önemli operatörleri de Christie's müzayede evi, Amerika ve Avrupa müzeleri, Orta Doğu mıntıkasındaki Green³⁴⁷, Majlis³⁴⁸, The Third Line³⁴⁹, Seyhoun³⁵⁰, Mah³⁵¹ ve Homa³⁵² (İran'da), el-Sultan³⁵³ (Kuveyt'te), Jani Rabiz³⁵⁴ (Lübnan'da), Town House (Mısır'da), Ayyam (Suriye'de), Darat Al-Funun³⁵⁵ (Ürdün'de) gibi sanat galerilerinden oluşan şebekeler ile aynı zamanda Sharjah Bienal'i, Abu Dahabi Sanat Fuarı ve Orta Doğudaki diğer mıntıkaların sanat sarraflarıdır³⁵⁶. Ancak Orta Doğu mıntıkasında ortaya çıkan bütün sanatçılar, Orta Doğu sanatını benimsemişlerdir, diyemeyiz. Yine bu bölgede yetişen sanatçıların bütün eserlerini de bu sanat dâhilindeki bir eser olarak gösteremeyiz. Zira herhangi bir eserin veya yaratıcısının bu sanata dahil edilebilmesi için birtakım özellikleri taşıması gerekmektedir. Orta Doğunun bütün sanatçıları veya bu bölgede ortaya koyulan bütün eserler bu özellikleri göstermez. Eserlerinde postmodern sanatın genel özelliklerini gördüğümüz Orta Doğu sanatçıları, özgün olarak bilinmektedir. Orta Doğu sanatının temsilcileri olan bu sanatçılar, bölgedeki meselelere eleştirel bir gözle bakmışlardır. Örneğin kadınlar ve başörtüsü meselesi, modernizm ile geleneğin çatışması, şark sanatının yeni ve modern bir şekilde gösterilmesi gibi mevzulara olan eleştirel bakışlar bunlardan gösterilebilir. Orta Doğu sanatçısı olmak, Orta Doğu sanatının tüm özelliklerini eserlerinde gösteren sanatçılardan oluşan bir halkaya dahil olmak demektir³⁵⁷. Orta Doğu sanatının kavramlarını ya da düzenini anlamak için bu eserleri İslâmî sanat ve modern sanat açısından bir değerlendirmeye tâbi tutmalı ve

³⁴⁷ Green Art Gallery Dubai.

³⁴⁸ Majlis Gallery.

³⁴⁹ The Third Line, Art Gallery Dubai.

³⁵⁰ Seyhoun Gallery

³⁵¹ Mah Art Gallery.

³⁵² Homa Art Gallery.

³⁵³ El. Sultan Gallery Kuwait.

³⁵⁴ Janine Rubeiz Gallery- lebanon.

³⁵⁵ Darat Al.Funun.

³⁵⁶ William Lawrie, *The Middle East and North Africa*, (1 edition), kogan Page, London, 2008, 214- 220, 200.

³⁵⁷ İman Efseriyan, " Ters-I Egeb Mandegi ve Mekanizm-i Difai", *Feslname- ye Hirfe; Hünermend*, (Tir- 1389 H.ş), 33, Tahran, 2- 9, 8.

metinlerarasılık (intertextuality)³⁵⁸ ile açıklamalıyız. Bu sanatın görsel unsurları dinî ayinlere ait simgelerdir ki, günümüz yaşamının sembolleri ile bir arada kullanılmışlar. Örneğin İran camilerinin ve İslâmî sanatın arabesk desenleri, 11 Eylül olaylarının sembollerinin yanında kullanılmıştır. Bunların açıklaması, değişik zamanlardaki sembolleri ele alarak metinlerarasılık ile açıklamakla yapılıyor. Örneğin İran hamamı, kümbeti ve halısı gibi kimlik taşıyan sembollerin günümüzün başörtüsü gibi ideolojik ve siyasî amaçlı kullanılan sembollerle yanyana kullanılması yorumunda İslâm tarihi kültürüne ve günümüz müslüman ülkelerinin kültürüne bakmak lazımdır³⁵⁹.

Orta Doğu sanatını yansıtan eserlerin başka bir ortak noktası, modern görsel teknik ve teknolojileri İslâmî sanat ile birleştirmiş olmalarıdır. Hat-resim teknikleri bu eserlerde bir arada kullanılmıştır. Kitabe geleneği, müslümanlar için önemli olduğundan söz konusu tekniklerin bir arada kullanıldığı eserler modern müslüman sanatında çok önemli bir yere sahiptir. Muhammed İhsayi, Hüseyin Zinderudi ve Feramerz Pıllaran'ın eserleri ile Sadık Tirefken ve Afşin Pirhaşemini'nin bazı eserleri hat-resim tekniklerinin bir arada kullanıldığı eserlere örnek verilebilir³⁶⁰.

Orta Doğu sanatındaki uluslararası müzayede evleri, galeriler ve onlardan etkilenmiş sergilerde (ArtDubay sergisi, Ebraç ve Cemil sanat ödülleri) sunulan eserlerin hepsi, İslâm ülkelerinin kabul etmek zorunda kaldığı küresel kültürün galibiyeti mitolojisine dayanmaktadır. Bu söyleyişteki sanat eserleri İslâmî sanat ve kültürün değiştiğini göstermektedir. Bu eserlerde müslümanların geleneksel kültürleri ile günümüz kültürel sembolleri ahenksiz olarak, alay edilircesine bir arada işlenmiştir. Orta Doğu sanatçıları, kendi maneviyatlarını mitolojik özelliklerinden sıyrarak onları ideolojik semboller haline getirmişlerdir. Bu eserlerde din ayinlerine ait semboller ve

³⁵⁸ Metinlerarasılık, metinlerin anlamının başka metinler tarafından şekillendirilmesidir. Bir yazarın önceki bir metni ödünç alması ve dönüştürmesi için kullanılabilirdiği gibi bir metni okuyan bir okurun bir başka metne başvurması için de kullanılabilir. Bu ilişki farklı medyaların metinleri arasında kurulduğunda "Medyalararasılık" olarak adlandırılır. "Metinlerarasılık" kavramının kendisi de postyapısalcı Julia Kristeva tarafından 1966 yılında bulunmasından bu yana pek çok kez ödünç alınmış ve dönüştürülmüştür. Eleştirmen William Irwin'in belirttiği gibi, bu terim, "*Kristeva'nın ilk vizyonuna sadık kalanlardan onu sadece anıştırma ve etkiden bahsederken daha şık bir dil kullanmak isteyenlere kadar neredeyse kullanıcı sayısı kadar farklı anlamlara gelir hale gelmiştir.*" (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Metinlerarasılık>)

³⁵⁹ Ebulhasan Tenhayî, Ravedrad, Moridi, "Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameeye Nakkaşi- ye Muasırı İran", *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389 H.ş.), 2, Tahran, 7- 40, 28 ve 29.

³⁶⁰ Ebulhasan Tenhayî, Ravedrad, Moridi, "Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameeye Nakkaşi- ye Muasırı İran", *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389 H.ş.), 2, Tahran, 7- 40, 30.

mitolojik unsurlar sadece görsel olarak işlenmiştir. Ayrıca sanatçılar bu unsurlar üzerinde oynayarak ve onları bazı ideolojik fikirlerle yoğurarak gerçek anlamlarından uzaklaştırmışlardır³⁶¹.

İran sanatı, Orta Doğu sanatını yönlendiren ve onun en iyi temsil edenlerinden biridir. Bu yüzden Orta Doğu sanatını iyi kavrayabilmek için, İran sanatını, onun içinde yer alan mevzuları ve kuralları bilmek gerekmektedir. İran sanatının özelliklerini ise şöyle sıralayabiliriz: 1. İran sanatında doğuyu tanıtan görsel, kültürel klişeler ve ikonlarla oynanmıştır. Bu görsel kültürün asıl ikonları gizemli kadınlar, pasif, işveli, doğulu, hicaba bürünmüş veya yarı hicaplı kadınlar, doğulu padişahlar, köylüler, köleler, saray gibi mekanlar, harem ve doğu hamamlarıdır. Bu mevzular çoğunlukla Afshan Ketabchi (d. 1966), Shadi Ghadirian, Shirana Shahbazi (d. 1974) ve Shirin Neshat'ın eserlerinde gözükmektedir. 2. Bu sanatta, geleneksel kültür simgeleriyle günümüz kentli, tüketici hatta israfçı kültürünün simgeleri doğrudan ve dolaylı olarak bir araya getirilmektedir. Aynı zamanda geleneksel kültürü eleştirerek siyasî simgelerle bir arada kullanılmaktadır. Bu çerçevede Farhad Moshiri (d. 1963) eski bir İran simgesi olan bir sürahi üzerinde sıradan halka ait ıstılahlar kullanmış olması; Fereydoun Ave'in İran eski pehlivanlık³⁶² kültürüne dair unsurları eserlerinde kullanması örnek gösterilebilir. 3. İran çağdaş şehir yaşamındaki içtimâî ve siyasî kısıtlamalar, bu konuda kadınlar ve gençlerin meseleleri, kültürel tarihin tezatlıkları vs. konular da İran sanatında görülür. Buna Samira Eskandarfar'ın (d. 1980) bir iç mekanda kapalı bir görünümde olmak üzere gençleri çizdiği resimleri; *Dariush Ghareza*d'ın kaldırımlarda ve insanlar tarafından yazılmış, çizilmiş Tahran duvarları önünde genç kızları resmettiği eserleri örnek verilebilir. 4. İran sanatında, İran çağdaş tarihî meseleleri, simgeleri, özellikle devrim ve sonrasına ait meseleler ele alınmıştır. Nikzad Nojoomi (d. 1941) Mitra Tabrizian ve Parastu Foruhar gibi sanatçıların eserleri buna örnek verilebilir. 5. Maneviyata, ırfana ve özellikle bunlarla çağrışım yapan Mevlana'ya yönelim vardır. Kamran Yousefzadeh (d. 1956) ve Shirazeh Houshiary (d. 1955) gibi kişilerin eserleri buna örnek gösterilebilir³⁶³.

³⁶¹ Mohammad Riza Moridi, Masume Tagizadegan, Hadi Abdollahi, "Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoetik-i Cihani İslâm", *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran, 73-98, 91.

³⁶² kahramanlığı temsil eden kültürel spor.

³⁶³ Mecid Ahger, " Cihani Şoden İrani Şoden ", *Feslname- ye Hirfe; Hünermend*, (Tabestan- 1389 H.ş), 33, Tahran, 10-30, 19.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN ÇAĞDAŞ SANATÇILARI

Bu bölümde, İran çağdaş sanatını temsil eden üç nesil sanatçılar ele alınmış ve incelenmiştir. Bu inceleme esnasında modern dönemden çağdaş döneme geçiş sırasındaki ve neticede çağdaş dönemdeki sanat anlayışlarının eserlere nasıl yansıdığı, içerik ve görünüm açısından eserlerde meydana gelen değişikliklerle birlikte verilmeye de çalışılacaktır.

3.1. BİRİNCİ NESİL

Sanatsal tecrübelerinin büyük bir kısmını İran İslâm Devrimi'nden önce kazanmış olan sanatçılardan bazıları, devrimden sonra içerik ve dış görünüm açısından dikkate değer bir farklılık ortaya koymadan, geçmişte olduğu gibi eserler üretmeye devam etmiştir. Ancak bu sanatçılara ait eserler üzerinde, devrimden sonraki olayların hiçbir etkisinin görülmediği de söylenemez³⁶⁴.

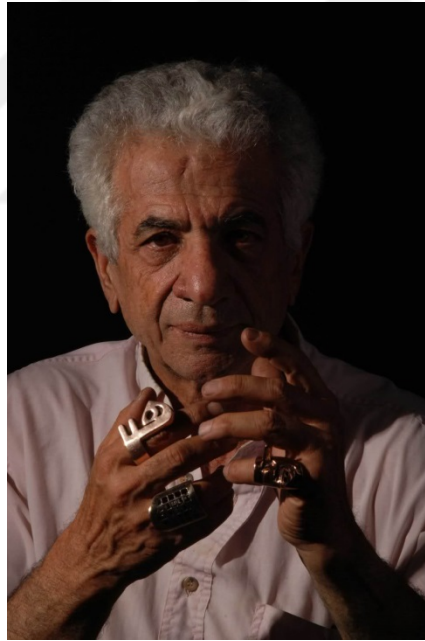
İran çağdaş sanat tarihi dikkate alındığında, bu sanatın oluşumu ve gelişiminde İran İslâm Devrimi ile birlikte ortaya çıkan düşünsel değişikliklerin büyük bir etkisinin görüldüğü anlaşılmaktadır. Bununla birlikte sanat alanındaki bu gelişmelerin değerlendirilmesi, devrim öncesindeki sanat ve sanat anlayışlarıyla daha sağlıklı bir şekilde karşılaştırılması bakımından devrim öncesindeki eserlerin ve sanat anlayışlarının da dikkatle değerlendirilmesi lazımdır. Bu bağlamda İran'ın hem devrim öncesi hem de sonrası dönemine tanıklık eden 20. yüzyıl sanatçılarının ele alınıp incelenmesi ayrı bir önem arz etmektedir. Burada söz konusu iki döneme de (devrim öncesi döneme ve devrim dönemine) şahitlik etme şansına sahip olmuş olan sanatçılar verilmiş ve bu sanatçılardan birisi olup kendinin de dâhil olduğu *birinci nesil* sanatçıları üslup ve sanat anlayışı bakımından en iyi şekilde temsil eden Parviz Tanavoli'nin eserleri ile sanat anlayışı etraflıca ele alınmıştır. Bu sanatçının da içinde yer aldığı birinci nesil sanatçılar, devrim öncesi ve sonrası tecrübelerin pratik ve teorik açıdan bir birleşimini de ortaya koymakla beraber sonraki sanat kuşaklarının eğilimleri ve eğitimlerinde de büyük bir etkiye sahip olmuşlardır. Bu dönemde sanat, oldukça etkin

³⁶⁴ Ebdulmecit Rad, “çend keleme derbareye Nakkaşi-i İran”, *Feslname-ye Hünerhay-I Tecessümi*, (Zimistan- 1378 H.ş), 7, 180- 191, 191

ve güçlü bir şekilde mezkûr nesli temsil eden sanatçılar tarafından ortaya konulmuştur. Onlar, görsel ve edebî mirası da kullanmak suretiyle adeta yenilikçi düşüncenin işlevini göstermişlerdir³⁶⁵.

Birinci nesile ait sanatçılara Parviz Tanavoli başta olmak üzere Aydın Aghdaşlu, Faramarz Pilaram, Mohsen Vaziri Moghaddam, Sohrab Sepehri, Massoud Arabshahi, Jaze Tabatabayi, Iran Darrudi, Aliakbar Sadeghi, Reza Bangiz, Behrooz Darash, Abbas Kiyarostami, Cavad Hamidi, Zahra Rahnavard, Nasrollah Afjei, Reza Mafi, Mohammad Ehsai, Mortaza Momayez, Jafar Ruhbakhsh, Manouchehr Yektaei, Manouchehr Motabar, Nasser Oveisi, Sadegh Tabrizi, Mansoor Ghandriz, Hanibal Alkhas, Naser Arasteh, Naser Oveysi ve Hossain Zenderoudi gibi kişileri örnek gösterebiliriz. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere bu nesli temsilen burada Parviz Tanavoli ele alınacaktır.

3.1.1. Parviz Tanavoli



366

Parviz Tanavoli

³⁶⁵ Hamid Keşmir Şekan, Amidst Shadow and Light, *Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 52 ve 53.

³⁶⁶ http://cdn.tabnak.ir/files/fa/news/1393/8/3/435388_932.jpg (E.T.12.08.2015).

3.1.1.1. Hayatı, Sanatla İlgisi ve Aldığı Görevler

Parviz Tanavoli, İranlı bir heykeltıraş, ressam, araştırmacı ve koleksiyonerdir. Kendisi, İran'da saqqaahane ekolünün öncüsü olarak görülmektedir. 22 Mart 1937'de Tahran'ın Dervâze-yi Şemîrân mahallesinde doğan Parviz Tanavoli'nin sanatla olan yakınlığı, Ebu'l-Hasan Seba'nın³⁶⁷ evinde keman çalmakla başlamıştır. O, daha küçük bir çocukken İran'ın önde gelen çalgı ustalarından (Niknevâz ve Seba gibi) bazı sazları çalmayı öğrenmeye başlamış olup aynı zamanda da Edîp lisesi'ndeki eğitimine devam etmiştir. Yine bu dönemde hocası Seba'nın maskesini yapmış olması, çevresindeki kişilere, onun sonraki yıllarda büyük bir sanatçı olacağı hissini vermiştir.

Tenâvolî'nin sanat alanındaki ikinci adımı, Kamal Ol Molk Sanat Lisesi'ne girmesi olmuştur. Daha sonra Tahran Güzel Sanatlar Lisesi'nde üç yıl kadar heykeltıraşlık eğitimi alan sanatçı, müzik eğitimine dair verdiği derslerinden kazandığı parayla 1956 yılında İtalya'ya gitmiş ve Carara Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almaya başlamıştır. Fakat eğitim masraflarını karşılayacak parası kalmadığı için bir yıl sonra İran'a geri dönmek zorunda kalmıştır. Moral ve motivasyonunu yitirmeyen Tenavolî, içinde bulunduğu şartlara rağmen İran sanatında özellikle de heykeltıraşlık alanında çok yeni sayılan tasarımları ve oymalarının yer aldığı iki sergi düzenlemiştir³⁶⁸. Sanatçının bu girişimleri, İtalya'daki eğitimine devam edebilmesi için kendisine dönemin Kültür Bakanlığı tarafından burs verilmesini sağlamıştır. Böylece Milano'ya giden Tenavolî, burada birçok başarıya imza atmıştır. Brera Akademisinde İtalya'nın seçkin heykeltıraşlarından birisi olan Marino Maini'nin yanında da eğitim gören sanatçı, Milano Güzel Sanatlar Fakültesi Heykeltıraşlık Bölümü'nden yeni mezun olmuş bir öğrenci olmasına rağmen on altı eserini Milano'nun Re Magl Galerisi'nde sergiletmeyi başarmıştır. Eserlerinin yeni mezun bir öğrencinin en iyi eserleri olarak görülmesi ve mezkûr sergide sergilenmesi kendisine heykeltıraşlık alanında birincilik makamını ve ödülünü getirmiştir.

Sanatçının eserlerine geçmeden önce şunu da belirtmek gerekir ki, gerek yurtdışında gerekse yurtiçinde aldığı eğitimler sonrasında o, birçok makamda görev almıştır. Bunlar şöyle sıralanabilir:

³⁶⁷ Abolhasan Saba (öl. 1957), son yetmiş yıl içindeki İran'ın en meşhur bestecisi ve müzisyenidir.

³⁶⁸ Mohammadreza Şahrohinejad, "Hiç Heman Hiç Est", *Mecelle- ye Tendis*, (Ordibeheşt- 1387 H.ş), 123, 8- 9, 8.

Tahran Üniversitesi, Süs Sanatlar Fakültesi, Öğretim Görevlisi.

Tahran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Görevlisi.

Tahran Üniversitesi Heykeltıraşlık Bölümü, Bölüm Başkanlığı.

Amerika Minneapolis Güzel Sanatlar Koleji, Öğretim Görevlisi.

3.1.1.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme

Sanatçının en meşhur eserleri, *Hîç (Hiç)* ismindeki heykelleridir. *Ghoftl ve Kafes (Kilit ve Kafes)*, *Desthâ (Eller)*, *Şair-i Îstâde (Ayakta Duran Şair)* ve *Persepolis* (Dubaidaki Kristi açık arttırmasında, 2 milyon 841 bin dolara satılmıştır.) gibi heykelleri de sanatçının tanınmış diğer yapıtlarındandır. Eserlerinden on dört heykel Tahran, Şiraz ve İsfahan'da; diğer on üç heykel de Viyana ve New York modern sanat müzelerinde, Seul Olimpik Parkı, Minneapolis Enstitüsü, Londra ve Dakar'da bulunmaktadır³⁶⁹.

Tenavolî, heykellerini mutluluk ve iktidarla yaratmıştır. Onlarda çekici ve kalıcı içerikler, hikâyecilik, görsel zarafet ve karmaşıklık fazlasıyla görülmektedir. Buna karşın bu eserlerde hüsrân, içe dönüklük, inançsızlık, hüznün severlik, sıkıntı ve korku gibi unsurlar görülmez. Sanatçı eserlerinde, İran'ın kültürüne özgü gördüğü güzelliğe tapma, manevî görkem, değişmeyen olguların doğasına ilgi gösterme, içsel şiirler, anlamın derinliği ve ışığa tapmayı yeğleyerek karanlık, somurtkan ve yalnız yüzü dışarıda bırakmıştır. Bu yüzden onun eserleri *Chogha Zanbil'in Zigguratı*,³⁷⁰ *Taht-ı Cemşîd*³⁷¹ ve Selçuklu mimarisinin görkemini anımsatmaktadır. Tenâvolî, olumlu bakış açısıyla, eserlerindeki çok sevdiği *Hiç*'inde bile yok oluşu değil, 'kelime'yi görüyor. O, eserlerinde kilitlerden ve kafeslerden söz etse de, sonunda yine de uçuş özlemi çeken kuşun, tutkuyla dolu şairin ve umutsuz durumda olan yüreklerin, kısacası umudun kazandığını anlatır. Kafese atılmış kuş, zamanla kafesi kaplayıp kendini çözer, özgürlüğü bulur ve Sîmurg doğar; bedenine asılmış yüzlerce kilitten dolayı vücudu

³⁶⁹ [http://www.entekhab.ir/fa/news/153267/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B2.\(E.T.12.03.2016\).](http://www.entekhab.ir/fa/news/153267/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B2.(E.T.12.03.2016).)

³⁷⁰ Coğa Zenbil, İran'ın Huzistan ilinde, Susa şehrinin 45 km güneydoğusunda bulunan eski tapınaktır. 1300 x 100 m² olan tapınak, MÖ 13. yüzyılda Elam döneminde yapılmaktadır. (Mojgan Şehbazi, *İran, Negin-e Por Forug*, (2.Baskı), Neşri Hane- ye Ferheng ve Hüner-i Guya, Tahran 1390 H.ş, 110.)

³⁷¹ **Persepolis (Takht-e Jamshid)**, İran'ın Fars Eyaleti'ndeki Şiraz şehrinin 57 km kuzeyindedir. Pers İmparatorluğu'nun başkenti olan **Persepolis**, MÖ 518 yılında Pers Kralı I. Darius tarafından İmparatorluğunun ihtişamını ve gücünü göstermek için kurulmuştur. (Şehbazi, 64.)

param parça olmuş olan Ferhat'ın elinde ise yine de büyük bir anahtar vardır. Kısacası bizler büyük bir umutsuzluk içerisinde bir boşluk, bir delik bile göremiyorken sanatçı Güneş'in sıcak aydınlığını görmektedir³⁷².

Saqqahane üslubuyla ortaya çıkan estetiğin izlerini de görebildiğimiz Parviz Tanavoli heykellerinin en belirgin özelliği, bu heykellerde belirli bazı tarihî şekillerin yeni bir tanımının yapılmış olmasıdır. Dolayısıyla birçok kişi, onun eserlerini, saqqahane sanatının yöntem ve geleneğinin farklı bir yüzü olarak tanımlamış ve sınıflandırmıştır. Tenâvolî'nin, neredeyse hepsi Safeviler ve Kaçarlar dönemine ait olan asma kilitler, makaslar, çakmak taşları, cerrahî aletler, kemer tokası vs. gibi sıradan tarihî şekillerden yararlanması birleştirme algısına neden olmuştur. Bu da saqqahane sanatının klasik özelliğidir. Nietzsche'nin dediği gibi: *“Onurlu kültürün göstergesi, sanat ve metafizik dönemleri vasıtasıyla ve insanlar aracılığıyla elden ele geçen yanlıslara değer vermek yerine, küçük, basit ve süssüz gerçeklere değer verilmesidir”*, Tenâvolî de, günlük eylemlerde kullanılan kültüre ait basit şekilleri seçip, onları yeni düşünceler sunacak bir şekilde yan yana dizerek yeniden tanımlar. O, genellikle mükemmel ve olağanüstü şeylerden kaçınmış ve bunun yerine klasik, sıradan konuları ölümsüzleştirmeyi amaç edinmiştir.

Tenavolî'nin özgün fikirleri ve eserlerinde sergilediği özgünlük, günlük hayat ritmi, basit ve doğal deneyimlerden kaynaklanır; örneğin Şirin ile Ferhat'ta³⁷³ yer alan unsurlar kaynağını İran halkının sanat hazinesinden almıştır. Bu eserde sanatçının söz konusu kaynaktan aldığı unsurlara yeni anlamlar kazandırdığı da açıkça anlaşılmaktadır. Meselâ Ferhat'ın kafasındaki nesne göz önüne alınacak olursa, bu nesnenin balta, pompa veya hatta bazen bir hayvanın kafasına benzer bir şey olarak karşımıza çıktığı görülür. Şiirsel zirvesine ulaşan bu işaretlerin çeşitliliği ise eserdeki günlük deneyimlerin varoluşçu izlerini gözler önüne sermektedir. Bu hususta verilebilecek bir diğer örnek de Şair ve Kafes 1 (2003) isimli eserlerinden birisidir. Bu eserde şairin kafası kilit ve Şii taziye törenlerine ait simgelere benzer şekillerin karışımından oluşmuştur. Eserlerinde sıradan şekillerin içinde saklı olan güzelliği keşfederken, onların itinalı bir seçimden geçirildiğine ve ne kadar güzel bir harmoni içinde yer

³⁷² Helia Darabi, “ Ve Ferhat Hiç Negoft, Gofli Gefes Ra Şikest” , *Mecelle- ye Tendis*, (Azer- 1384 H.ş), 163,Tahrân, 14-14; 14.

³⁷³ Bkz. Resim 63.

aldığına şahit olurken Tenavoli'nin estetik anlayışı, keskin zekası, iyimserliği ve harmoni anlayışı özellikle modern güzelliği yansıtacak bir biçimde görülmektedir.

Saqqahane hareketinin diğer üyeleri ideal ve hatırlatıcı eserlere doğru yönelmiş olsalar da, Tenavoli sıradan eşyaların dünyasına geri dönüp onların görkemi ve ilişkilerini açığa çıkartmıştır. Los Angeles ve Kaliforniya Eyalet Üniversitesi'nde sanat tarihi hocalığı yapan Dr. Abbas Daneşveri de Tenavoli'nin bu yönüne dikkat çekerken bu sanatçı hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: *“Beni Tenavoli'nin sanatıyla ilgili etkileyen şey, sanatçının bu konuyla ilgili derin sezişi olmuştur; insan sadece rüyalar ve mükemmeliyetçi varsayımlarının değil, sıradan ve günlük yapıtlar ve eylemlerin karışımıdır. Örneğin Tenavoli'nin kilit sevdası sırf şekillere karşı ilgisinden değil, bir kültürün canlı ruhunu hayal etmesindendir. Aslında onun eşyalara karşı ilgisi, İran'ın kültürel yaşamının derinliği ve genişliğini açığa çıkarmakta.”*³⁷⁴

Tenavoli, heykellerinde benimsediği bazı noktaları da açıkça vurgulayarak öne çıkartmak istemiştir. Ona göre, bir kültürün hakiki temeli ve görünüşü bazen görmezden gelinen basit şekillerde saklıdır ve bunlardan oluşur; hayat sokaklarda yaşanır, Lahuti'nin³⁷⁵ yüksekliklerinde değil. Sanatçının bütün işaretleri esasen eski günlere aittir. Onun teknolojiyen önceki hayata olan sevdası, *sanayi devriminden önceki eserleri modern dünyanın yapıtlarından daha asil bildiğini göstermektedir*. Onun heykelleri eşliklerin birleşimidir. Gerçekte bir araya getirilen parçalar bazen mantıken uyumsuz görülse de, eserin bütünlüğü içinde dikkate alındıklarında harmoni açısından ne denli bir gereklilik arz ettikleri açıkça anlaşılabilmektedir. Bunun nedeni de, parçalar içerisinde saklı olan durgun enerjilerin bir araya geldiklerinde birbirlerini beslemeleridir. Ayrıca dikkate değer hikâyeler, kültürel gelenek ve sanatsal şekiller de binlerce işaretin bir araya gelişle ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Şair ve Kafes heykeli³⁷⁶ (2008) insanımsı bir mimari biçiminde gözükmele birlikte çeşitli şekiller ve fikirleri içinde barındırmaktadır. Tenavoli'nin belirttiğine göre de; *“kafes hem şairin sinesi hem de bir türbenin geometrik göstergesidir.”*³⁷⁷

³⁷⁴ Abbas Danişveri, “Perviz Tenavoli; Hulus Ve Ferhihtegi-ye Hesti Girayane”, *Mecelle- ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 38- 41; 38.

³⁷⁵ Nasut, Melekût, Ceberut, ve Lahut adları ile adlandırılan 4 âlem vardır. Bunlar yukarıdan aşağıya sayılınca, “âlem” olur. Aşağıdan yukarıya sayılınca, “makam” olur .

³⁷⁶ Bkz. Resim 60.

³⁷⁷ Abbas Danişveri, “Hulus Ve Ferhihtegi-ye Hesti Girayane”, *Mecelle- ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 38- 41, 39.

Tenavolî, heykeltıraşlık sahasında sadece yaptığı eserlerle değil yazdıklarıyla da ün kazanmıştır. Bu eserler az sonra bir liste halinde verilecektir; ancak burada heykellerine değinirken onun bir eserinden, *İran'da Heykeltıraşlık Tarihi* adlı eserinden³⁷⁸ bahsetmek yerinde olacaktır. Tenâvolî, 2013 yılında yayınlamış olduğu bu kitabında, dağlar delen Ferhat'tan³⁷⁹ Ali Ekber Heccar'a³⁸⁰ kadar birçok tarihî isme de değinerek, İran'ın heykeltıraşlık geçmişini anlatmıştır. İran halısı ve göçebelerin dokumaları hakkında da araştırmalar yapmış olan sanatçı, son yıllardaki mücevherlerin tasarımı ve yapımına da özel bir ilgi göstermiştir. Bu ilginç ilgi alanlarının yanı sıra sanat alanına dair bazı kitaplar da derlemiştir. *Locks From Iran*³⁸¹ adlı kitabı bunlardan birisi olup, Sasaniler döneminden Kaçar dönemine kadarki İran Asma kilitlerinden yedi yüz parça fotoğraf içermektedir. Eser, ilk önce İngilizce olarak Washington'da, daha sonra ise İran'daki yoğun talep üzerine Farsça olarak (*İran Kilitleri* ismiyle) basılmıştır.

Tenavolî, İran'da sanatla uğraşan ya da uğraşmayan birçok insanın dikkatini çekmiştir. Hatta bazı kişiler O'na büyük bir önem vermiştir. Bunlardan birisi olan yönetmen Emîr Huseyn-i Behbehânî, Tenâvolî'nin hayatı ve eserlerinden esinlenerek *Parviz Tanavoli'nin Ağzından Sakkahane Ekolü* adlı bir belgesel film yapmıştır. Bu film 2012 yılında Fajr Film Festivali'nde³⁸² yayınlanmıştır³⁸³. Kendisine oldukça değer verilen sanatçının evi ise bugün *Parviz Tanavoli Müzesi* adıyla müzeye dönüştürülmüştür³⁸⁴.

3.1.1.3. Sanatçının Ağzından Eserlerindeki Bazı Unsurlar

Parviz Tanavoli, Avrupa'daki eğitimini tamamlayıp İran'a döndükten sonra kısa bir dönem içerisinde Fars kültürüne dayanan konularla ilgilenmeye ve onları evrensel bir dille anlatmaya başlamıştır. Verimli ve uzun bir iş dönemi boyunca oluşturmuş

³⁷⁸ Tarih-i Mucemesazî der Îrân (İran'da Heykeltıraşlık Tarihi), Neşr-i Nazar, Tahran 2013.

³⁷⁹ Sanatçı, *Ferhat ile Şirin* adlı İran öyküsündeki Bistoon Dağını kazan Ferhatı İran'ın ilk heykeltıraşı olarak görmüştür.

³⁸⁰ Ali Akbar Hajjar (d.?- öl.?) H.ş 12. yüzyılında Kaçarlar döneminde yaşayan meşhur heykeltıraştır. (<http://mahe-mehr.com/sn/exhibition/pt/full/id/24/lang/fa>) (E.T.12.12.2016).

³⁸¹ Goflhâ-yi Îrân (İran'ın Asma Kilitleri), Neşr-i Bongah, 2016.

³⁸² Uluslararası Fecr Film Festivali, İran'ın başkenti Tahran'da her yıl düzenlenen film festivali. Festival, 1982 yılında İran Kültür Bakanlığı'nın himayesinde başlamıştır ve her yıl İran Devrimi'nin yıldönümünde gerçekleştirilir.

³⁸³ <http://www.entekhab.ir/fa/news/153267/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B2> (E.T. 12.03.2016).

³⁸⁴ Parvîz Tenâvolî'nin evi Niyaveran bölgesinde, Tahran'da yer almaktadır. Kamran Diba (Tahran çağdaş sanatlar müzesi mimarı), Tenaveli'nin evinin mimarisini yapmıştır.

olduğu cazip ve etkileyici dilinde kilit, el, kafes, kuş, aslan ve dağ delen Ferhat gibi kimi sözcükler yer almıştır. Sanatçı kendisiyle yapılan röportajlarda eserlerinde de yer alan bu unsurlardan bazılarını oldukça etraflı bir şekilde anlatmıştır. Tenavolî'nin bakış açısıyla bu unsurları değerlendirmek adına bu röportajlarından bazı alıntıları burada vermek yerinde olacaktır.

Ferhat: Ferhat, eski İran kültürüne ait bir unsur olup birçok yazılı eserde de karşımıza çıktığı gibi Tenavolî'nin gerek heykellerinde gerekse yazdıklarında da yer almıştır. Sanatçı bu karakter hakkında şunları dile getirmiştir: *“İkili heykellerimin ortaya çıkışı Ferhat ve Ben konusuna dayanır. Bütün bu tasarım, resim ve heykel koleksiyonunda, ben Ferhat'ın yanında duruyorken ya birbirimizin ellerini tutuyoruz ya da kollarımız birbirimizin omuzlarında. O anda benim hedefim, iki ve üç boyutlu eserler aracılığıyla samimiyet ve kendinden geçmişi anlatmak ve daha sonra sonucu izleyiciye göstermektir. İran'ın tasavvuf tarihinde müridin mürşide karşı aşkını gösteren birçok örnekle karşılaşabiliriz. Mürşit uzakken müridin özlem ve perişanlığı sözler ve şiirlerle ifade edilir. Bu aşkın en seçkin örneği Mevlana'nın Şems-i Tebrizi'ye olan aşkıdır. Benim Ferhat'a olan aşkım hiç eksilmedi, ama görünüşte olan eşliğimiz gittikçe ortadan kalktı ve diğer heykeller benim heykelimin yerini aldı. Ferhat tüm bu eserlerde ana heykeli oluşturup temel rolü oynuyordu ve diğer eşler değişiyorlardı.”*³⁸⁵

Şair ve Kafes: Tenavolî'nin heykellerindeki ana unsurlardan birisi de Şair ve Kafes'tir. Sanatçı, eserlerini oluşturan ve düşüncesinde farklı anlamlarla ifade ettiği bu unsurları da şöyle anlatmaktadır: *“Şair göğsünde, içinde bir kuş hapsolmuş bir kafes taşımakta. Kimi şairlerin huzursuz bir bülbül olarak tasvir ettiği bu kuş, sürekli perişan ve sabırsızdır ve isimsiz bir maşukun hicran gamında keder ve hüzn içinde yaşamaktadır. Gerçi tamamen ulaşılmaz değildi ve ulaşması fazla emek ve zorluktan sonra olanaklıydı. Bu zorluklardan haberdar ve maşuka ulaşmada huzursuz olan bülbül veya şair geceleri ötleğen gibi ancak gündüzleri yalnız yaşamaktadır. Farsça tasavvuf şiiri şairin sinesinin içinde geçen telaş ve hengâmeden başka bir şeyi anlatmamaktadır. Bazen ondan esir kuş veya kafesteki bülbül olarak bahsedilir. Gerçekte bu kafes,*

³⁸⁵ Perviz Tenavoli, “Goftari Hünermend”, Mecelle-ye Hüneri Ferda, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 37-37,37.

geçmişte olağanüstü yaratıkları hapsedmek amacıyla kullanılmış olsa da şimdi güvenli bir ortama dönüşmüştür."³⁸⁶

Kilit: Sanatçının eserlerinde yer alan bir diğer unsur kilittir. O, bu unsur hakkında şunları dile getirmiştir: "Kilit benim eserlerimin en önemli unsurlarından biri sayılır. Hatta benim çalışmamın bir döneminde kilit heykellerimin gerekli ve ayrılmaz bir özelliğine dönüşmüştü. Eserlerimde kilidi gören birçok kişi, anlamının karmaşıklığından veya en azından zihnimde onun kavramlarının oluşumundan habersizlerdir. Kilit, insanların çoğunun bakış açısından, güven veya yasağın simgesidir. Ancak İran'da bu sözcüğün anlamı bu bakışın ötesinde gelişmiş ve inançlar, gelenekler ve hatta şifa meselesinin içine girmektedir. Geçmişte yaşamın düğümlerini çözmekte ve zorluklarla başa çıkmakta güçsüz olan insanlar, olağanüstü yaratığa sığınarlardı. Türbelere bağladıkları kilitler, kendi hayatlarında bulunan bir çıkmazdan başka bir şey değildi. Türbelerin üzerinde düğümlenmiş ipler ve kilitlerin görüntüsü, gördüğüm en cazip şeydi. Ve onların her biri, gizli bir arzu ve insanın azap ve deritten kurtulma ihtiyacının bir simgesiydi."³⁸⁷

Hiç: Tenavoli'nin kullandığı en önemli karakter, en önemli unsur belki de hiçtir. O, bu unsuru eserinde resmettiği, yeni tanımlamalarla anlattığı birçok unsurla bir arada kullanmıştır. Sanatçı kendisine has, anlatmak istediği birçok şeyi bünyesine koyduğu bu unsurunu da şu ifadelerle dile getirmiştir: "Benim hiçim, Batı sanatçılarının kötümser renklerinden arınmıştı. Benim hiçim umut ve dostluğun simgesiydi; inkâr ve olumsuzluk peşinde olmayan bir hiç. Bence boşluğa ve yok olmaya yönelen, hayat değildi, belki hayattan taşan boşluktu. Gözümde hiçin cazibesini iki kat daha arttıran diğer özellik ise uygun ve güzel kalıbydı. Hiç, insan vücudu gibi yumuşak ve esnekti. Uzanmış, sandalyeye oturmuş veya masaya yaslanmış gibi çeşitli şekillere kolayca giriyordu. İki gözlü olarak bilinen, Hiç'in ilk harfi (ه) bu kelimenin en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Bence bu kelimenin bileşimi rastgele değildi ve onu yaratan insan onun anlam ve görünüş özelliklerinin farkındaydı. Böylece, Hiç kelimesinin yeni bir versiyonunu yapmaya karar verdim. Kısa bir süre sonra, yalnız Hiç'i, iki eski eşiyile, Ferhat ve Şair ile tanıştırdım. Daha sonra Hiç'i kafesin içine attım. Hiç'in diri

³⁸⁶ Perviz Tenavoli, "Goftari Hünermend", Mecelle-ye Hüneri Ferda, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 37-37,37.

³⁸⁷ Perviz Tenavoli, "Goftari Hünermend", Mecelle-ye Hüneri Ferda, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 37-37,37.

olduğunu kanıtlamak ve var oluş ve yok oluşun arasındaki farkı ortaya koymak için iki benzer kafes yaptım, biri ‘Hiçli’ diğeri ise ‘Hiçsiz’. Bu ikisinin adını Hiç Kafesi ve Hiç Kafesi koydum. İzleyici kolayca, olmak ile olmamanın arasındaki farkını seçebiliyordu. Hiç’in inkâr edilemez varlığıyla, onu sadece ‘hiç olma’ aracılığıyla görmezden gelemezdi.”³⁸⁸

Sanatçı, dokuz yıllık zamanını kendi ‘hiç’ini yaparak geçirdikten sonra, onu devam etmek için bir yol olarak da görmüştür. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse bu unsur, sanatçıya her zaman bir yol açmış ve sanatçı da aşılmaz sanılan duvarlar üzerinde bile bir yol olarak bulduğu hiçini diğer insanlara sunmuştur. Zira kendi sözleri de bunu anlatmaktadır. Sanatçı nice manalar yüklediği bu hiçini anlatırken şunları da ilave etmiştir: *“Hiç’in gölgesi duvarın üzerinde karşıma yeni bir kapı açtı... Hiç’in gölgesini ölümsüz yapmak için, onu Elamlı ve Sümerli levhalar ve heykeller gibi ölümsüzleştirmek ve onlara benzer olarak, bu eski yârin tarif ve vasfını kendi heykelinde kayda geçirmek peşindeydim. Tabii ki, böyle bir hat, tüm hatlardan ayrı ve ‘hiç’in statü ve seviyesinde olmak zorundaydı. Okunabilir olmasa bile. Bu hattın peşinde bütün hatları gözden geçirdim ve onların içinden ‘elif’ harfini seçtim. O da ‘ı’ e benzer bir çizgiden fazla bir şey değildi. Tüm harflerin arasında bir tek bu dikey çizgiyi diğerlerinden daha evrensel buldum. Hatta mahkûmların ve okuma ve yazmaları olmayanların, yazmak veya günleri saymak istediklerinde ‘ı’ ten yararlandıklarını hatırladım. Bu hat da hiçin gölgesinden kalan bir hatıradır ve ondan sonra onu kilit ve kafes gibi diğer çalışma malzemelerime ilıştirdim.”³⁸⁹*

³⁸⁸ Perviz Tenavoli, “Goftari Hünermend”, *Mecelle-ye Hünéri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran, 37-37,37.

³⁸⁹ Sina Ruyayi, *Hiç*, Perviz Tenavoli,(1. baskı), Neşri Bon Gah, Tahran 1390 H.ş, 7.

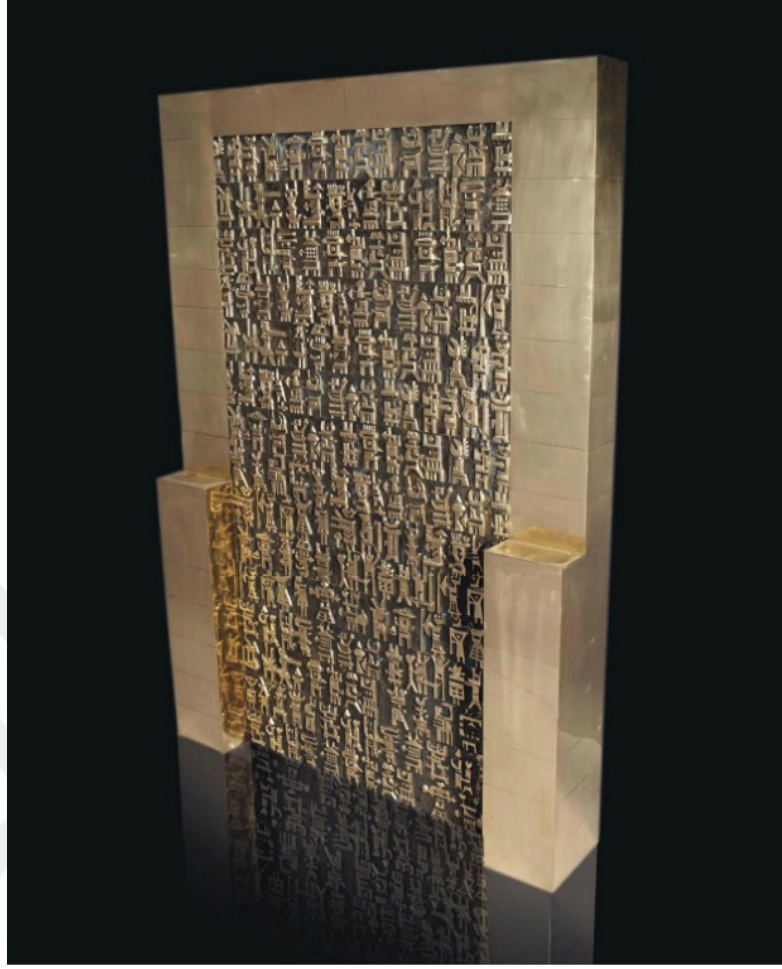
3.1.1.4. Eserleri, Sergileri ve Almış Olduğu Ödüller

a. Heykelleri



Resim 3.1. Parviz Tanavoli, “Poet And Cage (Şair ve Kafes)”, 2008, Bronz (59½ x 19¾ x 19¾in. (151.5 x 50 x 50 cm)).³⁹⁰

³⁹⁰ <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-poet-and-cage-5305219-details.aspx>. (E.T.20.06.2015).



Resim 3.2.³⁹¹ Parviz Tanavoli, “Oh Persepolis II” , 1975- 2008, (73¼ x 50 3/8 x 10¼in. (186 x 128 x 26 cm).³⁹²

³⁹¹ <http://www.footofan.com/fa/contents/detail481> (E.T.11.10.2015).

³⁹² Bu çerçevede Perviz Tanavoli'den gösterilen ad: ‘Oh Persepolis II’ dir. Eserin adı, İran tarihindeki en eski şehirlerden birisi olan Persepolis’ten alınmıştır. Yüzeyi eski görsel simgelerle (hiyogroglif) dolu olan bu parlak bronz eserin yüksekliği 6 fut (1,8 metre) ve ağırlığı 1,5 tondur (<http://www.footofan.com/fa/contents/detail481>) (E.T.11.10.2015).



Resim 3.3. Parviz Tanavoli, “Hiç, Nothing (Hiç) Heykeli”, 1972, Odun Taban Üzerinde Bronz, (Eser: 22 1/4 x 12 x 8 inches (56.5 x 30.5 x 20.3 cm)).³⁹³



Resim 3.4. Parviz Tanavoli, “Farhad and Shirin (Ferhat ve Şirin)”, 1970–1974, Bronz, 26½ x 26½ in. (68 x 68 cm).³⁹⁴

³⁹³ [https://www.pinterest.com/pin/199284352234575856/\(E.T.12.12.2015\).](https://www.pinterest.com/pin/199284352234575856/(E.T.12.12.2015).)

³⁹⁴ [http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-the-lovers-5193552-details.aspx\(E.T.20.06.2015\).](http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-the-lovers-5193552-details.aspx(E.T.20.06.2015).)



Resim 3.5. Parviz Tanavoli, “Poet and The Key (Şair ve Kilit)” , 2008, Bronz, 100.4 x 28 x 24.2 cm. (39.5 x 11 x 9.5 in.).³⁹⁵

³⁹⁵ <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-poet-and-cage-5305219-details.aspx>(E.T.20.06.2015).



Resim 3.6. Parviz Tanavoli, “Standing Poet (Ayakta Duran Şair)”, 2006–2007, Bronz, (165 cm. (65 inches)).³⁹⁶

³⁹⁶ [http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-standing-poet-4972501 - details.aspx\(E.T.20.06.2015\)](http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-standing-poet-4972501-details.aspx(E.T.20.06.2015)).



Resim 3.7. Parviz Tanavoli, “Poet and the Cypress Tree (Şair ve Selvi)”, 2006–2007, Bronz,) 91 cm. 35.8 inches).³⁹⁷

Heykellerinin Bulunduğu Yerler

British Müzesi, London.

Forum Ludwig, Aachen.

Grey Art Galery, New York Üniversitesi/ New York.

Hamline Üniversitesi/ St. Paul, Minnesota.

İsfahan, Şehir Merkezi.

Mellat Parkı, Tahran.

Minneapolis Güzel sanatlar Enstitüsü, Minneapolis.

Modern Art Müzesi, New York.

Modern Art Müzesi, Viyana.

London Business Okulu, London.

³⁹⁷

[http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/poet-and-the-cypress-tree-0A6vsRcu5-5sBcIy-k3bNQ2\(E.T.13.09.2015\).](http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/poet-and-the-cypress-tree-0A6vsRcu5-5sBcIy-k3bNQ2(E.T.13.09.2015).)

Nelson Rockefeller Koleksiyonu, New York.

Noor Foundation, London.

Olympic Park, Seoul.

Qatar Uluslar arası Müzesi, Doha.

Güzel sanatlar Royal Toplumu, Umman.

Khaneh-ye Honarmandan'ın Heykel bahçesi (The Artists' Home), Tahran.

St. John Üniversitesi, Collegeville, Minnesota.

Şiraz Üniversitenin Campüsü, Şiraz

Şehir Tiyatrosu, Tahran.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran.

Art Museum Üniversitesi, Iowa.

Walker SanatMerkezi, Minneapolis.

b. Kitapları

Terazi ve Seng (Tartı ve Taş), Neşr-i Bongah, Tahran 2008.

Nân ve Nemek (Ekmek ve Tuz), Neşr-i Kitabsera, Tahran 1991.

Goflhâ-yi Îrân (İran'ın Asma Kilitleri), Neşr-i Bongah, 2016.

Gâliçehayi Şiri-yi Fârsî (İran'ın Aslan Motifli Halıları), Neşr-i Tahran Üniversitesi, Tahran 1978.

Tilisim; Girafik-i Sunneti-yi Îrân (Tılsım; İran'ın Klasik Grafiği), Neşr-i Bongah, Tahran 2006.

Sormedân (Sürme Kabı), Neşr-i Bongah, Tahran 2007.

Tarih-i Mucsesmesazî der Îrân (İran'da Heykelcilik Tarihi), Neşr-i Nazar, Tahran 2013.

Atolye-yi Kebûd³⁹⁸ (Mavi Atölye), ³⁹⁹ Neşri- Bongah, Tahran 2005.

Ferş (Halı), Neşr-i Bongah, Tahran 2011.

³⁹⁸ Tenâvolî, Carrara ve Milano Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitiminin ardından Tahran'a geri dönmüş ve 1960 yılında Zinderûdî, Markû Giryeğuryân, Sirâk Melkinyâk, Sohrâp Sipehrî, Bijen-i Sefârî, Menuçehrî-yi Şeybânî gibi çağdaş sanatçıların uğrak yerine dönüşen Atolye-yi Kebûd (Mavi Atölyeyi) kurmuştur. Saqqahane ekolünün temeli, hakkında sanatçının bir de yazılı eseri bulunan bu atölyede atılmıştır.

³⁹⁹

[http://www.aftabir.com/lifestyle/view/82823/%D9%BE%D8%B1%D9%88%DB%8C%D8%B2.\(12.11.2015\)](http://www.aftabir.com/lifestyle/view/82823/%D9%BE%D8%B1%D9%88%DB%8C%D8%B2.(12.11.2015))

- Gebe; Hüneri Zire Pa (Gebe:⁴⁰⁰ Ayak Altı Sanatı), Neşr-i Yasavoli, Tahran 2004.
- Dest Bafthaye Rustayi ve Aşayeri; Veramin (Köylüler ve Aşiretlerin Eldokuma Sanatları; Veramin Şehri), Neşri Yasavoli, Tahran 2001.
- Efşar; Destbafte hay-i İlat-i Cunub-i Şarki-i İran (Afşar aşireti; İran Güneydoğu Aşiretlerine Ait Eldokuma Sanatları), Neşr-i Farhangestan-i Hüner, Tahran 2010. Galiçeha-yi Tesviri (Motifli Halılar), Neşr-i Sruş, 1989.
- Seng-i Gebr (Mezar Taşı), Neşr-i Bongah, 2009.
- Colhaye Aşayeri ve Rusta-yi İran- Arayışı Esb (İran Köyleri ve Aşiretlerine Ait At Battaniyeleri- At Süslemesi), Neşr-i Yasavoli, 1998.

c. Sergileri

- 2009 Art Dubai, Waterhouse & Dodd Galery stand, Dubai.
- 2009 Meem Galery, Dubai (solo).
- 2008 Word into Art, British Museum, Dubai International Financial Center, Dubai.
- 2008 Art Paris, Waterhouse & Dodd Galery stand, Abu Dhabi.
- 2008 'Routes', Waterhouse & Dodd, London.
- 2006 Elliott Louis Galery, Vancouver, Canada (solo).
- 2006 The British Museum, London, UK.
- 2004 Persian Garden, (installation), Tahran Museum of Contemporary Art.
- 2003 Retrospective, Tahran Museum of Contemporary Art (solo).
- 2002 Iranian Contemporary Art, Christie's, London.
- 2002 Picturing Iran Art, Society & Revolution, Grey Art Gallery, NY.
- 2001 Iranian Cotemporary Art, Barbican Center, London.
- 2000 Continental Shift, Aachen, Maastricht, Heerlen and Liege.
- 2000 7th International Shoebox Sculpture, The University of Hawaii Art Gallery.
- 1999 Atrium Public Gallery, Vancouver.
- 1989 Contemporary Art from Islamic World, Barbican Centre, London.
- 1989 Rudolf Mangisch Galerie, Zurich (solo).
- 1988 Hirschberg Galerie, Koln- Galerie Am Rosenberg, Graz (solo).
- 1988 Olympiad of Art, Seoul.
- 1980 Galleria Greminger, Genova (solo).

⁴⁰⁰ Gebe, İran'da bir kilim türüne verilen isimdir.

- 1978 Aachen Neue Galerie/Sammlung Ludwig, Aachen (solo).
 1977 Tahrn Museum of Contemporary Art, Tahrn.
 1976 Grey Art Gallery, New York University, New York.
 1976 Iran-America Society, Tahrn (solo).
 1975 Grey Art Gallery, New York University.
 1972 Goethe Institute, Tahrn (solo)
 1971 Martin Gallery, Minneapolis (solo).
 1970 Iran-America Society, Tehran- Shiraz University, Şiraz (solo).
 1967 Seihoun Gallery, Tahrn (solo).
 1967 Quadriennale of Rome.
 1965 Borghese Gallery, Tahrn (solo).
 1964 Venice Biennale.
 1962 Musee d'Art Moderne, Paris.
 1962 Musee d'Ixelles, Brussels.
 1962 Third International Biennale of Sculpture, Carrara.
 1962 Walker Art Center, Minneapolis.
 1962 Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.
 1962 K. B. Gallery, Minneapolis (solo).
 1961 Atelier Kaboud, Tahrn (solo).
 1960 Farhang Hall, Tehran- Iran Club, London (solo).
 1960 Venice Biennale.
 1958 Reza Abbassi Hall, Tehran (solo).
 1957 Tehran University- Farhang Hall, Tehran (solo).⁴⁰¹

c. Almış Olduğu Ödüller:

- Birinci ve ikinci Binal, Tahrn.
 Tahrn Üniversitesi Sanat Madalyası Birincilik Ödülü.
 Eğitim- Öğretim Sanat Madalyası Birincilik Ödülü.
 İtalya, Carrara Tasarımcılar Ödülü.
 Amerika, Beş Kuzeybatı Eyaleti Ödülü.
 Amerika, Washington, McMolen Ödülü.

⁴⁰¹ <http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/biography>(E.T.13.09.2015).

3.2. İKİNCİ NESİL

Bu nesli temsil eden birçok sanatçı aslında önceki -yani birinci nesil olarak adlandırılan- neslin öğrencileridir. Sanatsal verimlilik/yaratıcılık yılları İran İslâm Devrimi'yle eş zamanlı olmakla birlikte, estetik bakışlarında üstadlarının (birinci nesil) etkisi altında oldukları için, çalışmalarında formalist yönelimler olduğu açıkça göze çarpmaktadır. Eserleri, devrimden önceki sanatsal yönelimlere uygun olup sanata olan yaklaşımları da önceki yıllardaki sanatçıların modern ressamlığa olan bakış açıları ile neredeyse aynıdır.

Bir önceki nesle ait tecrübeli sanatçılar, İran'ın İslâmî kültürüyle ilgili görsel öğeleri ve kültürü ön plana çıkartarak, çalışmalarında sanatsal kimliğe ilişkin sorunlara da meydan okumuşlardır. İkinci nesil ise daha çok kültürel endişelerin de dâhil olduğu önemli mücadelelerle ilgilenmiştir. Aslında bu endişe, İran aydınlarının her zamanki takıntısıdır.

İkinci nesle ait sanatçılara; Masoume Mozaffari, Nusretullah Moslemiyan, Kuroş Şişegeran, Ahmad Vakili, Faride Lashai, Farah Ossuli, Babak Etminani, Fateme Emdadian, Raana Farnoud, Ali Nasir, Kazem Chalipa, Hossein Khosrowjerdi, Habibollah Sadeghi, Hossein Sadri, Ali Vazirian, Mostafa Gudarzi, Naser Palangi, Ali Nedai, Yaghub Ammamepich, ve Bahram Dabiri gibi sanatçıları örnek gösterebiliriz. Ancak burada, söz konusu nesli temsilen iki sanatçı, Masoume Mozaffari ile Nusretullah Moslemiyan ele alınmıştır.

3.2.1. Masoume Mozaffari



Masume Mozaffari

3.2.1.1. Eğitim Hayatı ve Sanatla Olan İlgisi

Masoume Mozaffari, 1958'de İran'ın başkenti Tahran'da doğmuştur. Sanatla olan ilgisi, onun Sanat Lisesi'nde resim bölümü okumaya adım attığı yıllardan itibaren başlar. Bu lisede, 1970'li yılların başlarında Manouchehr Motabar (d. 1936), Mahmoud Farshchian (d.1929), Majid Mehregan (d. 1945), Ardeshir Mojarad Takestani (d.1949) ve Mohammad Bagher Aghamiri (d.1950) gibi hocalardan ders almıştır. Aldığı eğitimler sonrası Tahran Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Resim Bölümü'ne giren sanatçı, bu bölümden 1988 yılında mezun olabilmıştır⁴⁰². Bu uzun eğitim dönemini tamamladıktan sonra ise Azad Üniversitesi/ Sanat ve Mimarlık Fakültesi/ Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Aslında eğitiminin uzun sürmesi, İran'daki kültürel devrim ve bununla birlikte okuduğu üniversitenin bir dönem kapatılmış olması onun için pek de iyi olmamıştır. Ancak diğer bir yandan da tüm bu sebepler ona farklı olanaklar sunmuştur diyebiliriz. Zira o, yeni hocalar ile tanışmış ve onlardan ders alarak kendisini sanat alanında oldukça geliştirmiştir. Sanatçı kendi eğitiminde önemli roller üstlenen hocalarını da zikrederek eğitim hayatını şöyle özetlemiştir: *“Öğrenmeye Menuçehr Mo'teber⁴⁰³ ile başladım. Mo'teber'in derslerinde her hafta kitap okumalıydık ve o ne bulmuş olduğumuzu bilmek isterdi. İyi düşünmek ve*

⁴⁰² HodaEmin, “ EzDest-I HiçKes Kari SahteNist”, Ruzname- ye Aftab, (Dey- 1393), 4-5, 4.

⁴⁰³ ManouchehrMotabar

iyi okumak Mo'teber'in eğitiminin ana anahtarıydı. Daha sonra Yakup Emmamepiç⁴⁰⁴ ile figür tasarımı tanıdım. Moslemiyan'dan⁴⁰⁵ profesyonelliği ve resimde sürekliliği, Ruyin Pakbaz'dan ise bir resim eserinde olan kültürel, toplumsal ve felsefi marjinallerin önemi ile kuramsal analizi öğrendim."⁴⁰⁶

Eğitim hayatını tamamladıktan sonra şahsi sanat etkinliklerini yapmakla birlikte birçok yerde öğretim elamanı olarak veya farklı bir unvanla görev yapan sanatçı, çeşitli sanat merkezlerinde veya galerilerinde de jüri üyeliği yapmıştır. Görev yaptığı ve jüri üyesi olarak katıldığı yerleri şöyle sıralayabiliriz:

Görev Yaptığı Kurumlar:

1991: Sanat ve Mimari Fakültesi, Azad İslâmî Üniversitesi.

1991-2002: Kanoune Parvareşe Kudekan ve Novjevanan (Çocuklar ve Gençler Düşünce Geliştirme Merkezi).

2001: Temel Bilimler Fakültesi (Yükseköğretim Merkezi), Zencan.

2002-2007: Sanat ve Mimari Fakültesi, Azad İslâmî Üniversitesi, Tebriz.

2005 -2008. İran Ressamlar Derneği Başkanlığı.

Jüri Üyesi Olarak Bulunduğu Yerler:

2007: Dr. Senduzi'nin birinci tasarım konferans ve festivalinin tasarım eserleri seçme kurulunun üyesi, İmam Ali Müzesi, Tahran.

2008: Resim ve tasarım jüri üyesi, İmam Ali Müzesi, Tahran.

2008: İran sanat liselerinin ulusal festivalinde seçme konseyi ve jüri üyesi, Kermanşah.

2008. Belediye Resimler ve Desenler Festivali, Tahran.

2009: İran Sanat Okulları Festivali. Kermanşah.

2009: Çizimler Sergisi, İmam Ali Müzesi, Tahran.

2009. Yeni Nesil, Homa Galerisi Seçme Eserleri, Tahran.

2009: Dr. Senduzi tasarım eserleri seçme konseyi ve jüri üyesi, İmam Ali Müzesi, Tahran.

2009: Dördüncü yeni nesil seçme konseyi ve jüri üyesi, Homa Galerisi, Tahran.

⁴⁰⁴ Yaghoub Amamepich

⁴⁰⁵ Nosratollah Moslemian

⁴⁰⁶ <http://www.toobahotel.com/news/detail/%D9%85%D8%B5%D8%A7%D8%A>, E.T.12.09.2015.

3.2.1.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme

Mozaffari, benimsemiş olduğu üslubu dâhilinde uzamları, eşya ya da eser içindeki insanları gerçekçi bir biçimde çizmiş olmakla birlikte bazen kübizmden⁴⁰⁷ de yararlanmıştı. Birçok eserinde bulundukları yerlerden düşmek üzere olan kaşık ve çatal gibi eşyalar, gözünü izleyiciye dikmiş olan insanlar resmedilmiş, portrelerinde ise gözlerinden dünyaya korku ve endişe ile baktıkları anlaşılan soğuk ve ruhsuz yüzler ön plana çıkartılmıştır⁴⁰⁸.

1999 yılında 41 yaşındayken Arya Galerisi'nde ilk şahsi sergisini düzenleyen sanatçı, bu sergideki çalışmalarında modern resim sanatında uzama bakış açısıyla İran minyatürünün birleşiminde, resim dersleri aldığı hocası Ruyin Pakbaz'ın belli öğretilerinin etkilerini ortaya koymuştur. Bu durum, sanatının temsil ettiği neslin diğer üyelerinin eserlerinde de gözlemlenebilmektedir. Şunu da ifade etmeliyiz ki söz konusu sergi, sanatçının eserlerindeki genel kavramsal ve görsel içeriğin oluşmasında çok önemli rol oynamıştır, zira sanatçının bugüne kadarki eserlerinin hemen hepsinde bu içeriği görebilmek mümkündür.

Mozaffari'nin eserlerinin olmazsa olmazlarından olan en önemli unsur '*Gayıp* (*kayıp*) diye tanımlanandır. Sanatçı eserlerinde sanat, siyaset veya toplumla ilgili sorunlarla ait görüşlerini yansıtırken ve görseli ön plana çıkartırken her zaman bir şeyin kayıp olduğunu vurgulayarak söz konusu unsura dikkat çekmektedir. O, kendi tabiriyle *gayıp* olan ve eserde yer almayan bu unsurun eserdeki yerini her zaman boş bırakmış; ancak onu anlatmak için onu çağrıştıracak farklı unsurlar kullanmıştır. Vermiş olduğu diğer unsurlara bakarak yeri boş bırakılanı anlamak ise sanatçının eserlerine dikkatli bir şekilde bakılınca anlaşılabilir. Örneğin ilk koleksiyonundaki eserlerinde resmettiği ev ortamında görülmeyen, yerleri boş bırakılmış olan insanların aslında var olduğu açıkça görülebilmektedir⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ İlk kübist sergi 1911'de Paris'te Salon des Independents'te açıldı. Kökleri ise 1901'e uzanıyordu. Cezanne'nin daha önce aynı resim içinde çoklu bakış açılarından yola çıkan Picasso ve Braque kübizm'in öncülüğünü yaptılar. Kübistlerin nesneleri betimleme yöntemi radikal olarak kabul edildi. Kullandıkları temalar genellikle fazlaca alışılmış konulardı ve ölüdoğa geleneğinden alınmışlardı. (Little, 106.)

⁴⁰⁸ Emin, "Ez Dest-I HiçKes Kari Sahte Nist", Ruzname- ye Aftab, (Dey- 1393 H.ş.), 4-5, 4.

⁴⁰⁹ JinusTagizadeh, "Az Ançe Nis", Mecelle- ye Şebeke- ye Aftab, (Aban- 1393 H.Ş.), 24, 86-86, 86.

Masoume Mozaffari eserlerinde hem uzam ile figürü hem de insanlar ve eşyaları tasarlayıp resmetmektedir. Onun tasarımları; karmaşık, iç içe, soyut, sıra dışı ve biraz korkunç bir ortam içerir. Aslında yaratıcılığıyla süslediği bu ortamlar sanatçının kendi hayatından bazı bölümlerdir. Tasarım ortamlarının her bölümü aklında kalan anılarından oluşmuştur. Mozaffari'nin arkadaşları ve yakınlarının resimleri, önceden yaratmış olduğu tablolarındaki görüntüler ve manzaralar, hatta bazen de ressamın kendi yüzü tasarımlarının uzamına eklenmiştir⁴¹⁰.

Tasarım her zaman sanatçı için ayrı bir önem taşımıştır ki kendisi de bu hususta şunları dile getirmiştir:

*“Benim için her proje, bir dizi tasarımla başlar ve bu tasarım proje bitene kadar sürer. Çünkü tasarım zihnime ve işime düzen verir. Tasarlarken, fikirlerimi bulup hareket edebiliyorum. Bu yüzden de benim için özel bir değeri vardır. Sanırım işlerinde başarıyı elde eden bütün sanatçılar iyi tasarımcılardır.”*⁴¹¹ Çalışmalarında akrilikten yararlanan ve eserlerinde grinin tonlarına sıkça rastladığımız sanatçı bu konuda da şunları ifade etmiştir: *“Gri renginin önemi benim için üniversitede Pakbaz'ın öğrencisiyken başladı. Biz farklı üslupları çalışırdık. Paul Cezann'ın eserlerini çalışırken gri rengi biraz tecrübe ettim. Batı resim sanatında da gri rengi eserlerin çeşitli bölümlerini birbirine bağlar. Tuvalin üzerine koyduğum beyaz boya, yeşil, kırmızı ve mavi gibi çeşitli renklerin tonlarını içerir. Benim renk bileşimlerim de genellikle iki renkli değiller, birkaç rengin karışımıdır ve bunlar bana uzamı bulmamda yardım etmektedir. 2009 yılındaki sergide ise, kendi zihin koşullarımdan dolayı, biraz griler hâkimdi.”*⁴¹² Bu husustaki hassasiyetini vurgulamak isteyen sanatçı, farklı bir röportajda da şunları ifade etmiştir: *“Benim resme bakışım etrafımda gördüğüm şeye yakındır. Siz etrafınızda ne kadar saf renk görebilirsiniz? Tahran'dan biraz uzaklaşıp ve doğada olursak belki saf renk görebiliriz. Ama Tahran şehrinde veya kendi yaşam ortamımız ve giyiniş tarzımızda asla saf renk göremeyiz. Ben de ister istemez kendi yaşadığım ortamdan esinleniyorum. Bu yüzden saf renklere bir eğilimim yoktur ve*

⁴¹⁰ Ali Asger Gere Bagi, “Keşti- i Nuh-i Hatırat”, Neşri-ye- ye Azadigan, (Dey- 1378 H.ş), 66, 7-8, 8.

⁴¹¹ Hassan MuriziNejad, “Terrahan- i Emruz- i İran”, Tendis, (Ferverdin- 1384 H.ş), 46, 16- 17, 16.

⁴¹² Mehrnush Ali Mededi, “AtoliyeGerdi; Goftegu Ba Masoumeh Mozaffari”, Tendis, (Aban- 1392), 262, 20-21, 21

paletin üzerine saf bir renk koyacaksam da neticede bu renk yine gri olacaktır. Karanlıklarda bile siyah rengi kullanmam.”⁴¹³

Mozaffari, etrafına kübizm bir bakış açısıyla bakar, bununla birlikte eşyaya farklı açılardan yaklaşmayı tercih eder. Eserlerinde eşyalar veya figürler doğal biçimlerine yakın bir şekilde yapılmış olabilirler; ancak bu uzamların, insanlar ve eşyaların doğal biçimde bu şekilde birbirinin yanına dizilebilmesi imkânsızdır. Aydınlatma bile bu eserlerde tek bir açıdan gerçekleşmez. Eğer bunların hepsini tek bir uzamda birbirinin yanına dizmemiz gerekiyorsa, bu uzam mutlaka bir kübizm uzam olması gerekir⁴¹⁴.

Sanatçının eserleriyle ilgili dikkat çeken bir nokta da, bu eserlerin kültürel anlamda İran’a ait olmasına rağmen, eserlerde bu hususa dair herhangi bir vurgunun bulunmamasıdır. Aslında sanatçı bu konuda bir özgünlük yaratmıştır, zira hem onun dâhil olduğu neslin diğer üyelerinin hem de geçmiş nesillerin eserlerinde bu eserlerin İranlı, İran kültürüne ait olduklarına dair işaretler, vurgular yer almıştır. O, aslında herhangi bir resmin sadece yaratıldığı ülkenin kültürünü, geleneğini yansıtmaması veya bu kültür ve gelenekten tamamen soyutlanması gerekmediğine dikkat çeker. Çağdaş kültürü ve geleneği yansıtan unsurlar da bir arada kullanılabilir. Bu noktaya vurgu yapan sanatçı, söz konusu hususla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu mevzuyu göstermeye çalışmam gerektiğinden ziyade, çalışmalarında kendi kendine ortaya çıkar. Bu farklar, aslında benimkiler ile örneğin Fransa’da çalışan bir ressamın eserlerini karşılaştıracak olursanız yeterince görülür. Ben sahip olduğum kültür yükümle resim yapıyorum, bu durum diğer sanatçılar için de böyledir. Hiç kimse, bir sanatçının nasıl çalışması gerektiğine dair yol çizemez, çizmemelidir. Dünyanın bizden beklediği görüntüyü sunmamız da gerekmiyor. Biz de diğer ülkelerde resim yapan ressamlarla omuz omuza hareket ediyoruz ve çağdaşız. Deneyimlerimizin onlarınkiyle aynı olması veya sadece eleştirel ve toplumsal yönlerle ilgilenmemiz gerekmiyor. Diğer taraftan sadece geleneklerle ilgilenmemiz gerekmiyor. Resmin çağdaşlığın ve gelenekçiliğin ara sınırında oluştuğunu düşünüyorum. Siz insansınız ve bu anda yaşıyorsunuz ve bunun yanında gelenek de var. Ben çalışmalarında bu unsurlara sahibim ama kesinlikle geleneksel resimler yapmam gerektiğine dair bir gereksinim duymuyorum. Bununla

⁴¹³ Reportaj, “ Goftegu Ba MasoumehMozaffari Be Bahane- ye Nemayeşgaheş Der Gleri- ye Mah-iMihr”, Ruzname- ye İtimad, (Dey- 1388 H.ş), 4- 5, 4.

⁴¹⁴Reportaj, “ Goftegu Ba MasoumehMozaffari Be Bahane- ye Nemayeşgaheş Der Gleri- ye Mah-iMihr”, Ruzname- ye İtimad, (Dey- 1388 H.ş), 4- 5, 4.

birlikte kendimi kesinlikle ondan ayrı da görmüyorum. Yurt dışında yaşayan birinin kendi zihniyetini benim çalışmalarında bulmasının peşinde de değilim. Benim zihniyetimi çalışmalarında keşfetmek, onun görevidir.”⁴¹⁵

3.2.1.3. Koleksiyonları Hakkında Bir Değerlendirme

Bu başlık altında sanatçıya ait bazı koleksiyonlar ele alınmış ve bu koleksiyonlarda yer alan eserlerin ana unsurları bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Bu değerlendirme yapılırken sanatçıyla yapılan röportajlara da yer verilmiştir.

‘Masa’ Koleksiyonu, Mah-i Mehr Art Galery (Ekim Ayı Sanat Galerisi), 2009: Masoume Mozaffari’nin 2009 yılı güzünde düzenlediği ‘Masa’ adlı sergisindeki eserlerini; içeriğinde masa üzerinden düşmek üzere olan örtüler, çatallar ve kaşıklara rastladığımız resimler oluşturmuştur. Bu eserlerinde yine sanatçının üzerinde çok durduğu *gayıb* unsuru dikkat çekmektedir. Zira bu eserlerde ziyafete dâhil olan, yani yemek masalarının kendileri için kurulduğu misafirler ve ev sahiplerinin görüntüleri, hatta belki de resme dâhil olsalardı yüzlerinde yaşamış oldukları muhtemel mutlulukları da hissedebileceğimiz görüntüler resimlerde yoktur, yani kayıptır⁴¹⁶. Bu koleksiyon, Mozaffari’nin benimsediği yöntemin tersine, önceden öngörülmeden, yani tasarlanmadan birkaç aylık kısa bir zaman diliminde yapılmıştır. Ayrıca bu eserlerde sanatçı tarafından benimsenmiş olan ve eserlerde diğer eserlerinde açıkça hissedilebilen gri renkler yanında beyaz rengi de görmek mümkündür. Eserlerin en önemli unsurlarından gösterebileceğimiz çatal ve kaşıklar sanki çıkardıkları çak çak sesleriyle, pek de işe yaramayan, boş ve cılız bir gürültüden başka faydası görülmeyen silahlar gibidir⁴¹⁷. Sanatçının bu unsurları ortaya koyarken kullandığı açık renkler ise onun bu dönemlerde eserlerindeki renge pek de hâkim olmadığıyla açıklanabilir⁴¹⁸.

Sanatçının bu sergideki tuvallerinin birçoğunun yüzü masaların işgalindedir. Masaların bir kısmı gri ve beyaz kumaşlar ile kaplanmış olup bu kumaş masa örtüleri kırıksık bir şekilde masanın bir köşesinde asılmıştır⁴¹⁹. Masanın üzerindeki kaşıklar ve

⁴¹⁵ Reportaj, “ Goftegu Ba MasoumehMozaffari Be Bahane- ye Nemayeşgaheş Der Gleri- ye Mah-iMihir”, Ruzname- ye İtimad, (Dey- 1388 H.ş), 4- 5, 4.

⁴¹⁶ Resim 67 ve 68’e bkz.

⁴¹⁷ Bkz. Resim 67.

⁴¹⁸ Tagizadeh, “AzAnçe Nis”, Mecelle- ye Şebeke- ye Aftab, (Aban- 1393 H.Ş), 24, 86-86, 86.

⁴¹⁹ Bkz. Resim 67 ve 68.

çatallar oldukça fazladır. Ressam, bu eserlerinde kübizme olan ilgisini gizlememiş, aksine açıkça belli etmiştir. Resimlerde daha çok uzamlar vurgulanmıştır. Diğer unsurları üzerinde barındıran masa ise aslında bir mekândır. Masa üzerindeki unsurlar bazen de çok az sayıdadır ve minimal bir şekilde resmedilmiştir. Ressama ait bir tuvalde beyaz kaplı masanın bir köşesinde kareden çıkmak üzere olan birkaç tabak, kaşık, çatal ve iki tane bardak resmedilmiştir. Masanın üst tarafında boş ve ıssız bir duvar uzanmakta ve bu duvar üstünde ise elektrik düğmesi ile bir priz göze çarpmaktadır.

Ressam, aslında insanların ilişkisini de düşünmekte ve öne çıkartmaktadır. Onun eserlerinde, ‘masa’ genellikle insanların ilişkilerini kurmak veya onları ortadan kaldırmak için vardır. Ancak insanlar, daha önce de belirttiğimiz üzere kayıptır, yani resim karesinde yer almamaktadır. İnsanlar bu ıssız tuvalerde yerlerini başka öğelere bırakmış veya da resim karesindeki mekânı biraz önce terk etmişlerdir. Bu terk ediş bazen o kadar hızlı ve aceleyle olmuştur ki insanlara ait ceketler masa etrafındaki sandalyeler üzerinde asılı olarak veya da yine onlara ait anahtarlar masa üzerinde kalmıştır. Kısacası genellikle dengeyi hatırlatan masanın kendisi şimdi dengesizliğin kaynağı olmuştur. Üzerindeki her şey düşmek üzeredir. Bir ana, bir fiskeye bağlıdır düşmeleri. Deklanşör düğmesine basınca her şey dökülecektir. Ressam, fotoğrafçı misali davranmıştır. Daha çok uzamların vurgulandığı resimlerde, iç içe odalar ve diğer uzamlara açılan kapılar da görülmektedir; ancak bu kapıların ardı belirsiz, bulanık veya karanlıktır. Bu yüzden orada herhangi bir nesneyi görmek neredeyse imkânsızdır⁴²⁰. Mozaffari, bahsini ettiğimiz eserler, bu eserlerdeki unsurlar ve öne çıkartılan uzamlarla ilgili olarak şöyle der: “*Şu anki çalışmalarımın ana unsuru olan ‘masa’, önceki çalışmalarımındaki ‘kapı’ veya ‘merdivenler’ gibi olup uzamları ve insanları birbirine bağlamakta veya onlar arasında bir o kadar da mesafe bırakabilmektedir. Çalışmalarım ilerledikçe kaşıklar ve çatallar üzerinde çalışmaya yoğunlaştım, masa benim için bir mekâna dönüştü. Bu mekânda söz konusu eşyalar duruyordu ve bu mekânın koşullarına bağlı olarak, üzerindeki eşyalar da yeni konumlarına yerleştirilmişlerdi. Bu eserlerde anahtar, kaşık veya gazete masanın üzerinde durmaktadır. Masa benim için bu öğelerden daha temeldir. Masanın üzerinde bulunan eşyaların hepsi etrafımda bulunuyor ve önceki çalışmalarım da vardı; ancak şunu da belirtmek isterim ki bu eserlerde söz konusu unsurlara eklenen yeni öğeler de vardır.*

⁴²⁰ Emin, “ EzDest-I HiçKes Kari SahteNist”, Ruzname- ye Aftab, (Dey- 1393), 4-5, 4.

Çalışmalarında iç uzamları vurguladığım doğrudur. Ancak onların bir şekilde bu uzamların dışında akan yaşamla da bağlantısı vardır. Meselâ önceki çalışmalarında gazete yoktu; ama bu dönemki çalışmalarında onları kullandım. Bunun nedeni gazetenin günümüzde özel bir yere sahip olmasıdır. Bence gazete; en az anahtar, kaşık, çatal veya su bardağı kadar bugünkü hayatımızda kullanılmaktadır. Bundan dolayı bu öğelere eklenmiştir. Tüm bu öğelerin birbirinin yanında bulunmasının en önemli nedeni ise; bunların aslında, çalışmalarım ilerledikçe içerikte yer almamasını istediğim insanları çağrıştırmasıdır. Şu halde eserlerimde insanlarla ilgisi bulunan bu öğelere yer vermem çok makuldü. Eserlerime bakan herhangi bir insan, masaya ve masa üzerindeki eşyalara baktığında hatırına bilinçli ya da bilinçsiz olarak insanı getirecektir. Onun aklından geçen insan, bu tür eserlerimin neredeyse hepsinde böyledir. Kayıptır ve çağrışımlarla algılanır.”⁴²¹

‘Sıcak Çarpması’ Koleksiyonu, Azad Art Galery (Özgür Sanat Galerisi), 2010: Sanatçının bu galerideki koleksiyonunda, belki de en dikkat çekici, sanatçının büyük bir özenle çizdiği resimler yer almaktadır. Tuvaller üzerine çizilmiş ve genellikle 100×140 cm. ebadında olan bu eserlerden birisi de bizzat sanatçının kendisine aittir⁴²². Mozaffari’nin bu koleksiyonunda toplam 12 portre bulunmaktadır. Bunlarda zeki, ürkek ve bazen de yorgun görünümlü, gözlerinin karşıya/izleyiciye dikmiş kadın ve erkekler resmedilmiştir⁴²³.

Mozaffari’nin bu portrelerindeki yüzler; izleyiciye korku, ıstırap, bazen endişe ve hüznün, hatta bunlardan daha ziyade hassasiyet ve şefkat hissettirmektedir. Daha doğru bir ifadeyle yaşadıkları, hissettiklerini bizlere ulaştırabilmekte ve bizim de onları hissedebilmemize imkân sağlamaktadırlar. İranlı ressam Kerim Nasr, serginin broşür metnine düştüğü bir notta, Mozaffari’nin bu çalışmalarını Fransız ressam Gustave Courbet’in⁴²⁴ realist çalışmalarının devamı olarak, ya da bu ressamın realist geleneğinin temsilcisi olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bununla birlikte Nasr’a göre; Mozaffari’nin eserleri Gustave’ninkilerden biraz da olsa farklıdır. Oldukça dakik, anı rapor eden ve genellikle duygusal olmayan Gustave’nin eserlerine kıyasla Mozaffari’ninkiler, realizm

⁴²¹ Emin, “EzDest-I HiçKes Kari SahteNist”, Ruzname- ye Aftab, (Dey- 1393), 4-5, 5

⁴²² Bkz. Resim 73.

⁴²³ Bkz. Resim 70, 71, 72 ve 73.

⁴²⁴ Gustave Courbet (1819- 1877), 19. yüzyıl ressamı Gustave Courbet gerçekçiliğin tarafsız bir biçimde temsil edilmesi uğruna eski geleneklerin çoğunu reddederek Fransız sanatında Gerçekçilik akımını kurdu. (Buchholz, vd. 348.)

içerisine duyguları da eklemiştir. Yani bu resimlerde realizm ile duygular iç içedir. Nasr, yine aynı notunda sanatçının söz konusu eserlerindeki karakterlerin burnundan, bir yaz sıcaklığının neden olmasıyla veya tam olarak bilinmeyen bir sebepten kaynaklanarak ince bir kan geldiğine işaret etmiştir. Gerçekten de bu durum, resimlere bakıldığında dikkat çeken en önemli hususlardandır. Sanatçının tuvale koyduğu boyaları dengeli kullandığına, akriliği ön plana çıkardığına ve bunları yaparken zerafet ve tasarıma oldukça dikkat ettiğine dikkat çeken Nasr, onun eserlerini, bir dönemin ve o dönemin yaralı insanların, bununla birlikte Gustave’li realizmin diğer bir yüzü, yansıtıcısı olarak tarif etmiştir⁴²⁵.

Yukarıda genel hatlarıyla bahsini ettiğimiz eserlerle ilgili olarak sanatçının kendisi de şunları dile getirmiştir: *“Mah-i Mehr Gallery’deki çalışmalarım, eserlerimde uzamın ana öge olduğu döneminin belki de sonuncularıydı. Uzam benim için çok cazipti ve uzun bir dönem boyunca farklı şekillerde üzerinde odaklanmışım. Bu sergiyle birlikte bu tarz çalışmaları bitirdim diyebilirim. Zira figürün kendisi, portre ve hatta insanın çalışmalarında renksizleştiği sonucuna vardım. Bir süre bu portrelerin, önceki koleksiyonumda olan kaşıklar ve çatallarla birleşmesi gerektiğini düşündüm. Ancak yeni fikrimi, yani sıcak çarpmasını bulduğumda, tek başına benim için önem kazanan yüzler oldu. Bir dönem sadece portrenin kendisiyle ilgilendim. Bu figürler ve portrelerden fotoğraf çekmek ve bu fotoğrafları kullanmak istiyordum. Daha önce uzun bir dönem boyunca canlı ve doğaya yakın figürleri çalışıp, fotoğrafları da sadece bu tür bir bakışla kullanırdım. Fotoğrafa tamamen vefalı kalmak istersek, canlı ve enerji dolu figürden uzaklaşırız. Ben canlı modelden bütün öğrendiklerimi, örneğin yansımalar, kayboluşlar veya renklerin birbirinin üzerine etkisini, kullanırdım. Bu gidişatla fotoğraflar üzerine nasıl bir fikir uygulayacağım tamamen belliydi. Figürlerimin izleyiciye bakmalarını, saldırgan olmamalarını ve çeşitli yaşlarda olmalarını vs. istiyordum. Önemli olan gözlerin etkileyici olmasıydı ve bu etkiler sergiyi ziyaret eden insanlarda görünüyordu. Dahası sergiye gelen sıradan insanlar bile çalışmalarla bağlantı kurabiliyorlardı. Bu portrelerdeki karakterleri, burunlarının kanayacağını bilmeme rağmen, tam resmediyordum. Bunun bir kaza olduğunu ve modelin yüzünün bu kazayla bütünleşmesi gerekmediğini de düşündüm. Bütün yüzler bütündür ve aslında*

⁴²⁵Sergi Röportajı, Ali Motalleb Zadeh, Hiç Mozui Kohne Nemişevd; Goftegu Ba Masoume Mozaffari Be Bahane- ye Nemayeşgahe Asare u, Gallery – ye Tarrahan- e Azad.

hiçbir yüzü burun kanaması bütünlemez. Yüzlerin bütün olması, kırmızı boyayı koymadan önce benim için çok önemliydi. Diğer taraftan da ‘Çalışmanın şurasında bir kırmızı lekeye ihtiyacım vardı.’ demek için heyecanlı ve ifadeli bir şekilde çalışmıyordum. Tamamen bilinçli bir şekilde bu çalışmalara bakan insanların, içlerinden ‘eğer bu kırmızı leke olmasaydı çalışmalar daha güzel olurdu’ diyebilmelerini istiyordum. Bu durum bir kazadır ve çalışmayı bütünleştirmede ve daha güzel yapmasında hiçbir rolü yoktur. Ben bu kazayı bütün bu insanlara yaşatmışım, ayrıca kendime de yaşatmayı tercih ettim. Bu eserlerdeki bakışlar sizin bir şekilde durumu yargılamanızı talep ediyor. Portrelerdeki karakterler tamamen sakin ve sabırlı görünüyorlar. Tek farklılık, bu duruma karşı öfkemi gösterdiğimi belli etmek için çizdiğim kendi portremin biraz daha somurtkan çizmiş olmasıydı. Gerçi bu portrede boya koyma yöntemi de diğer eserlerden biraz farklıdır. Başörtüsüne renk veren kırmızı, bu eserde daha çok baskındır ve insanların bu esere biraz daha fazla yoğunlaşmasına neden olmuştur. Bu yüzden, bilinçli olarak ona serginin son çalışmasında yer verdim. Benim de bu koşullara ortak olduğumu söylemek istiyordum. Gerçi izleyici, bu olayları eserlerde görmez; ancak kendim için bu şekilde çalışmak etik bir tören gibi önemliydi. Kendi portremin de bu koleksiyonda olması gerektiğine inanıyordum. Benim olmam benim tamamen tarafsız olduğumu gösterebilirdi.”⁴²⁶

‘Yüzlerinde’ Koleksiyonu, Azad Art Galery (Özgür Sanat Galerisi), 2011:

Sanatçının bu koleksiyonu, aslında 2009’daki Masa koleksiyonu ile 2010’daki Sıcak Çarpması koleksiyonunun bir devamı şeklindedir. Bu koleksiyonların ortak paydası ise, onların görsellikteki özellikleri ve son senelerde İran toplumunun yaşam deneyimleriyle olan sorgusuz sualsiz bağıdır diyebiliriz⁴²⁷.

Bu koleksiyona ait olup 2011’de yayımlanan broşür metninde; sanatçının önceki sergilerinde yer alan eserlerdeki karakterlerin, bu koleksiyonda da tek veya ikili olarak resmedildiği, karakterlerin yüzlerindeki ifadelerin aynı olduğu, burunlarındaki kanların ise silinmiş ya da bu kanlardan çok az iz kaldığı ifade edilmiştir⁴²⁸. Gerçekten de sanatçının resimlerine bakıldığında bu durum açıkça fark edilmektedir. Bu arada şunu da eklemek gerekir ki, önceki resimlerdeki akrilik ve karakterlerin yüz ifadelerindeki

⁴²⁶ Ali Motallebzade, Hiç Mozui Kohne Nemişevd, Ruzname-ye Şarg, (Aban- 1399 H.ş), 1100, 11-11, 11.

⁴²⁷ <http://allevents.in/events/%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4%D>

⁴²⁸ Tagizadeh, “ AzAnçe Nis”, Mecelle- ye Şebeke- ye Aftab, (Aban- 1393 H.Ş), 24, 86-86, 86.

[illegible]

masa, kumaş, ifadeli yüzler ve buna benzer unsurlar, daima eşya ve yüzlerin arkasında gizlediği gizem bu unsurlardandır. Bazen bu gizem ıstırap ve sönük bir faciayı belirtir.

İlk bakışta eserlerde dikkat çeken kısımlardan birisi iç uzamın yer aldığı kısımdır. İnsan figürlerinde veya eşyalardaki cinsiyet çok belirgin değildir; portreler detaylı bir incelemeye tabi tutulduğunda, bunun aslında sanatçı tarafından kasten yapıldığı açığa çıkmaktadır.

Mozaffari bu koleksiyonda polisiye sinemalarının yönetmenleri gibi ustaca resimde askıda bırakmayı göstermiştir. Yüzlerde ve eserin içeriğinde genel bir belirsizlik ve süspansiyon vardır. Özellikle kumaş üzerinde göze çarpan eşyanın cinsinin detaylı bir temsilinin olmaması, bizi gördüklerimize karşı şüphelendirir. Kullanmış olduğu sıra dışı perspektif ise, bu belirsizlik ve süspansiyon hissini ikiye katlamıştır. Bu perspektifin kullanımı, sanatçının ilk eserlerindeki kübizm yönelimlerini anımsatmaktadır. Ancak bu kez, ıstırap ve belirsizliği öne çıkaran bazı etkenler vardır. Masanın karşısında, sanki karşısında duran izleyiciye dönüp bakan bir erkeğin telaşlı bakışı, varlığının belirtileri olup kendisinin aslında resmedilmediği bir izleyici... Seyircinin serginin ismine dikkat ederek, resimlerde aradığı izleyici; hangi izleyicinin huzurunda ne gerçekleşmektedir? Bunlar gerçekten belirsizdir. Ressam, ıstırapı göstermek için dağınık eşyaları ve telaşlı hallerini ifade eden yüzleri kullanmıştır. Masa üstüne dökülmüş, dağınık halde bulunan nesnelerin yer aldığı tabloda⁴³⁴ bu sıra dışı perspektifin kullanımı görülür. Bir anda masanın iki boyutlu olduğunu hissedebilirsiniz ve sıra dışı bir açıda açık bir kapı, dolapların yarı açık kapıları, çekmeceler ve odalar, masanın üzerinden örtünün kenara çekilişinin yarım kalmış hali veya vücudun üst kısmına ait figürler, hepsi yarı gizli olan bir gerçeği ve süspansiyonu gösteren görsel işaretleri göstermektedir⁴³⁵. Sadece tek bir tabloda dış uzam görünmektedir. Yüksek gri binalara ve pek de canlı olmayan birkaç ağaca karşı bir pencere, sakin bir ortam, hiçbir haber veya hadise olmamış gibi resmedilmiştir bu tabloda⁴³⁶. Neredeyse her şeyden, hayattan bile soyutlanmış bir ortam; daha ileride, tam pencerenin altında, çekilmiş çekmeceleriyle bir masa; kâğıtlar, kalem ve diğer şeyler her yere dağılmıştır. Bunlar bazen de neredeyse düşmektedirler ve hiç kimse onların düşmesine engel olamaz

⁴³⁴ Bkz. Resim 78.

⁴³⁵ Moones Mahmudi, "Hergez Hedis-I Hazir-I Gayib Şenidei?", Ruzname-ye Mardom-I Emruz, (Dey-1393 H.ş), 6-6, 6.

⁴³⁶ Bkz. Resim 82.

gibidir. Herkes bir acele içinde ve bu telaş içindeki insanlar daima yalnızdırlar⁴³⁷. Kısacası sanatçının resmettiği bunlardır.

Muzaffari'nin bu koleksiyondaki eserleri, bizlere aslında İran minyatüründeki izleyiciyi de hatırlatmaktadır. Bir tepenin arkasında durup aşağıda, resmin içindeki olaylara şahit olan izleyici, resim içerisindeki insanlar tarafından fark edilmemektedir. Aslında söz konusu eserlerde de bu durum hâkimdir; ancak sanatçı, minyatürde yer alan izleyiciye, eserlerinde yer vermemiştir. İzleyici bu eserlerde kayıptır ve varlığı sadece çağrışımlarla anlaşılabilmektedir. Bu durum, Mozaffari'nin minyatür ve uzam oluşturmasıyla ilgili olarak eskiye dönük bir endişesinin varlığına da işaret eder. Bununla birlikte o, İran minyatürünün uzam oluşturma etmenlerinden biri olan eşzamanlılığı da gerek kasten gerekse bilinçsiz bir şekilde kullanmıştır⁴³⁸. Belirtilmesi gerekli diğer bir husus da, ressamın portrelerinin fotoğraf biçiminde olduğudur. Kesimler ve açılar adeta bir fotoğraf görünümündedir. Bazen bakışın bir köşesi çerçeveden dışarı düşer. Bunun amacı belki de daha çok bir sarsıntının telkin edilişiyle ilgilidir, bilmiyoruz. Fotoğrafçının yerine oturup kendisinden bir saniye içinde bir fotoğraf çekmesi beklenen ressamın sarsıntısıdır bu. Onun için korku anını kaydetmek, düzgün ve tam bir çerçeveden daha önemlidir. Ressam ressamlık düşüncesiyle de olsa bir belgesel fotoğrafçısının yerine oturmuştur. Ressamın bu ikisini birbiriyle karşılaştırmak için zamanı vardır. İsteddiği anı dondurmıştır ve şimdi dondurmuş olduğu bu an resmederken kullanacağı boyalarını tuvale darbelemek için daha çok zamanı vardır. İsteddiği gri renkleri, istediği darbelerle tuvale geçirecektir.

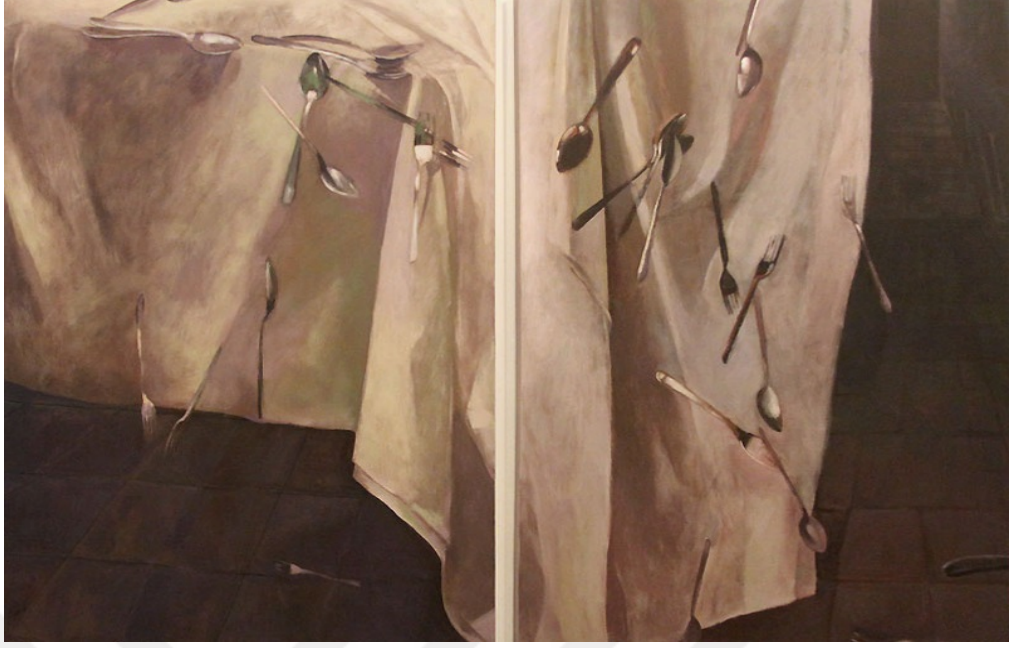
3.2.1.4. Resimleri, Sergileri, Derlemeleri ve Konuşmaları

a. Resimleri

Burada sanatçıya ait bütün resimler verilmemiştir. Daha çok üzerinde değerlendirmeler yaptığımız örnek resimler verilmiştir.

⁴³⁷ Emin, "EzDest-I HiçKes Kari SahteNist", Ruzname- ye Aftab, (Dey- 1393), 4-5, 4.

⁴³⁸ Moones Mahmudi, " Hergez Hedis-I Hazir-I Gayib Şenidei?", Ruzname-ye Mardom-I Emruz, (Dey- 1393 H.ş), 6-6, 6.



Resim 3.8. "Masa Koleksiyonundan", 2009, Tuval üzerinde Akrilik, 150X100 cm.⁴³⁹



Resim 3.9. "Masa Koleksiyonundan", İsimli, 2009, Tuval üzerinde Akrilik, 130X100 cm.⁴⁴⁰

⁴³⁹ <http://mosa.ir/Weblog/?p=1215>(E.T.20.01.2016).

⁴⁴⁰ <http://eapgroup.com/recalling-the-future/>(E.T.10.01.2016).



Resim 3.10⁴⁴¹. "Masa koleksiyonundan ", 2009, Tuval Üzerinde Akrilik.⁴⁴²

⁴⁴¹ Rrsime ait ölçü her hangi bir kaynakta bulunmamaktadır.

⁴⁴² <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49>(E.T.03.01.2016).



Resim 3.11. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan ", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 150X150 cm.⁴⁴³



Resim 3.12. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan ", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 150x 150 cm.⁴⁴⁴

⁴⁴³ <http://azadart.gallery/en/artistexhibitionsingle.aspx?id=86>(E.T.11.02.2016).

⁴⁴⁴ <http://azadart.gallery/en/artistexhibitionsingle.aspx?id=86>(E.T.11.02.2016).



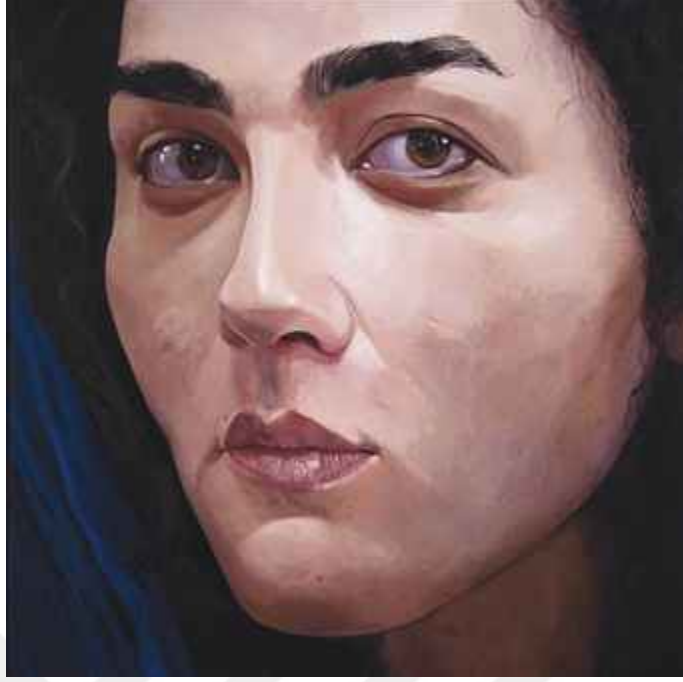
Resim 3.13. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan ", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 120x 100 cm.⁴⁴⁵



Resim 3.14. " Sıcak Çarpması Koleksiyonundan (Sanatçının kendi portresi)", 2010, Tuval Üzerinde Akrilik, 140x 100 cm.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ <http://azadart.gallery/en/artistexhibitionsingle.aspx?id=86>(E.T.11.02.2016).

⁴⁴⁶ <http://azadart.gallery/en/artistexhibitionsingle.aspx?id=86>(E.T.11.02.2016).



Resim 3.15. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x 60 cm.⁴⁴⁷



Resim 3.16. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x 60 cm.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ [http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionlist.aspx?id=24\(E.T.03.01.2016\).](http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionlist.aspx?id=24(E.T.03.01.2016).)

⁴⁴⁸ [http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=89\(E.T.03.01.2016\).](http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=89(E.T.03.01.2016).)



Resim 3.17. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x 60 cm.⁴⁴⁹



Resim 3.18. "Yüzlerinde Koleksiyonundan", 2011, Tuval Üzerinde Akrilik, 60x 60 cm.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=89> (E.T.03.01.2016).

⁴⁵⁰ <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=89> (E.T.03.01.2016).



Resim 3.19. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 150 x 130 cm.⁴⁵¹



Resim 3.20. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 180 x 180 cm.⁴⁵²

⁴⁵¹ <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49> (E.T.03.01.2016).

⁴⁵² <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49> (E.T.03.01.2016).



Resim 3.21. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 180 x 380 cm.⁴⁵³



Resim 3.22. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 180x 200 cm.⁴⁵⁴

⁴⁵³ <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49> (E.T.03.01.2016).

⁴⁵⁴ <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49> (E.T.03.01.2016).



Resim 3.23. " Diğerlerinin Huzurunda' Koleksiyonundan ", 2014, Tuval Üzerinde Akrilik, 170x100 cm.⁴⁵⁵

b. Sergileri

Katıldığı Sergileri:

- 1990: Afrand Galery, Tahrán.
- 1994: Kanoune Parvaresh-i Koudakan ve Nojavanan, Tahrán.
- 1997: Barg Galery, Tahrán.
- 1998: Aria Galery, Tahrán.
- 1999: Tahrán Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahrán.
- 1999: Barg Galery, Tahrán.
- 2000: Niavaran Galery, Tahrán.
- 2000: Khane Honarmandan, Tahrán.
- 2000: Tarh- o Rang Galery, Tahrán.
- 2001: Anjoman- i Naggashan, Sanandaj.
- 2001: Türkiye, Belçika, Zagreb.
- 2002: Farhang Saray-i Honar ve Barg Galery, Tahrán.
- 2002: Tarahane Azad Galery, Tahrán.
- 2002: Kuveyt.
- 2002: Elahe Galery, Tahrán.
- 2002: Finlandiya (Dena Grup).
- 2002: Norveç (Dena Grup).

⁴⁵⁵ <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49> (E.T.03.01.2016).

2002: Fransa (Dena Grup).
 2003: Esfahan (Dena Grup).
 2003: Yazd (Dena Grup).
 2003: Lale Galery, Tahran.
 2003: Shafagh Galery, Tahran.
 2003: Bamdad Galery, Tahran.
 2003: Aria Galery, Tahran.
 2003: Çin (Şanghay, Pekin), (Dena Grup).
 2005: Lale Galery, Tahran.
 2005: Khak Galery, Tahran.
 2005: Asar Galery, Tahran.
 2005: Ludvig Müzesi, Almanya.
 2005: Art Espis Galery, Dubai.
 2005: Krakow-Polonya (Dena Grup).
 2006: Aria Galery, Tahran.
 2006: Varşova, Polonya (Dena Grup).
 2006: Abu Dabi Kültür Merkezi, Dubai.
 2006: İsfahan Çağdaş sanatlar Müzesi, İsfahan.
 2006: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran.
 2007: Şarjah (Dena Grup).

Bireysel Sergileri:

1999: Ariya Galery, Tahran.
 2002: Ariya Galery, Tahran.
 2004: Momayez Galery, Haneye Honarmandan, Tehran.
 2009: Mah-i Mehr Galery, Tehran.
 2010: Tarrahan-i Azad Galery, Tahran.
 2011: Tarrahan-i Azad Galery, Tahran.
 2012: Elahe Galery, Tahran.
 2014: Tarrahan-i Azad Galery, Tahran.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ İran RessamlarDerneği Web sitesi, <http://iranpainters.com/> (E.T.15.04. 2015).

c. Derlemeler

- 1991: *Baztab-i Ensangerayi Der Asar-i Kemaleddin Behzad (Kemaleddin Behzad'ın Eserlerinde Hümanizmin Yansıması)*, Gerdun dergisi.
- 1999: *Aşınayi Ba Neggaşi-ye Kudekan (Çocukların Resimlerini Tanımak)*, (ders kitabı), Neşri Sazimani Bernameriziye Amuzeşi- Tahran.
- 2000: *Renk Der Naggaşi (Resimde Renk)*, (ders kitabı), Turan Ghemeri ile birlikte, Neşri Sazimani Bernameriziye Amuzeşi- Tahran.
- 2003: *Name-ye Aşegane Eser-i Yan Vermiyer (Ian Vermeer'in Eseri, Aşk Mektubu)*, Herfe-ye Honermend Dergisi.
- 2004: *Dosalane- ye Heftom Der Rah Est (Yedinci İki Yıllık Yolda)*, İran ressam sanatçılar konseyi iç dergisi.
- 2009: *Poşt-i Der (Kapı Arkası)*, Herfe-ye Honermend dergisi.

d. Konuşmaları

- 2001: Marc Chagall, Niavaran Kültür Merkezi.
- 2003: Andy Warhol ve Pop Art, Niavaran Kültür Merkezi.
- 2004: Yirminci Yüzyılda Resim, Sanat fakültesi – İslâmşehr.
- 2005: Sefeviye Döneminden Günümüze Kadar İran'ın Resim Sanatı, İsfahan.
- 2005: İran'ın Çağdaş Kadın Ressamları, İran Bilim Merkezi, Krakow – Polonya.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Mah Gallery, ŞehnazHansari, Reportaj; MasumeMozefferiile, 1390. 05. 26 H.ş.
Email: info@mahartgallery.com

3.2.2. Nosratollah Moslemian



Nosratollah Moslemian

3.2.2.1. Sanatçı Hakkında

Nosratollah Moslemian, 1951 yılında İran’da doğmuş olup halen daha yaşamına devam etmektedir. Sanata çocukluk yıllarından itibaren ilgi gösteren sanatçı, bu alandaki asıl eğitimini ise Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde almıştır. Bu fakülteden, 1977’de başarılı bir şekilde mezun olan Moslemiyan, 1979 ile 1981 yıllarında adı geçen üniversitede, mezun olduğu bölümde öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. 1980 yılında, aynı zamanda mezkûr üniversitenin Dramatik Sanatlar Fakültesi’nde de dersler veren sanatçı, 1991 ile 1995 yılları arasında Azad Üniversitesi (İran)’nde yine öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır.

Sanat hayatında oldukça başarı gösteren Moslemiyan, yaptığı çalışmaların karşılığı olarak 2000 yılında *İslâm Dünyası İki Yıllık Birinci Uluslararası Sergisi*’nin ve 2003 yılında *Pekin İki Yıllık Birinci Uluslararası Resim Sergisi*’nin birincilik ödülüne layık görülmüştür.

3.2.2.2. Eserleri ve Sanat Anlayışı Hakkında Bir Değerlendirme

Moslemiyan’ın resimleri, kendisinin toplumsal sanat anlayışı ile şekillenmiş ve çizilmiştir. Eserleri; tutarlılık ve form tabanlı özerkliğinin yanı sıra, güçlü bir kuramsal desteğe de dayanarak içeriğinde barındırdığı zengin toplumsal mücadelelerin tarihi aracılığıyla kendine has genel bir özellik yansıtmaktadır. Bu özellikleri, özellikle belli siyasî ve toplumsal düşüncelere sahip, toplumuna karşı sorumlu ve hemen her tür

konuya ilgili olan sanatçının 1970’li yıllarda ortaya koyduğu belirgin ve korkusuz eserleri (Berzeger; 1977⁴⁵⁸, petrol işçilerin grevi; 1975⁴⁵⁹), 1980’li yıllardaki savaşın hüznü ve insanı dehşete düşüren hislerini uyandıran eserleri (savaş koleksiyonu⁴⁶⁰; 1985-1987, isimsiz; 1986), 1990’lı ve 2000’li yıllardaki karmaşık ve belirsizliği öne çıkardığı eserleri (isimsiz; 1996, isimsiz; 2003, isimsiz; 2013⁴⁶¹) açıkça ortaya koymaktadır⁴⁶².

Moslemiyân’ın resimleri genel itibariyle üç döneme ayrılabilir: Bu dönemlerden ilki, resimlerinin içeriğinde gerçekçi figürlerin yer aldığı ve İran İslâm Devrimi’den bir yıl sonraya kadar devam eden birinci dönemdir. İkincisi, ekspresyonizm kaynaklarıyla da bağlantıda olup resimlerinin içeriğinde koyu tonlarla işlenmiş savaş ve zorluklarının bulunduğu ikinci dönemdir. Bu dönemde Moslemiyân, renk tonalitesiyle, eşya ve simgeleri, uzamla çarpışma durumuna sokmuştur. Sanatçı savaştan sonra ise çalışmasının en önemli dönemini başlatmıştır⁴⁶³. Üçüncü dönem olarak adlandırabileceğimiz bu dönemde sanatçı, özellikle 1990 yılındaki yeni yaklaşımıyla eserler ortaya koymaya başlamıştır. Ayrıca sanatçının eserlerinde bu dönemde belirgin farklılıkları, Seyhun Galerisi’ndeki sergide (1991) ortaya koyduğu çalışmalarda görebilmek mümkündür. Uzam basıklığı ve geçmişteki renklerin, karanlığın olmadığı bu eserlerde genellikle aydın bir uzamda genişleyen unsurların genişlemesine şahit olunmaktadır. Başka bir deyişle sanatçı, bu dönemdeki eserinde, geçmişin bütünleşmiş uzamını parça parça, birkaç bölümlük ve istikrarsız uzama dönüştürmüştür. Bu durum, insanın şu anki durumunun aydınlatılmasını hedef almış bir yöntemin benimsenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yöntem sanatçının son on beş yılda ortaya koyduğu eserlerin birçoğunda da farklı şekillerde yansıtılmıştır. Moslemiyân bu son yıllarını ve ortaya koyduğu eserlerini şu cümleyle özetlemiştir: “*İnsan kaderi ve onunla uğraşmak, eserlerimin ana eksenini olmuş ve resimlerimde her zaman insan figürü bulunmuştur.*”⁴⁶⁴

⁴⁵⁸ Bkz resim 83.

⁴⁵⁹ Bkz resim 84.

⁴⁶⁰ Bkz resim 85 ve 86 .

⁴⁶¹ Bkz resim 91-97.

⁴⁶² <http://www.pellemag.com/?p=959>(E.T.14.09.2015).

⁴⁶³ CevatHasanhani, “ Elahiyat-iRenj_ Be Bahani_iNimayiş-iAsar-iNüsretullahMuslemiyân Der Galer_i Bum”, Mecelli_iTendis, (Ordibihişt_ 1392 H.ş), 248, 10_10, 10.

⁴⁶⁴

[\(http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/painting/c5c1180613997_nosratolah_mosalmanyan_p3.php/%D9%86%\)](http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/painting/c5c1180613997_nosratolah_mosalmanyan_p3.php/%D9%86%) (E.T.20.12.2014).

Moslemiyân'ın eserlerinde birçok unsur vardır ve bu unsurlar, aslında parça parça olup bir çelişki içindedirler. Sanatçı eserlerindeki bileşenlerin çelişkili olmalarıyla alakalı olarak şu ifadeleri kullanmıştır: *“Hayat bütünüyle çelişkilidir ve onda herhangi bir kesinliğe, belirli bir yargıya varmak zordur. Bu durum da benim estetiğin farklı bir şekline sahip olmamı ve bunu kullanmamı gerektiriyor. Resimlerim, inançlarımdan ayrı olarak biçimlenmemiştir, bu da aslında hayatla ilgili olarak kesin yargılara varmama ve bunu eserlerimde belirli çizgilerle ifade etmeme imkân tanımamaktadır. Yine de deneyimlerin belirleyicisi olan gerekli bir tanıma ulaşabilmem için, daima, sahip olduğum keşiflerden ve sezgilerden yararlanarak resimlerimin amacını bulmaya ve bunda bir istikrar sağlamaya, hatta böyle bir yaklaşımın kendimde oluşmasına çalışıyorum. Resimlerimdeki çelişkili bileşenler aslında gerçek hayatın bütününde de vardır. Hissettiğimiz, görebildiğimiz çeşitli bileşenlerin bu uyumsuz varlığı, bizim özel deneyimlerimizde de toplumumuzda da görülür. Diğer bir ifadeyle bu uyumsuzluk toplumumuzun kaçınılmaz bir özelliğidir. Yaşamakta olduğumuz zaman ve mekânda, uyumsuz veya çelişkili olan bileşenler yaşamımızla eş zamanlı olarak varlığını sürdürmektedir. Biz, birçok ortamda veya herhangi bir koşulda halen daha bu çelişkilerle uyum sağlayamamışız. Bu bileşenler, bugünkü ve yarınki hayatımızın diğer unsurlarının yanında yine var olacaklardır ve doğaldır ki benim çalışmalarım da yer bulacak, bir araya gelecek ve zihnimde de var olacaklardır.”* Moslemiyân'ın tarif ettiği ve hayat içinde de var olduklarını söylediği söz konusu uyumsuzluk veya çelişkiler, kendi resimlerindeki kadınlar, eller ve yaylar gibi unsurlar, işaretler ile birlikte gerçekten de açıkça karşımıza çıkmaktadır. Bunlar aslında ressamın kültürel ve sanatsal yaşam ortamından kaynaklanarak çıkan doğal ürünlerdir⁴⁶⁵.

Moslemiyân ay, ağaç ve kuş gibi unsurlara ve motiflere minyatür öğeleriyle birlikte yer vererek, tekdüze ve düz renkleri bir arada kullanarak, yay şeklindeki çizgileri ve diğer unsurları bir boşluklar dizisini de içinde barındıran modern bir uzamda resmederek, hayali kadınlar ve erkeklerin figürlerinden kendisine has ve eserlerinin ayrılmaz unsurlarını meydana getirerek tüm bu özellikleri bir arada barındıran yeni bir uzam yaratmıştır. Öyle ki ortaya çıkardığı bu yeni uzamda, eserdeki boşluklara herhangi bir unsur veya figür eklenirse, eserdeki bütünlük tamamıyla bozulacaktır. Şunu da

⁴⁶⁵ Dariyüş Hademi, “Talîk Der Nişaneha :Goftegu Ba NûsretullahMuslemiyân”, Mecellî iTendis, (Ordibeheşt- 1382 H.ş), 6,8-9, 8.

belirtelim ki bu eserlerin dünyası sadece figürlerine özeldir ve diğer unsurların hepsi aslında onlara hizmet etmektedirler. Ressamın eserlerinde en eski çağlardan bu yana zaman ve mekânın uzantısında hapsolmuş olan, kendilerinden hiç renk vermeyen, dışarıya karşı tepkisiz, hasret ve arzuyla belirsiz bir noktaya gözlerini diken farklı türden insanlara ait figürler, çeşitli donuk renklerle çizilmiş olmalarına rağmen sanki kendi yaslarını tutmaktadırlar. Onlar ressamın gözünde yıllardır böyledirler ve onları böyle bir çemberde hapseden kişi de bizzat sanatçı olmuştur. Sanatçı, aslında oluşturduğu bu şairane ortamı, belirsiz bir perdeyle örtmekle, üzerine çizgiler saçmakla ve belirsiz, karışık renkler kullanmakla izleyiciden saklamış, daha doğru bir ifadeyle bu ortam ile izleyicilerin doğrudan iletişim kurmasına biraz engel olmak istemiştir. Böylece izleyicinin, onun eserlerindeki o şairane ortamla iletişim kurmak için eserlere daha dikkatli bakması da gerekecektir. Ressamın bu yaklaşımını dikkate alarak, onun hem doğulu kalmaya hem de uluslararası olmaya çaba göstermiş olduğunu ifade edebiliriz⁴⁶⁶.

İlk bakışta, ressamın kolajdan pastele, akrilikten kömüre kadar farklı üslupları resimlerinde kullanmış olduğu göze çarpmaktadır; ancak bunların hepsi esasen akrilik tekniğinin farklı şekillerde kullanılması sonucu böyle bir algı yaratmaktadır. Yani söz konusu üslupları yansıtan aslında akrilik tekniğinin kendisidir. Bu yaklaşım tesadüfî değildir, ressam aslında bunu bilinçli olarak yapmıştır. Eserlerde kullanılan çeşitli unsurlar ise, farklı boyutlarda kendi içlerinde değişik anlamlar taşımaktadırlar. Bu unsurlar, sanatçının sadece bir eserinde değil diğer birçok eserinde de yer almıştır. Öyle ki bu durum sanatçının kendine has bir imzası, eserlerinin belirgin bir özelliği olmuştur. Söz konusu unsurlara o kadar farklı anlam yüklenmiştir ki izleyicinin bu unsurlardan kesin bir mana çıkarması da imkânsızlaşmıştır. Sedir ağaçları, yaralanmış gözler, kesik eller, mühürlenmiş dudaklar, yay şeklindeki çizgiler vs. unsurlar, eserdeki büyük ve farklı boyutlardaki yüzeylerin arkasında veya altında gizlenmiştir. Ancak belirttiğimiz gibi birçok rivayeti içlerinde taşımaktadırlar; örneğin hilâl şeklindeki aya benzeyen bir unsur bazen bir hançer, bazen bir kaş ve bazen de dikilmemiş bir yarayı temsil etmiştir. Bu durumda izleyici tablolarla her karşılaştığında söz konusu unsurlar arasında farklı bağlantılar kurabilmektedir. Bununla birlikte bunların hepsini, farklı simgeler

⁴⁶⁶ Ali Akberi, “Be Sug Neşest-I Hiş: Nigahi Be Asari Nosretullah Muslemiyân Be Bahani-I Berpayi-I Nimayiş gahes Der Galeri-i Berg”, Mecelli-iTendis, (Hordad- 1382 H.ş), 7, 6-6,6.

yardımıyla yapılmış gereksiz bir oyun olarak değerlendirmemek lazım, aksine bunlar içinde tarihî, siyasî ve toplumsal bakış açısıyla hazırlanmış önemli bir atmosfer vardır. Jameson'un dediğine göre; *"Bu unsurlarla şu anda var olmayan üretimin maddi varlığı yeniden yapılandırılmıştır."*⁴⁶⁷ Kısacası izleyicinin, bütün bu işaretlerin amaçlanmış bir oyuna hizmet ettiği şeklinde bir kanıya varmaması lazımdır. Kaldı ki Moslemiyan'ın eserleriyle ilgili olarak dile getirdiği bazı sözler de aslında ressamın sırf dikkat çekmek için kurgulanmış karmaşık bir oyunu eserlerine almadığına delildir. Zira o şöyle der: *"Benim için önemli olan insanın kaderi ve kültürel geçmiştir. Bu yüzden onlarla ilgilenmek istedim. Bu durumda da iki yönde çaba sarf etmem gerekti. Bunlardan birincisi kültürel mirası daha derine inerek daha iyi anlamak, çünkü bu mirası ne kadar iyi anlarsam eserlerimde o kadar iyi resmedebilirdim. Zaten ikinci yön de burasıdır. Yani eserlerimde bu kültürel mirastan aldığım hususları ve insan kaderinin nasıl yaratabileceğimdi. Bu amaçla yaptığım çalışmalar ilk örneklerini 1990'lı yıllarda vermeye başladı, ilgileceğim çevre de bu yıllarda belirgin bir şekilde öne çıktı. Sonraki yıllarda ilgimi çeken hususları, resimlerimde benimsediğim temel yönelim ile bağlantıyı koparmadan resimlerimde gözler önüne sermek istedim. Ele aldığım konuları ve unsurları, eserlerimde bir dönem renkleri ön plana çıkararak bir dönem ise farklı kavramları da içinde barındıran uzamı ön plana çıkararak işledim."* Moslemiyan'ın meslektaşı Ruyin Pakbaz da aslında onun kültürel mirasla ilgilendiğini vurgulamaktadır. Zira Pakbaz da Moslemiyan ve eserleri hakkında 1995 yılında yazmış olduğu bir eleştiride şu ifadeleri kullanmıştır: *"Moslemiyan, eserlerinde yeniliğe-yeni unsurlara önem vermekle birlikte, geçmişteki kültürel mirası da araştıran ve eserlerinde gündeme getiren bir ressamdır. Bu yüzden ki çalışmalarında İran'ın eski minyatürüne özel bir ilgi göstermiştir. Onun bu minyatür geleneğine olan ilgisini, eserlerindeki yüzler ve diğer unsurları görüntülüne tarzında, eserlerinde parlak renkler ile eğri çizgileri tercih etmesinde ve gerçek boyutu ortadan kaldırmasında rahatlıkla görebiliriz. Bunun yanı sıra o, farklı olgular ve olaylar arasında içsel bir bağ kurabilmek için, eski minyatürcülere ait yaklaşımlardan da yararlanarak bir tür yeni ve çok alanlı hayalî uzama ulaşmaya çalışmıştır."*⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ <http://www.pellemag.com/?p=959>(E.T.14.09.2015).

⁴⁶⁸

http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/painting/c5c1180613997_nosratolah_mosalmalyan_p3.php/%D9%86% (E.T.20.12.2014).

Sanatçı, yukarıda bahsini ettiğimiz yeni bir yaklaşımı benimsemekle ve bu yaklaşım içerisinde eserler ortaya koymakla birlikte, sanat hayatında farklı birçok sanatçıdan da etkilenmiştir. Etkilendiği sanatçılardan özellikle birkaçının ismine de değinerek, durumu şöyle ifade etmektedir: *“Sanıldığığın aksine sadece Francis Bacon’dan değil, Reza Abbasi, Kemaleddin Behzad ve Joan Miro’dan da etkilenmişimdir; ancak bu etkiler, benim resmime girdiğinde bunları insan meselelerinde nasıl kullanılabiliyim diye düşünüyorum ve neticede farklı yönde gelişıyorlar. Yani aldığım etkileri taklit etmiyorum, istesem de edemem biliyorum. Bacon, iki temel özelliğı bakımından ilgimi çeken sanatçıların başında yer alır. Bu özelliklerinden birisi onun, kendisini insanların kaderine karşı çok sorumlu görmesi, ikincisi ise çağdaşlarına ve kendinden sonraki nesile insan ile içinde yer aldığı topluma ait sorunların modernist resim anlayışında nasıl ortaya koyulabileceğini gösterebilmiş olmasıdır. Bacon’un beni etkileyen bir yanı da; eserlerindeki unsurlar ile uzamda süspansiyonu kullanmasıdır. Aslında ben de süspansiyonu kullanırım; ancak bu benim eserlerimde farklı bir içerikle karışmıştır.”*⁴⁶⁹ Kendisi ismi geçen sanatçılardan etkilenmekle birlikte, Moslemiyân’ın eserlerinde 20. yüzyılın ilk yarısında Almanya’da yaygınlık kazanan ekspresyonist renk heyecanlarından, Yves Klein’in (d. 1928- öl. 1962) fırça darbelerine benzer darbelerden ve Rothko’nun eserlerinde kullandığı renklendirmelere benzer renklendirmelerden de izler sezilebilmekte, görülebilmektedir⁴⁷⁰.

Kendi ifadeleri dikkate alınırsa, sanatçı eserlerini oluştururken onların dünyadaki yeni sanat anlayışlarından da bağımsız olmamasına özen göstermiştir. O, eserlerinde geçmişe ait kültürel öğeleri yansıtırken, formalist bir yapının, kavramın ve anlamın birbirlerinin önüne geçmesini de istememiş, kısacası bunların bir denge içerisinde kalmasını sağlamaya çalışmıştır⁴⁷¹. Onun resimlerinde, baskı ve acının karşılaşma sahnesini her zaman görmek mümkündür. Bununla birlikte söz konusu hususlar, sanatçının 1970’li yıllardaki eserlerinde daha sert ve acımasız bir mizahla karşımıza çıkıyorken, sanatçı sonraki yıllarda bu hususları daha zarif bir şekilde mecazî bir

⁴⁶⁹ Dariyüş Hademi, “Telik Der Nişane ha: Goftugu Ba Nûsretullah Mûslemiyân”, Mecelli-I Tendis, (Ordibeheşt- 1382 H.ş), 6, 8-9,8.

⁴⁷⁰ Hasanhanî, “Elahiyyat-I Renj_ Be Bahani_i Nimayiş_i Asar-I Nûsretullah Muslemiyân Der Galer_i Bum”, Mecelli_i Tendis, (Ordibihişt_ 1392 H.ş), 248, 10_10, 10.

⁴⁷¹ Dariyüş Hademi, “Telik Der Nişane ha: Goftugu Ba Nûsretullah Mûslemiyân”, Mecelli-I Tendis, (Ordibeheşt- 1382 H.ş), 6, 8-9,9.

yaklaşım ve zengin efektlerle gözler önüne sermiştir. Onun son çalışmalarında, acı kavramı artık psikolojik, bireysel veya toplumsal değil, tarihseldir. Bu resimler, açıkça tarihe işaret etmektedir. Orta Doğu görsel kültüründe bulunan biçimlerle, sanatçının eserlerindeki görseller arasındaki özel bağ, bu resimlere efsanevi bir nitelik kazandırmıştır. Geçmiş kültüre ait unsurların sanatçının eserlerindeki nüfuzunun fazla olmasına rağmen, sanatçının belirttiğine göre bunun nedeni, kendisinin bu unsurlara karşı hayranlığından değil, aksine onları eleştirmek istediğindendir. O, tarihte saklı olan acıyı açığa çıkarmak için, tarihi görselleştirmiştir. İran kültürüne ait olup eserlerinde yer verdiği unsurlar ise, eski İran minyatüründeki gibi askıda, hafif ve kimliksizdir. Buna karşın bu unsurlar, sanatçı tarafından kendilerine kazandırılan somutluk, hayatla bağlılık ve diğer özellikleri bakımından da eski İran minyatüründen ayrılmaktadır⁴⁷².

Sanatçının eserlerine değinirken atlayamayacağımız en önemli galeri Bum Galrisi'dir. 2013 yılında 26 Nisan Cuma akşamı Bum Galrisi'nin programlarından birisi, Nosratollah Moslemian'ın resim eserlerine aitti. Bu galeriden önce o birkaç yıldır sergi açmamıştı. Sanatçı 21 eserini sergilediği bu galeriyle ilgili şöyle demiştir: *"Bu galeride sergilediğim eserler 2006-2012 arasındaki yıllara aittir ve burada sunulan 21 eserden, 14'ü ilk kez burada sergilenmiştir."*⁴⁷³

Sanatçının son 20 yıldaki eserleri büyük tablolar halinde ve tek renklidir. Oldukça düşündürücü olan bu tablolarda tek renk yüzeyinde soyut ve görsel olarak karışık haldeki unsurlar birbirleri arasındaki ilişkiyle yer almıştır. Sanatçı hem bu unsurları birbirleriyle ilişki içerisine koyarken hem de onları eserdeki boş uzamla ilişkilendirirken bunlar arasında güzel bir diyalektik kurmuştur ki bu İran çağdaş sanatında istisna bir başarıdır. Bu süreçte, sanatçının asıl amacı renk, doku ve teknik gibi farklı bileşenlerle eserde resimsi bir anlam yaratmaktan ziyade bunlarla anlatmak istediği manayı ön plana çıkartmaktır. Renkli yüzeyler, tasarımlar, figürler ve insan yüzleri görselliği ön plana çıkartmaktan ziyade, anlatılmak istenilen şeyin imalı bir şekilde izleyiciye ulaşmasına aracılık etmektedir. Neticede eserde ortaya konulan görsellik de eserin edebi yönüne daha çok dikkat çekmiştir. Yani bu eser edebi bir esermiş gibi algı yaratabiliyor. Eserdeki lirik tarzdaki figürler ve motifler, tarihi geçmişe de atıfta bulunmaktadır. Öyle

⁴⁷² <http://www.pellemag.com/?p=959>(E.T.14.09.2015).

⁴⁷³ Fehime Şahrohi, "Moarrefi-i Galeri-ye Bum, Motifavetve Modern: Nigah-i Be Çahar Nimayışgah-i Abbas Kiyarostemi, Nüsretullah Müslemian, Perviz Kelantery ve Gulam hüseyin Nami", Mecelli-I Buhara, (Esfend- 1392 H.ş), 98,459-474, 467

ki bu eserlerdeki söz konusu unsurlar bazen geçmişteki siyasi bazen sosyal bazen de ikonlarla bir bağlantı içerisindedirler. Neticede ekspresyonist resimler olarak tarif edebileceğimiz bu eserlerde parlak ve çekici bir görsellik ile trajik bir içerik ön plana çıkmıştır diyebiliriz.

Moslemiyan'ın en seçkin eserlerini iki önemli ve birbiriyle ilişkili seri içermektedir: İlk seri, büyük ölçüde kare tuvalde, renkli bir arka planla, istikrarlı olarak kadının hüznü yüzünden, gözlerin üzüntülü halini vurgulayarak biçimlenmiştir. İkinci seri ise kimi zaman portreleri de bünyesine almış olan soyut ve figüratif unsurları içermektedir. Bu eserler ilk seriyle karşılaştırıldığında, ona göre daha çok tarihsel ve kültürel gönderimler, daha geniş bir rivayet içermiş olduğunu ifade edebiliriz.

Portreler, özellikle sanat piyasasında Moslemiyan'ın çalışmalarında öne çıkan en meşhur özellik bu çalışmaların evrensel kimliğidir. İran minyatür geleneğinden alınmış olan bir örnek modelle oldukça özetlenmiş, detaysız bir şekilde çizilmiş simalar daha çok temsili bir haldedirler. Kendi doğalarının aksine olağanüstü güçte bir dramatik duygu taşımaktadırlar ve bu yüzlerin hepsi kadınlara aittir. Onların yüzünde tarihi acıları, eskiden yaşanmış felaketleri görmek mümkündür. Sanki bu acılar veya felaketler hiç bitmemiş ve bitmeyecek gibidir. Yani onların yüzlerinde sonsuzlaştırılmıştır⁴⁷⁴.

Ressamın kadın portrelerinin kaynağı eski İran minyatürü olsa da bu portrelerdeki kadınlar herhangi bir dönemi temsil eder gibi gözükmemektedirler, öyle bir haldedirler ki bunlar ebedileşmişlerdir. Onlar mosmor gözleri ve bozulmuş yüzleri ile tasvir edilmiş olsalar da halen daha baştan çıkarıcı bir cazibeye sahiptirler. Bununla birlikte onlar sonsuz acıyı, karanlığı ve hüsrani taşımakta gibidirler. Onlara ait kaşlar, kirpikler ve dudaklar portrelerde öyle resmedilmiştir ki, bunlar söz konusu hüznü, acıyı daha da ön plana çıkartmakta daha da arttırmaktadırlar. Sanki hayatın mutlu katmanları altında acı, başarısızlık ve trajik durumlarla donatılmış bir kader daima devam etmektedir. Portrelerdeki simaların bütün olumsuz enerjisi yaşlı ve siyah olarak resmedilmiş olan gözlerde toplanmıştır. Yüzlerdeki hüznün sonsuzluğuna rağmen, resme konu olan simaların yine de büyük bir sakinliği ve ağırbaşlılığı vardır ki, söz konusu hüznün bu sakinliği ve durgunluğu asla bozamaz gibidir. Zaten sanatçının vurgulamak istediği

⁴⁷⁴ Fehime Şahrohi, "Moarrefi-i Galeri-ye Bum, Motifavetve Modern: Nigah-i Be Çahar Nimayışgah-i Abbas Kiyarostemi, Nüsretullah Müslemiyan, Perviz Kelantery ve Gulam hüseyin Nami", Mecelli-I Buhara, (Esfend- 1392 H.ş), 98,459-474, 467.

nokta da burasıdır. Yani sanatçı, bu sonsuz hüznü ortaya koysa da neticede bir sakinliği, vakurluğu ve umudu vurgulamakta, ön plana çıkartmaktadır.

Sanatçı, eserinde tasvir etmiş olduğu kadının yüzünü aslında bir çarmıha benzetmiştir. Yüzün üst kısmındaki yatay şekilde çizilmiş olan kaşlar ve gözler, dikey bir şekilde çizilmiş olan bir burun ile kesiştiğinde bu görüntü gözler önüne serilmektedir. Yüzün köşe ve kenarlarındaki kırmızı renkler ise bir kan akıntısını temsil etmektedir. Öyle ki çarmıha gerilmiş bir İsa'nın –ama bu sefer Müslüman bir İsa'nın- acı dolu yüzü bir haç ile birleşmiş ve bir bütün oluşturmuştur⁴⁷⁵.

Ruyin Pakbaz, Moslemiyan ve eserleri hakkında şunları dile getirmiştir: *“Moslemiyan kadın yüzünü temsil etmede zirveye ulaşmıştır. O, adeta ay yüzlü bir kadın minyatürünü, dünyamızda olmayan bu minyatürü yeryüzüne indirmiştir. Ancak hayatın zorlukları onun kaşını çatmasına sebep olmuştur... Moslemiyan'ın bu tür portlerinde şiddet ve esaret gibi zorluklar yanında aşkın sefası, güzellik, özgür bir yaşam da yansıtılmıştır. Yani tüm zıtlıklar bir arada iç içedir. Bu portlere konu olan kadın tüm bu zıtlıkları hüznü, ancak bir o kadar da sakin yüzünde yaşamaktadır.”*⁴⁷⁶

Moslemiyan'ın öne çıkan diğer tabloları dikdörtgen şeklinde olanlardır. Bu tablolarda farklı unsurlar bir araya getirilmiş olup ressam bunları yaparken kare şeklindeki tablolarına göre daha özgürce hareket etmiştir. Ayrıca bunlar diğerlerine kıyasla daha büyüktürler. Ressamın bu özgür tavrını, söz konusu portrelerdeki renkli yüzeyler ile çizgisel tasarımlarda, tarihî ve trajedik olaylarda açıkça görebilmekteyiz; zira bunlar oldukça cesur bir şekilde ortaya konulmuştur. Eserlerde bir araya getirilmiş olan farklı kısımlar, unsurlar ise bazen değişik tarihsel olaylara ve farklı mekânlara işaret etmektedir. Bu değişik mekân ve tarihsel olaylar içinde de kuş, ağaç ve insan heykelleri sembolik bir şekilde yer almıştır. Böylece simgeler halinde ortaya konulan bu unsurlar, bir dildeki sözcükler gibi bir görev üstleniyorlar. Neticede ortaya çıkan bu görsel dil içerisindeki yüzler, çeşitli şekiller ve diğer görsel motifler karşı karşıya gelmektedir. Ancak bu görsel zıtlıkların bir arada bulunmasının yanı sıra bütün bunlar ahlaki bir noktaya da dikkat çekmektedir. Böylece de bu yüzeyler, izleyicileri tarafından üzerinde düşünülebilir bir bütüne dönüşmektedirler. Moslemiyan'ın bu sentetik

⁴⁷⁵ Hasanhanı, “Elahiyyat-I-Renj- Be Bahani-iNimayiş- iAsar-iNüsretullahMuslemiyan Der Galer- i Bum”, Mecelli- I Tendis, (Ordibihişt- 1392 H.ş), 248, 10- 10, 10.

⁴⁷⁶ Ruyin Pakbaz, “Noaveri; muasır ve Bumi: Guzidei ez Asari Naggaşii Nosratollah Moslemiyan”, Muessiseye Ferhengi Pejuheşi Çap ve Neşri Nezer, (1384 H.ş), 7.

çalışmalarının yapısı, tek renkli ve iki boyutlu bir arka plan üzerinde farklı görsel unsurların özgürce yan yana dizilişine dayanmaktadır. Ayrıca kolayca oluşturulmuş bu düzen dikdörtgen tuval ile de uyum içerisindedir. Bu tarz aslında çağdaş sanatın tanınmış bir tür kompozisyonu olup bu tarz içerisinde unsurlar eşit derecede bir önemle ortaya konulmuş ve birbirleriyle terkip edilmiştir. Unsurlardaki bu diziliş örneğini Meksika'daki duvar resimlerinde görmek mümkündür ki bu resimler, sosyalist ve realist bir eğilimde yapılmıştır. Söz konusu unsurlar tuvalin her noktasına dağılmış olup eşit bir değere sahip gözükmetedirler. Avrupa'nın modernist resminde bu türe örnek verebileceğimiz en meşhur klasik eser Pablo Picasso'nun Guernica tablosudur ki bu tabloda birbirleriyle bağlantılı ve perakende olarak yer alan unsurların hepsi aslında bir bütünü temsil etmektedirler. Hatta daha sonraki dönemlerde bu eserden esinlenen Jackson Pollock ve Willem de Kooning, kendi soyut ekspresyonizm üsluplarında, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde soyut unsurları bir araya getirirken benzer bir dizilişi kullanmışlardır. Çağdaş resim sanatında da düz ve tek bir rivayet yerine birkaç paralel rivayet ifade edilmek istendiğinde söz konusu kompozisyon şekli kullanılmıştır ki bu tarz ressamlar arasında da oldukça revaç bulmuştur. Moslemiyen, söz konusu dikdörtgen eserlerindeki unsurlara daha sonradan bazı portrelerini de eklemiştir. Bu portreler öyle ki diğer unsurların izleyicileri olmuştur. Bu portreler yine hüznü kadınlar olup cinsiyeti erkek olan diğer unsurların yanında yer almışlardır. Açıkça anlaşılıyor ki eserlerdeki söz konusu erkeklerin hepsi antagonist rol oynarlar, kadınlar ise protagonist makamında ortaya çıkarlar. Bu erkek ve kadınlar herhangi bir eylemde bulunuyor halde tasvir edilmemişlerdir, ortaya çıkardığımız söz konusu hisler, karakterler aslında onların sadece yüzlerindedir. Eserlerdeki kadın ve erkekler arasındaki bir fark da erkeklerin bütün bedenleriyle kadınların ise sadece simaları hatta bu simadaki sadece gözler veya kaşlarla tasvir edilmiş olmasıdır. Bu durum ise kadın figürlere daha mitolojik bir hava katmaktadır. Bu tarzda erkeklerin simaları, çehreleri daha gerçekçi tasvir edilmiştir, sanatçı erkek olmayı gerçek ile kadın olmayı ise soyut ile özdeşleştirmiş gözükmetedir.

Moslemiyen'in eserlerinde geleneğe bakış, iki yönlü ve eleştireldir. Söz konusu yönlerden birincisi yirmi yıldır eserlerinde konu edindiği eski İran minyatürü; ikincisi ise geleneksel toplum yapılarını ve bu toplum yapılarıyla bağlı olan güce olan eleştirisidir. O, İran tarihinden kalan mirası eleştirmek için İran'ın farklı dönemlerine ait

resim geleneğini kullanmıştır. Aslında onun düşüncesindeki gelenek tam olarak belli değildir ve çalışmalarında sadece her biri imayla özel bir düşünceyi temsil eden, geleneksel imajlara benzer yüzleri görüyoruz⁴⁷⁷.

Moslemiyan da geleneksel unsurları kullanmasına rağmen, İran kültürünün görsel mirasından motifler alan ve eleştirel yaklaşımları olmadan, sadece onları modern bileşimleri yaratmak için kullanan birçok İranlı yeni-gelenekçi ressamdan farklıdır. O, geleneğe ait iyi ve güzel unsurlar ile birlikte kaba, kötü unsurları da eserlerine almış ve bunları eleştirel bir bakış açısıyla eserinde gözler önüne sermiştir. Ayrıca onun bu eserlerinde bir fikir vardır, yeni-gelenekçi ressamlar ise geleneksel unsurları sadece tarihi kültürü ortaya koymak, onları gündeme getirmek için kullanmıştır.

‘Zaman’, Moslemiyan’ın bileşik çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Onun eserlerindeki unsur koleksiyonu, figürlerden renkli yüzeyler ve motiflere kadar, enine bir ilişkinin yanı sıra, resim tablosunun üzerinde birbiriyle farklı derin ilişkilere de sahip olup zamansal bir bağ içerisinde ortaya çıkmaktadırlar. Bu eserlerde zaman konusu en az iki araçla çağrıştırılır: Birincisi, İran tarihinin belirli bir dönemine ait figürler ve ikonları (örneğin Kaçar yüzleri veya Safevi imajları)’dır. İkincisi, tablonun bütün unsurlarının üstünde, eserin tüm alanını tarayan güçlü ve kapsamlı bir çizgidir. Bu çizgi birbirini takip eden unsurları birbirine bağlamakta, aralarında bir nevi zamansal bağ oluşturmakta ve bir tarihsel alanda benzer deneyimleri vurgulamaktadır⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Nosratollah Moslemian’dan bir video: <https://vimeo.com/94020275> (E.T.23.12.2014).

⁴⁷⁸ <http://mahe-mehr.com/sn/magazine/pt/full/id/339/lang/fa> (10.01.2015).

3.2.2.3. Resimleri ve Sergileri

a. Resimleri



Resim 3.24. " Berziger (çiftçi)", 1977, Yağlı boya.⁴⁷⁹



Resim 3.25. "petrol işçilerin grevi", 1975, Yağlı boya, 200 x 405 cm.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Morteza Guderzi, *Hüner-i Motaahhid-i İctimai- ye Dini Der İran*, (1.baskı), Neşri Ferhengistan-i Hüner, Tahran, 1387 H.ş, 199.

Resmin boyut bilgileri herhangi bir kaynakta bulunmamaktadır.

⁴⁸⁰ <http://www.pellemag.com/?p=959>. (E.T.14.09.2015).



Resim 3.26. " Savaş Kolesksiyonu, "isimsiz ", 1985-87, Yağlı boya ve Akrilik, 170 X 135.⁴⁸¹



Resim 3.27. " Savaş Kolesksiyonundan ", 1985-87, Kare Kalem.⁴⁸²

⁴⁸¹ http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/painting/c5c1180613997_nosratolah_mosalmanyanyan. (E.T.20.12.2014).

⁴⁸² http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/painting/c5c1180613997_nosratolah_mosalmanyanyan. (E.T.20.12.2014). Resimin boyut bilgileri herhangi bir kaynakta bulunmamaktadır.



Resim 3.28. ⁴⁸³ Bum Galerisi'nden, 2013. ⁴⁸⁴



Resim 3.29. Bum Galerisi'nden, 2013. ⁴⁸⁵

⁴⁸³ http://graphic.ir/site-gallery/Nosratolah%20Moslemian/Painting-Nosratolah-Moslemian_16-51795. (E.T.08.12.2015).

⁴⁸⁴ http://www.arcadja.com/auctions/en/moslemian_nosratollah/artist/332292/ (E.T.09.12.2015).

⁴⁸⁵ http://graphic.ir/site-gallery/Nosratolah%20Moslemian/Painting-Nosratolah-Moslemian_16-51795. (E.T.08.12.2015).



Resim 3.30. "İsimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2012, 150x 150 cm.⁴⁸⁶



Resim 3.31. "İsimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2004, 180x 225 cm.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ http://graphic.ir/site-gallery/Nosratolah%20Moslemiyani/Painting-Nosratolah-Moslemiyani_16-51795. (E.T.08.12.2015).

⁴⁸⁷ http://graphic.ir/site-gallery/Nosratolah%20Moslemiyani/Painting-Nosratolah-Moslemiyani_16-51795. (E.T.08.12.2015).



Resim 3.32. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2008, 229x 178.5 cm.⁴⁸⁸



Resim 3.33. " Isimsiz",Tuval Üzerinde Maddelerin Karışımı, 2006, 150x 150 cm.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).

⁴⁸⁹ http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).



Resim 3.34. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2005, 167x 220 cm.⁴⁹⁰



Resim 3.35. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2011, 180x 180 cm.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).



Resim 3.36. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2013, 195x 210 cm.⁴⁹²



Resim 3.37. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2008, 149x 149 cm.⁴⁹³

⁴⁹¹ http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).

⁴⁹² http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).

⁴⁹³ http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).



Resim 3.38. " Isimsiz", Tuval Üzerinde Akrilik, 2012, 180x 180 cm.⁴⁹⁴

b. Sergileri

Karma Sergiler:

- 1978: Tahran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Galerisi, Tahran.
- 1983: Niavaran Kültür Merkezi, Tahran.
- 1989: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran.
- 1989: Seyhoun Galerisi.
- 1990: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran.
- 1994: Haft Samar Galery.
- 1996: Iran Galery , Paris.
- 1996:Fransa Elçiliği Binası,Iran.
- 1996: Pol Isfahan Galery, İsfahan.
- 1997: Resim Bienali (Sanatçı bu banelde özel konuk olmuştur.).
- 1998: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran.
- 1999: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran.
- 1999: Aria Galery.
- 1999: İran Sanat Sergisi, Londra, Barn, Cenevre.

⁴⁹⁴ http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml. (E.T.04.02.2016).

1999: İran Sanat Sergisi, Özbekistan.

2000: Sanat Müzesi, Tahran.

2000: İran Çağdaş Sanatçılar 5. Bienali, (Bu biyenalde sanatçı özel davetli olmuştur.)

2000: İran Sanat Sergisi, Kuveyt.

2001: İran Sanat Sergisi, New York.

2001: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Uluslararası Resim Sergisi, Tahran.

2002: İran Sanat Sergisi, Christie's, Londra.

Bireysel Sergiler:

1979: Naghsh Galery.

1978: Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi.

1978: Şiraz, İran.

1978: Semnan, İran.

1986: Kendisinin Özel Galerisi.

1987: Seyhoun Galery.

1988: Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi.

1989: Seyhoun Galery.

1990: Seyhoun Galery.

1991: Seyhoun Galery.

1992: Seyhoun Galery.

1994: Özel Galerisinde.

1995: Özel Galerisinde.

1997: Özel Galerisinde.

1998: Barg Galery.

2000: Barg Galery.

2013: Bum Galery.

3.3. ÜÇÜNCÜ NESİL

Üçüncü nesil, sanatsal çalışmalarını aşağı yukarı onbeş yıldır devam ettirmekte olan sanatçılardır. “Bu nesil İran İslâm Devrimi’nden sonra ortaya çıkmıştır. Bu neslin ortaya çıktığı dönemde İran toplumunun neredeyse bütünü kendisini bir şekilde ifade etmeye başlamıştır. Bu yeni nesil ne bir önceki neslin tecrübe ettiklerini denemeye ne de İran sanatının tamamlanmasında keşfedilenleri yeniden keşfetmeye ilgi göstermiştir. Onlar, bireyselliğe önem vermiş ve mümkün olduğu kadar her yolla kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Bu nesilde güncel olmak, güncel olmaya çalışmak da duygusal bir takıntı haline gelmiştir. Bu nesil iki boyutlu eserlerden enstelasyonlara, bireysel sanat tecrübeleriyle ortaya konulan eserlerden kavramsal eserlere kadar hemen her türde eseri ortaya koymuşlardır. Bu durum onların önceki sanatçıların yolundan çıktığını ve oldukça özgür davrandıklarını açıkça göstermektedir. Bir taraftan sanatçıların eserlerinin esin kaynağını efsaneler, şiirler ve diğer edebi kaynaklar oluşturmaktayken, diğer taraftan bu sanatçılar İran’ın siyasi ve toplumsal eleştirisine, hatta estetik geleneğine de ilgi göstermektedirler. Onların eserleri aslında geçici bir dönemi temsil etmektedir⁴⁹⁵.

Günümüz İran sanatının bugünkü sahnesinde, modernizm yönelimler kenarda bırakılmıştır. Çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bu yeni nesil sanatçılar, kendi isteklerini ve ilgi alanlarını ön plana çıkartarak hareket etmiş, bu yönleriyle tanınmışlardır. İran İslâm Devrimi ve İran-İrak savaşı dönemine ait hatıraları çok az olan bu sanatçılar, kapalı bir toplum atmosferinde yetişmiş ve kendi kimliklerini de oldukça farklı tarzlarda ortaya koymuşlardır. Bu dönem sanatçıları, düşünce ve eylemde kendilerini önceki sanatçılardan farklı göstermeye çalışsalar da bu geçici dönemin olaylarından soyutlanmaları oldukça zordur. Bu nesile ait sanat eserleri Hatemi’nin cumhurbaşkanlığındaki meşhur reform döneminde ortaya çıkmıştır. Bu nesil aslında Rıza Şah dönemindeki özgür ortamda yetişen birinci nesil sanatçılarla da bu bakımdan aynı kefeye koyulabilir. Özellikle şu dikkate alınmalıdır ki söz konusu nesil, yaşadıkları bu dönemde kültürel sınırların daralmasından dolayı çağdaş sanat dünyasıyla daha iyi bağlantı kurabilme imkânını yakalamıştır. Bu noktada özellikle sanatçıların dikkati New York’a, Londra’ya ve Berlin’e odaklanmıştır. Postmodernist konuşmaların entelektüel

⁴⁹⁵ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 59.

topluluklarda yayılması da bu nesil sanatçıların yukarıda bahsini etmiş olduğumuz çeşitli eserler ortaya koymasında önemli bir etki yaratmıştır. Aslında bu yeni sanatsal hareket 1992 yılındaki bir olayla başlamıştır. Bu yılda dört ressam, dört katlı eski bir binanın odalarının duvarlarını ve zeminini kendi eserleriyle kaplamışlardır. Onlar, binanın eski olduğunu ve yakında yıkılacağını, dolayısıyla eserlerinin de ortadan kalkacağını bilmelerine rağmen, yine de bu sıra dışı deneyimi gerçekleştirmişlerdir. Bu hareketin içeriğinde aslında ‘eski’nin ‘yeni’ ile yer değişeceği sırrı gizlidir, zira bu gibi deneyimler İran sanatında öncekinin varlığının sona ereceğinin bunun yerine ise yeninin geleceğini haber vermektedir. Zaten bu hareketten kısa bir süre sonra da enstalasyon, video ve fotoğrafçılık gibi yeni medyalar yaygınlaşmış, resimlerde ve heykellerde de postmodernist fikirler kendilerini göstermeye başlamışlardır. Hatta söz konusu medya unsurlarının sanat alanında kullanılması da yaygınlaşmıştır. Bu tür eserlerin Tahran'daki muhtelif galerilerde, sanat müzelerinde sunulması ve seyircinin de buna oldukça ilgi göstermesi aynı zamanda eskiden asıl işleri heykeltçilik, sinema ve tiyatro olan sanatçıları da bu yeni sanat alanında yeni tecrübeler için cezp etmiştir. Bu eserlerin içeriğinde, feminist hassasiyetlerden çevre kirliliğinden kaynaklanan endişelere, eski nostaljik geleneklerden bugünkü hayatı olumsuz etkileyen gerçeklere kadar özel ve toplumsal merakı uyandıran çeşitli konular yer almıştır. Bu yolu izleyen söz konusu neslin bazı sanatçıları da, böylece İran’ın en seçkin modernist sanatçıları gibi hem yöresel hem de evrensel anlamda önemli başarılarla imza atmışlardır. Yani hem ülke içerisinde hem de ülke dışarısında başarılı olmuşlardır. İran’ın sanat tarihi göz önüne alınacak olursa, bu süreçte sanat içerisinde birçok çeşitlilik ile birlikte kesin çizgilerle ayrılmış birçok zıtlıkları da görmek mümkündür. Bu durum da hakikaten sürekli değişen ve bu değişimlere uygun olarak sanatı da değişen bir topluma işaret etmektedir⁴⁹⁶.

Üçüncü neslin sanatçılarına Shadi Ghadirian, Simin Keramati, Bita Fayyazi, Barbod Golşiri, Parastu Foruher, Nazgol Ansariniya, Afruz Amighi, Afshin Pir Hashemi, pooya Aryanpour, Rozita Sharafjahan, Farhad Moshiri, Afshan Ketabchi, Rokni Haerizadeh, , Sasegh Tirafkan, Behrang Samadzadegan, Vahid Hakim, Samira Eskandarfar, Behnam Kamrani, Shahriar Ahmadi, Mehrane Atashi, Khosrow

⁴⁹⁶ Pakbaz, “Hüner-i İrani Der Nigah-i Diger”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş), 1+28, 86- 90, 89.

Hasanzadeh, Amir Mobed, Peyman Hooshmandzadeh, Ghazale Hedayet, Shahab Fotuhi, Arash Hanayi, Farhad Fozouni, Amirali Ghasemi, Jinus Taghizade, Vahid Sharifian, Jalal Sepehr, Dariyush Garehzad, Alireza Fani, Vahid Chamani, Gohar Dashti, Omid Salehi, Farzane Hosseyni, Reza Azimian, Siamak Filizadeh, Nastaran Safayi, Sohrab Kashani, Malake Naini, Reza Derakhshani, ve İman Efsariyan gibi isimleri örnek gösterebiliriz. Burada ismini vermiş olduğumuz sanatçılardan söz konusu nesli temsil eden iki örnek sanatçı, Shadi Ghadirian ve Bita Feyyazi eserleriyle birlikte ele alınmış ve incelenmiştir.

3.3.1. Shadi Ghadirian



Shadi Ghadirian

3.3.1.1. Hayatı Hakkında

Shadi Ghadirian, 1974'te İran'da doğmuş ünlü bir sanatçıdır. 1993 yılında Azad Üniversitesi'nin Fotoğrafçılık Bölümü'nde eğitime başlayan sanatçı, bölümünde üstün bir başarı göstermiştir. Sanatçı ilk bireysel sergisini 1998 yılında Golestan Galerisi'nde açmıştır⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ Eserlerini bu sitede görebilirsiniz: <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography> (E.T.12.03.2016).

3.3.1.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme

Shadi Ghadirian, dünyanın farklı yerlerinde bireysel veya bir gruba dâhil olmak suretiyle birçok sergi açmıştır. Dokuz koleksiyonda toplanmış resimleri daha çok insana ait konuları içermiş olup bu konular çok çeşitlidir ve bütün dünyada birçok muhatap bulabilmiştir. O, şimdiye kadar İran, Belçika, Almanya, İtalya, Fransa, Amerika, Hindistan, Dubai, Türkiye, Suriye, Filistin ve Kuveyt'te 14'ü aşkın bireysel ve İran, İngiltere, Fransa, Amerika, Avusturya, Dubai, İsveç, Hollanda, Bolivya, Danimarka, Avustralya, Polonya, Meksika, İspanya, Almanya, Türkiye, Rusya, Bangladeş, Yunanistan, Kanada ve İrlanda'da da bir gruba dâhil olmak suretiyle 63 sergi açmıştır. Ghadirian, şimdi İran'ın ilk profesyonel fotoğrafçılık sitesinin⁴⁹⁸ yöneticisidir⁴⁹⁹. Mehran Mohajer⁵⁰⁰, Shadi Ghadirian'ın bir kitabının önsözüne düştüğü notta şu ifadeleri kullanmıştır: “*Shadi Ghadirian, Kaçarlar koleksiyonuyla (1998) İran fotoğrafçılığına adım atmıştır. Her Günkü Gibi (2002) isimindeki koleksiyonuyla çalışmalarına devam eden sanatçı, Batı Doğu'dan (2004), Renkli Ol (2005), Ctrl + Alt + Del (2006), Beyaz Kare (2008), ve Hiç (2008) isimlerindeki koleksiyonların da sahibidir. Bu çalışmalarından çoğunda, sanatçıya has meşhur ikili zıtlıklarını görmek mümkündür. Gelenekçilik ile modernizm arasındaki karşıtlık, kadının yok sayılması ve erkeklerin egemenliğinin ön plana çıkartılması, kapalılık ve açıklık, dini simgelerin dünyevi işaretlerle karşı karşıya gelmesi gibi zıtlıkların bir arada kullanılmış olması bu duruma örnek gösterilebilir. Hem savaşın insan hayatının en özel alanına tacizini (Son koleksiyonunda) hem de hem de bilgisayar teknolojisiyle kadının ilişkisini (Ctrl + Alt + Del) onun eserlerinde görmek mümkündür. Ayrıca şunu da belirtmek lazımdır ki sanatçı fotoğraflarına konu olan mekânın sahne tasarımlarını kendisi yapmıştır. Gerçekten de bütün bunlar Ghadirian'ın çalışmalarının içeriğini oluşturmaktadır. Ancak bence Ghadirian'ın çalışmalarını seçkin kılan, söz konusu ikili zıtlıkların doğrudan değil de dolaylı olarak gözler önüne serilmesidir.*”⁵⁰¹

Ghadirian'ın tablolarında bulunan birçok unsur aslında eserin tümünde anlatılmak istenilen temel manaya hizmet etmektedir. Yani sanatçının amacı eserlerinde

⁴⁹⁸ Söz konusu site hakkında geniş bilgi için bkz. www.fanoosphoto.com

⁴⁹⁹ [http://anthropology.ir/node/8091\(E.T.11.02.2015\)](http://anthropology.ir/node/8091(E.T.11.02.2015)).

⁵⁰⁰ Mehran Mohajer, 1964 doğumlu İranlı bir fotoğrafçı, sanat eleştirmeni, mütercim, dilbilimci ve kültür yazarıdır.

⁵⁰¹ [http://akskhaneh.com/story/shadi-ghadirian-ibook-published\(E.T.24.06.2015\)](http://akskhaneh.com/story/shadi-ghadirian-ibook-published(E.T.24.06.2015)).

herhangi bir tekniği veya entelektüelliğe dair herhangi bir şeyi öne çıkarmak değil, sadece vermek istediği manayı izleyiciye sunmaktır. Bu tarzıyla sanatçı izleyiciyi eserindeki çelişkili mevzuya rahatlıkla çekebilmektedir. Sanatçının asıl başarısı da zaten budur; ancak bunu bilinçli mi yoksa bilinçsiz mi yaptığı açıkça anlaşılamamaktadır⁵⁰².

Dünyaca ünlü eleştirmenlerden birisi olan Umberto Eco⁵⁰³, Shadi Ghadirian'ın 'Kaçar' koleksiyonundaki fotoğraflarını gördüğünde şaşırılmış ve bu koleksiyondaki sanatçıya ait eserleri, 15.yüzyılda yaşamış olan İspanyol ressam Diego Velázquez'in resimlerine benzetmiştir. Tüm bunlardan anlaşılabacağı gibi Ghadirian gerçekten de dünyada ün kazanmış bir fotoğrafçı olup İran'ın yaratıcı fotoğrafçıların ikinci neslinden de sayılmaktadır⁵⁰⁴.

Kadın, Shadi Ghadirian'ın fotoğraflarının ana unsuru ve konusudur. Fotoğraf koleksiyonlarının esas kalıbında kadın ve kadın figürü bulunmaktadır. Koleksiyonlarındaki fotoğraflarının içeriği kadın figürü içermeyip sadece cansız doğadan oluşsa da sanatçının *Hiç Hiç* ve *Beyaz Kare* koleksiyonlarında olduğu gibi yine de bu eserlerinde kadınsal bileşenler veya kadının boş yerini dolduran, kadını çağrıştıran unsurlar vardır. Kendisi bu konuyla ilgili şöyle der: “*Kadın, benim ilk iki koleksiyonumda tamamen tesadüf olarak yer aldı yani bu konunun seçilmesi tamamıyla bilinçsizdi, daha sonradan ise bu unsur eserlerimin ana konusu oldu. Ancak gelecekte kadın haricinde başka bir mevzuyu eserlerimin içine dahil etmeyeceğim anlamına gelmez.*”⁵⁰⁵ Sanatçı, Şirin Bargh Navard ile yaptığı bir röportajında da eserlerindeki konuları nasıl seçtiğini şöyle anlatmıştır: “*Konu seçimimdeki fikirler bazen bana bazen de yakınlarıma aittir. Şimdiki koleksiyonlarıma baktığımda hepsinin, yaşamımın bir nevi aynası olduğunu hissediyorum. Yani yaşam sürecimi fotoğraflarımda tamamen görebilirsiniz; çalıştığım anda hangi meselelerle uğraştığım ve bu süreçte hangi sorunlarla karşılaşmış olduğum gibi. Eserlerimin içeriğindeki konuların kaynağı aslında ilk başta kendi yaşamımda olanlardı; ancak zaman geçtikçe yaşadıklarımın ve dolayısıyla eserlerimde yer alan mevzuların etrafımdakilerin özellikle de yaşatlarımların yaşamlarında da olduğunun farkına varıyorum ve böylece konuları daha açık bir*

⁵⁰² Bijen Seyfuri, “Şadi, Seht Sade Est”, Mecelle- ye Tendis, (Azer- 1390 H.ş), 213, 9-9, 9.

⁵⁰³ Umberto Eco (d.1932), İtalyan bilim adamı, yazar, edebiyatçı, eleştirmen ve düşünürdür.

⁵⁰⁴ [http://www.isfpc.com/bk/%D8%A7%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1/reports/.\(E.T.15.06.2015\).](http://www.isfpc.com/bk/%D8%A7%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1/reports/.(E.T.15.06.2015).)

⁵⁰⁵ <http://assey.blogfa.com/post/10> (E.T. 17.07.2015).

şekilde anlamaya başlıyorum. Konularımın çoğu insana aittir.” Sanatçı, Şirin Bargh Navard’ın “Fotoğraflarındaki post-modernist bakış nereden geliyor? Fotoğrafların için tasarım ve planlama yaptığın açıkça ortadadır. Ben şimdiye kadar anı yakalayan fotoğraflar görmedim. Bu tür fotoğrafları az mı çekersin?” şeklindeki sorusunu da şöyle yanıtlamıştır: “Bu bakış açısı aslında kendi düşüncelerimle alakalıdır. Oradan geliyor. Ben hep keşke karikatürist olsaydım diye düşünürdüm. Çünkü benim bakış açım oldukça ironik ve mizahidir. İnanmayacaksınız ancak bazen düşünürken kendi kendime gülmeye başlarım zira o an aklıma komik bir şey gelmiştir; ancak bunu da hiçbir zaman dile getiremiyorum. Ama ne yazık ki ben sadece teknik anlamda fotoğrafçılığı biliyorum ve bu yüzden de bu medyumu seçtim. Örneğin resim yapmayı ya da film yapımı gibi şeyleri bilmiyorum, bu yüzden olsa gerek fotoğrafçılığın bana verdiği imkânı gerçekten seviyorum; ancak şunu da belirtmek isterim ki makinasını eline alıp sokağa çıkan ve fotoğraf çeken birisi olmadığımı da iyi biliyorum. Çünkü insanlarla karşılaşmayı ve onlarla iletişim kurmayı, hatta sürekli aklımda fotoğraf çekeceksem bu insanlardan izin mi almalıyım gibi durumları da bilmiyorum. Fotoğrafını çekeceğim insanların, fotoğraflarını kimlerin görebileceğini bildiklerini düşünüyorum. Yani kısacası bunlarla alakalı aklıma birçok soru gelmektedir. Bu yüzden sokağa çıkıp fotoğraf çekmeyi bir kenara bırakarak, kendi kendime mekânlar tasarlayarak fotoğraf çekmekle yetinmek ve düşündüklerimi tasvir etmek zorunda kalıyorum (Stage Photography). Gerçekte ben Making Photography yapıyorum Taking Photography değil. Stage Photography benim için çok caziptir. Bu olaya benim için bir tiyatro gibidir. İnanmazsınız ama ben bir konu hakkında bir yıl ya da iki yıl düşünüyorum. Meselâ şu an iki yıldır bir konu üzerinde düşünmekteyim. Düşündükten sonra ise kuracağım sahne için gidip aksesuar ve çeşitli eşyalar alıyorum. Olayın bu kısmı aslında benim için çok ilgi çekicidir. Düşünce olarak hazır olduktan ve tüm gerekli eşyaları tamamladıktan sonra, stüdyoya geliyorum, burada eşyaları ve aksesuarları düzenliyor, yerleştiriyorum ve neticede fotoğraf çekmeye başlıyorum. Hemen her koleksiyon için fotoğraf çekmem toplamda bir hafta bile almamaktadır. Aslında zamanı alan fotoğraf çekimi öncesi yaptıklarımıdır.”⁵⁰⁶

Ghadiriyân’ın fotoğraflarında vurgulanan mevzular ve kavramlar, özel bir tarih veya coğrafya ile sınırlı olmaktan ziyade, insana ait zamansız ve mekânsız mücadelelerin bir görüntüsüdür. Esasen hem Doğu’nun hem de Batı’nın, maddiyatı ön

⁵⁰⁶ <http://anthropology.ir/node/8091>(E.T.11.02.2015).

plana çıkartan moderniteden kemikleşmiş mantıksız geri kalmışlığa, demokrasi adına ileri teknolojiye üretilmiş roketlerle zehirletilmiş geriye doğru gitmiş mantıksız dünyaya ve sanat çalışmalarının konusunu bile değiştiren ölümsüz Arap diktatörlüğüne kadar günlük hayatın içinde ortak olarak yaşadıkları zorlukların aynasıdır. Bu konular sanatçı tarafından o kadar rahat bir şekilde ve basitçe işlenmiştir ki onun eserleri izleyiciyi kendi içine çekerek başka dünyalara götürmektedir⁵⁰⁷.

3.3.1.3. Birkaç Koleksiyonu ve Bu Koleksiyonlardaki Eserleri Hakkında

‘Kaçar’ Koleksiyonu, Golestan Galerisi (1998): Bu koleksiyon içerisindeki fotoğraflarda yer alan Kaçar kadınları, kendi kültürlerine ait giyimleriyle ve makyajlarıyla; ancak ellerinde bir radyo, bir CocaCola ile çekilmişlerdir. Bu öyle bir zıtlıktır ki sanki siyah bir tablo içerisinde beyaz veya açık renkli bir taş resmedilmiştir⁵⁰⁸.

Shadi Ghadirian, 1998 yılına ait Kaçar koleksiyonunda 19. yüzyılda Kaçar döneminde İran’da yaygın olan stüdyo fotoğraflarının da etkisi altında kalarak, söz konusu dönemde atölyelerde fotoğraf arka planı olarak kullanılan resimleri de eserlerinde kullanarak, onları o dönemin geleneksel kıyafetlerini giyen genç kadınlarla birleştirmiş ve her birisinin eline günümüze ait birer unsur koymuştur. Sanatçı bu eserlerinde siyasî ve toplumsal tarihi boyunca İran kadının baskı altındaki durumunu oldukça ince ve cesur keşifle ortaya koymuştur.

Shadi Ghadirian’ın ilk ve belki de bazı bakımlardan en başarılı sayabileceğimiz bu koleksiyonu⁵⁰⁹, yine de günümüze ait bazı yenilikleri kendi içinde barındırmaktadır. Bunlara Pepsi içen, gitar çalan ve gece partilerine, meditasyon ve yoga derslerine gitmeye kabiliyetleri olan Kaçar kadınlarının resmedilmiş olması örnek gösterilebilir. Bununla birlikte bu durum günümüz İran’ının alt ve üst toplum tabakalaşmasını ve bunlar arasındaki çelişkileri anlatmaktadır⁵¹⁰. Sanatçı bu hususta şunları söylemiştir:

⁵⁰⁷ Bijen Seyfuri, “Şadi, Seht Sade Est”, Mecelle- ye Tendis, (Azer- 1390 H.ş), 213, 9-9, 9.

⁵⁰⁸ Bkz. Resim 98, 99 ve 100.

⁵⁰⁹ Kaçar Hanedanı (Farsça: قاجاریه Kācārīye; 1794- 1925), İran’da aslen Azerbaycan Türkleri olan Kaçar tayfasının kollarından olan Kovanlı kolu tarafından kurulmuş ve 1794 ile 1925 yılları arasında hüküm sürmüş bir devlettir.

⁵¹⁰ <http://aksbazi.blogfa.com/post-53.aspx> (E.T. 15.03.2015).

*“Bu fotoğraflar, içimdeki duyguları o anda yansıtan bir ayna misalidir; gelenek ve modernizmin arasındaki avareliği ortaya koymuştur.”*⁵¹¹

‘Kaçar’ koleksiyonunda seyircinin en çok dikkatini çeken nokta gerçekten de gelenek ve modernizmin çelişkisidir. Bitişik kaşlarıyla, başörtüsü, kısa şalvarlar ve ayaklarına giydikleri pabuçlarla, bazen de çarşaf ve peçeyle resmedilmiş olan Kaçar kadınları, pepsi, bisiklet, radyo, gitar, gazete ve fotoğraf makinası gibi modern eşyaların yanında yerleştirilerek iğneleyici bir zıtlık oluşturmuşlardır ki bununla İranlı kadınların halen daha gelenek ile modernizmin arasında sıkıştığını açıkça gözler önüne sermektedir. Diğer taraftan Ghadiriyan’ın fotoğrafını çektiği İranlı kadınların, modern olmak istediklerini de ifade edebiliriz. Bir karede çarşaf ve peçe ile sadece bisikletin yanında duran kadın bir sonraki karede çarşafı başından almış, şalvar, pabuç ve kask ile bisiklete binmiştir. Sanki böylece özgürlüğe doğru bir adım daha atmıştır. Bu durum gerçekten de günümüz İran kadının içinde bulunduğu şartları göstermez mi?⁵¹²

Belki bu fotoğrafları, modern İran tarihinde toplumun ana tezatlarından birisiyle ilgili, İran’ın entelektüel düşüncelerinin (1979 devriminden sonra daha çok derinlik ve gelişim bulan düşüncelerinin) geçici bir yansıması olarak görebiliriz. Zira sanatçı bize, bir taraftan sahne tasarımıyla gelenekçiliğin sahte olduğunu gösteriyorken diğer taraftan da kadınların modern unsurlarla kendilerinin özgürlüğe ulaşacaklarını düşündüğü hissini vermektedir; ancak bu durumda ayrıca kadınların bizzat reklam aracı olarak kullanıldıklarını ya da reklamın onlar elinde olduklarını da eserlerden çıkarmak mümkündür. O halde diyebiliriz ki asıl anlatılmak istenilen kadınların aslında bir oyun içinde oldukları ve söz konusu modern unsurlarla özgürlük elde edemeyecekleridir. Hem kadınların giyiniş tarzı hem de ürünler, genel bir ortama ait olmasına rağmen fotoğrafçı onları içerdeki bir ortamda çekmiştir ve böylece fotoğraflardaki iğneleme ve paradoksal yönü arttırmıştır. Seyirci de fotoğrafın içindeki kadınlar gibi bu tezatlıklar içinde, aslında görüntülerin durağan olmasına rağmen, bir ikilem arasına kalmıştır⁵¹³.

⁵¹¹ <http://ayeneha.com/collections/shadi-ghadirian> (E.T.12.02.2015).

⁵¹² <http://assey.blogfa.com/post/10> (E.T. 17.07.2015).

⁵¹³ <http://akskhaneh.com/story/shadi-ghadirian-ibook-published> (E.T. 24.06.2015).

‘Her Günkü Gibi’ Koleksiyonu, Rah-e Ebrişem Galerisi (2002): Bu eserlerdeki renkli çarşafla kapanmış kadınların yüzlerinin yuvarlaklığı yerine diğer unsurlar; kepçe, tencere, kevgir ve süzgeç gibi eşyalar daha ön plana çıkartılmıştır⁵¹⁴.

Shadi Ghadirian bu eserin oluşmasıyla ilgili şöyle der: *“Bu koleksiyon yeni evlendiğimde oluştu. Yeni sorumluluklar üstlenmiştim. Her şey bir nevi garipleşmiş ve değişmişti, elbette ki bu değişim dünyanın tüm kadınları için geçerlidir, bu değişim öyle bir değişimdir ki sürekli tekrarlanır. Bu aslında bir endişe oluşturmaktadır ki bu endişe daha çok kadınsaldır. Dolayısıyla söz konusu değişimle birlikte gelen endişe bende de olduğu için bu koleksiyonun oluşumundaki en önemli rolü üstlendi. İster profesör ister avukat isterse bir sanatçı veya ev kadını olsun fark etmez. Bu endişe her kadında vardır. Bu endişeye rağmen yine de bütün kadınlar yaşamlarında kendilerine ayrılmış görevlerini yerine getirmesi gerekir. Bu endişe daima bizim zihnimizin bir köşesindedir. Kısacası gerçekte bir kadın olarak hem hayatımızın günlük işlerini hem de profesyonel işlerimizi düşünüyoruz.”*⁵¹⁵

‘Her Günkü Gibi’ Shadi Ghadirian’ın en feminist ve en tartışmalı fotoğraf koleksiyonudur. Renkli çarşaflı ve yüzleri görülmeyen kadınlar, ev hanımı olan kadınları temsil etmektedir. Yüz aslında bir bireyin bütün kimliğini gösterir; ancak sanatçı bu kadınların yüzleri yerine, yüzlerinin bulunduğu kısımlara onlara ait kevgir, kepçe, tencere, ütü ve süpürge gibi eşyaları yerleştirmiştir. Fotoğraflar beyaz arka planlarıyla vesikalık fotoğrafları anımsatır, yani bu fotoğraflar herhangi bir resmi ortamda bireylerin tanınması için kullanılırlar. Ancak sanatçı onlarda simalar yerine çeşitli eşyaları kimikleştirmiştir. Ghadirian bu fotoğrafları hakkında şunları dile getirmiştir: *“Bu fotoğraflar koleksiyonu, çeşitli kadın hakları savunucuları ve feministlerin ilgisini çekmiştir; ancak İranlı erkekler ise bu fotoğraflara, sanki erkekler kadınlara sürekli hakaret edip onları baskı altında tutuyorlarmış gibi bir görüntü verdikleri gerekçesiyle, itiraz etmişlerdir.”*⁵¹⁶ Sanatçı ayrı bir röportajında da bu koleksiyondaki eserlerle ilgili olarak bir değerlendirme yapmış ve daha açıklayıcı, daha geniş bilgiler vermiştir. Shadi Ghadirian bu röportajda şöyle der: *“Her Günkü Gibi koleksiyonumdaki fotoğraflar, vesikalık fotoğraf gibidir. Vesikalık fotoğraf bizim*

⁵¹⁴ Bkz. Resim 101, 102 ve 103.

⁵¹⁵ Sanatçıyla özel röportajdan. (25. 06.2015)

⁵¹⁶ <http://assey.blogfa.com/post/10> (E.T. 17.07.2015).

kimliğimizi belirlemektedir ki, onların pasaportumuza ve kimliğimize girmesi lazımdır. Benim karem tam o karedir ama esasında her hangi bir kimlik kalmamıştır. Bizim gerçek yüzümüz, gerçek kimliğimiz hangisidir? Pasaportta kullandığımız yüzümüz mü, uzmanlığımız, işimiz, hangi yönümüz? Bir insan kendini 3X4 cm. ebatındaki bir fotoğrafa nasıl sığdırabilir? Eserlerimdeki asıl olay bu bileşenleri birbiriyle karıştırmamdı. İlk olarak beyaz bir arka plan hazırladım sonra ise çerçeveyi ayarladım. Ondan sonra da çerçeveye herkes tarafından açıkça anlaşılabilir bir formatta kadını yerleştirdim. Çarşaf içindeki bu kişinin bir erkek olmayacağı ne malum? Aslında öyle de olabilir biliyor musunuz? Benim insanlarla paylaşmak istediğim sorularımın hepsi bunlardır; ancak bu fotoğraflarla birlikte çok garip olaylar oldu. Demek istiyorum ki bu fotoğraflarda sadece bir dizi kod yer almaktadır; ancak sanki bu kodları herkes anlıyor. Şunu da belirtmek lazım ki bu kodları İranlılar farklı yurt dışındakiler ise farklı anlıyorlar. Ben bu koleksiyonun seyircisini yaşlılar ve gençler diye ikiye ayırabilirim. Yaşlılar bu fotoğrafların kendilerine ait olabileceğini kabul etmiyorlardı. Bu insanlar aslında yaşamlarının büyük bir bölümüne ait olan bu fotoğrafları nasıl kabul etmezler?! Biliyor musun, bence öyle oldukları için onların bir vicdan azabı veya günah duyguları vardır veya birisi gelmiş bunları açık açık onlara söylediği için zordur onların zoruna gitmektedir. Diğer taraftan genç nesil kendisinin öyle olmamasına rağmen bu maceranın şahididir ve fotoğrafları seviyorlar. Erkekler bu koleksiyonun kötü olduğunu ve kadına hakaret edildiğini söylediler. Nasıl oldu da erkekler bir anda kadınlara karşı hakareti önemsediler?”⁵¹⁷

‘Hiç Hiç’⁵¹⁸ Koleksiyonu, Rah-e Ebrişem Galerisi (2008): Vietnam Savaşı'ndan sonraki yıllar boyunca birçok fotoğrafçı savaş konusunu ele almışlardır. Aşikârdır ki hepsi savaşın çirkinliklerine, şiddet ve zorluklarına değinerek bunlara karşı çıkmışlardır. Halen daha dünyanın dört köşesinde gerçekleşen savaşların ve çatışmaların sayısı arttıkça onlara ait fotoğraflar da bir o kadar artmaktadır. Sanki bu eserlerde, kurbanların kesilmiş uzuvları, şekli değişmiş suratlar, kadınların, erkeklerin ve çocukların parçalanmış ve kana bulanmış bedenleri ve üst üste yığılmış cesetleri görmeyi istiyoruz, ancak asıl arzulamamız gereken şudur ki herhangi bir savaşı başlatmak amacıyla herhangi bir silahtan ateş edilmesin. Ama bu kez de savaş mevzuuyla başka

⁵¹⁷ <http://anthropology.ir/node/8091> (E.T.11.02.2015).

⁵¹⁸ Bu koleksiyonun isminin, Türkçe olarak kişilerin herhangi bir maç için söyledikleri *sıfır- sıfır* ibaresiyle aynı olduğunu söyleyebiliriz.

pencereden (daha doğrusu savaşa karşı olmakla) karşı karşıya kalmaktayız. Shadi Ghadirian, insanlığa karşı yapılan bu olaylara başka bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Sanatçının 31 renkli fotoğrafının bulunduğu ‘Hiç, hiç’ ve ‘Beyaz kare’ koleksiyonları John Lennon’a ait bir şarkı eşliğinde ‘Rah-e Ebrişem’ galerisinde sergilenmiştir. Bu eserler artık dünyanın herhangi bir yerinde hiçbir savaşın olmayacağı günlerin müjdesini vereceklerdi⁵¹⁹. John Lennon’a ait söz konusu şarkının sözleri şöyledir:

Hayal et cennetin olmadığını⁵²⁰
Cehennemin olmadığını
Başımızın üstünde, bir tek gökyüzünün olduğunu
Hayal et insan
Hayatının sadece bugünün düşüncesinde geçtiğini
Hayal et hiçbir ülkenin olmadığını
Hiçbir mesleğin olmadığını
Neden insanlar ya öldürmeli ya da ölmeliler!
Hayalperest miyim?
Sen de bir gün bize katılacaksın
Dünya hayal ettiğimiz gibi olacak⁵²¹.

Sanatçı ile yaptığımız bir konuşmada da kendisi bize, savaşla ilk kez ilgilenmesi fikrinin bu şarkıyla kendisinde oluştuğunu ve bu yüzden kesinlikle sergisinde olması gerektiğini hissettiğini söylemiştir. Yine bu konuşmada bize şunları söylemiştir: “Günlük hayatta daima savaşla karşı karşıya olduğumuz aşikârdır. Öyle ki biz hemen her zaman meydana gelen savaşlara alışmış ve hatta bunu kanıksamışız ki onu normal olarak karşılıyoruz. Savaş özellikle Orta Doğu halkının yaşamı içerisinde. Öyle ki bir gün bize savaş çıktı deseler biz onunla nasıl karşılaşacağımızı, mücadele edeceğimizi çok iyi biliyoruz. İsviçre’de yaşayan birisine yine aynı haberi verseniz bu durum karşısında şaşırarak, panikleyecektir. Zira bizler kadar savaşa alışmamış, bizler kadar savaşın içinde yer almamıştır. Ben bu koleksiyondaki eserlerimde konuya biraz daha renkli veya reklamcı bir bakış açısıyla yaklaşıp bireyleri onunla karşı karşıya getirdim.

⁵¹⁹ <http://iranbestinfo.blogfa.com/post/139/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%D8%B9%DA> (E.T. 18.01.2015).

⁵²⁰ Şarkının ismi: Imagine

⁵²¹ <http://www.akkasee.com/articles/12632> . Fotoğraf Sitesinin Şadi Gadiiryanla özel reportajından. (E.T. 12.04.2015).

Aslında söylemek istediğim şudur: Dikkatlice bakın.”⁵²² O, bu koleksiyonun oluşumuyla ilgili başka bir röportajında da şöyle demiştir: “İlk önce bu konu üzerinde çok düşündüm ve bir buçuk seneye yakın onunla uğraştım. Daha sonraki yıllarda fotoğrafçılığı başladığımda, ne yapacağımı iyi biliyordum. Bu bir şeyleri alıp evin farklı yerlerine koyup sonra “böyle iyi oldu” diyerek sonra fotoğraf çekmek gibi bir şey değildi. Ben aslında ressamlar gibi kafamda bir kompozisyon ve çekeceğim fotoğrafım için bir çerçeve tasarlıyorum. Bu fotoğraflar ilk önce zihnimde canlandı. Daha sonra gidip malzemelerini buldum ve fotoğraflarını çekmem ise sadece yedi günümü aldı. O da eşyaları dizmek, ışığı değiştirmek ve ona benzer işler için harcandı. Başka şeyler de zihnimde vardı ama onları uygulayamadım; çünkü kafamdaki özel savaş aletlerini bulamadım. Ben diğer fotoğrafçılar gibi, makinanın dürbününden bakıp bişeyleri yakalayıp fotoğraf çekmiyorum. Bütün koleksiyonlarımdaki fotoğraflarımın bir ön planı vardır. Bu fotoğrafların güçlü birer eser haline gelmeleri de bundan kaynaklanıyor.”⁵²³

Ghadiriyan Kaçar dönemi kadınlarını fotoğraflarının yer aldığı koleksiyonunda kullandığı tezatlıkları aslında bu koleksiyonunda da kullanmıştır; ancak bu sefer farklı renkler, şekillerle ve konularla bunları yansıtmıştır. Bu eserlerdeki zıtlık da savaş ile barış arasındaki ilişki ile gösterilmiştir. Koleksiyondaki bütün eserlerde bu konular yer almıştır. Fakat bu zıtlık bazı eserlerde daha açık bir şekilde ortaya konmuştur. Ama bazı fotoğraflarda daha net görülmektedir; örneğin elbise dolabında temiz ve düzenli asılmış giysilerin arasında eski bir asker ceketinin, bir çift topuklu kadın ayakkabısının yanında biçimi bozulmuş ve kanlı botların, rengârenk bir başörtüsünün yanında askıya asılmış bir miğferin yerleştirilmiş olduğu gibi⁵²⁴. Bu durum Beyaz Kare koleksiyonunda da vardır, sanatçı eserlerde daima iki zıt unsuru bir arada kullanmıştır⁵²⁵. Bu zıtlık içerisindeki bazı bir unsur daha zarifken diğeri oldukça sert, kullanılmış ve bozuk biçimde görünmektedir. Bu fotoğraflar oldukça detaylı bir şekilde ışıklandırılmış ve detaylı bir şekilde gölgelendirilmiş bir atmosfer içerisinde çekilmiştir ki bu da sanatçının fotoğraflarını çekerken ne denli bir dikkate ve ilgiye sahip olduğunu göstermiştir. Daha önce bir topluluğu ölüme gönderen bir el bombası, şimdi rengârenk yiyeceklerin arasında bir buzdolabının içinde yer almıştır. Buzdolabının açık kapısı

⁵²² Shadi Ghadirian ile özel konuşmamızdan.

⁵²³ <http://www.akkasee.com/articles/12632> (E.T. 12.04.2015).

⁵²⁴ Bkz. Resim 104, 105, 106 ve 107.

⁵²⁵ Bkz. Resim 108, 109, 110 ve 111.

tablonun bütün alanını kaplamıştır ya da serginin esasen kalıbını ortaya koyan, ilk görüntüsü sayılan ve karşımıza ilk çıkan fotoğrafta, bir askerin sırt çantası içinde, onun özel eşyaları yerine, bir elektrikli süpürge'nin gövdesi yer almıştır. Bu durum sanatçının mizahi bir bakış açısına sahip olduğunu ve alışla gelmişin dışına çıktığını açıkça ortaya koymaktadır⁵²⁶. Bu fotoğrafların hepsinde, kadınsal zarafet en zirvesinde resmedilirken fotoğraf ortamına dışarıdan öyle bir unsur ekleniyor ki izleyici bunun hemen farkına varıyor ve çok şaşıyor. Zaten sanatçının kendine has oluşu da bundandır. Yemek tabağı olan fotoğraftaki bıçağın fotoğraftaki diğer unsurlardan daha haşin olması ve üzerinde kan bulunmasına şahit olduğumuz fotoğrafta bu durum daha açık ve doğrudan gözler önüne serilmiştir⁵²⁷.

Ghadiriyan'ın bu koleksiyonundaki fotoğrafları muhatap ile doğrudan iletişim kurmakta, her zaman izleyici ile arasına bir mesafe koymaktadır. Diğer taraftan savaş aletlerinin sakın, zengin, lüks ve temiz bir ortama girmesi, onların şiddetsel içeriklerini azaltmamakta; aksine onların günlük kullandığı eşyalar kadar doğal gösterilmiş olması, o huzurlu ve zengin yaşamı gördüğünden çok daha korkunç bir hale getirmektedir. Meyve dolu kristal kabın içindeki el bombasının resmedildiği ve aynı zamanda mücevherlerin arasında resmedilmiş olan mermilerin yer aldığı fotoğrafta söz konusu durumu açıkça görebilmekteyiz. Sanatçı, alışlagelmişin dışında hareket etmesi ve savaş konularını böyle bir tarzda fotoğraflamasından dolayı katıldığı Christy ve Satby gibi ünlü açık arttırmalarda itibarını yükseltmiştir⁵²⁸.

‘Hiç Hiç’ ve ‘Beyaz Kare’ koleksiyonları hakkında Ghadiriyan şöyle der: “*Bu mecmualardaki fotoğraflar aslında bir iç mekan uzamlarıdır ve bundan dolayı bu fotoğraflarda kadının hissedilmesi çok belirgindir. Sanki kadın bu çerçeveden hemen dışarı çıkmıştır. Örneğin kahvaltı masasını hazırlamış ve eli kareden dışarı çıkmıştır. Bence, onun varlığı çok güçlüdür.*”⁵²⁹

‘Hiç hiç’ ve ‘Beyaz Kare’ koleksiyonlarıyla ilgili Ghadiriyan, aslında savaştan nefret ettiğini vurgulamıştır. Ona göre savaşa karşı olan aslında sadece kadınlar değildir;

⁵²⁶ <http://iranbestinfo.blogfa.com/post/139/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%D8%B9%DA>(E.T. 18.01.2015).

⁵²⁷ <http://www.akkasee.com/articles/12632> (E.T. 12.04.2015).

⁵²⁸ <http://iranbestinfo.blogfa.com/post/139/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%D8%B9%DA> (E.T. 18.01.2015).

⁵²⁹ <http://anthropology.ir/node/8091> (E.T.11.02.2015).

ancak yine de birçok kadın savaşa karşıdır. Tarih boyunca hep erkekler savaş çıkartmışlardır, kadınlar ve çocuklar ise her zaman bu savaşlardan zararlı çıkmışlardır. Belki bu savaşlar bazen kadın ve çocukları korumak için ortaya çıkmışlardır; ancak bu savaş olayı yine de kendi içerisinde bir erkeksi olaydır. Evrensel bir barışa vurgu yapanlar ise hemen her zaman silahların bırakılmasını isteyen feministler olmuştur. Hatta bazıları dünyadaki büyük yönetim makamlarının kadınlara verildiğinde dünyanın daha huzur dolu bir yer olacağına inananlar da olmuştur ve bu konu sanatçının eserinde de oldukça vurgulanmıştır⁵³⁰.

3.3.1.4. Eserleri

a. Resimleri



Resim 3.39. "Qajar (Kaçar)", 1998, 60x 90 cm & 30x 40 cm, C- Print.⁵³¹

⁵³⁰ <http://assey.blogfa.com/post/10> (E.T. 17.07.2015).

⁵³¹ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-9> (E.T.12.03.2016).

Sanatçının resmi fotoğraf sitesi



Resim 3.40. "Qajar (Kaçar)", 1998,C Print, 60x 90 cm.⁵³²

⁵³² <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-9> (E.T.12.03.2016).



Resim 3.41. "Qajar (Kaçar)", 1998, C Print , 30x 40 cm.⁵³³



Resim 3.42. "Her Günkü Gibi", 2000. C Print , Her bir Fotoğraf 50X50 cm.⁵³⁴

⁵³³ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-9> (E.T.12.03.2016).

⁵³⁴ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-7> (E.T.12.03.2016).



Resim 3.43. "Her Günkü Gibi", 2000. C Print , 50X50 cm.⁵³⁵



Resim 3.44. "Her Günkü Gibi", 2000. C Print , 50X50 cm.⁵³⁶

⁵³⁵ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-7> (E.T.12.03.2016).

⁵³⁶ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-7> (E.T.12.03.2016).



Resim 3.45. "Hiç Hiç", 2000. C Print , 76X114 cm.⁵³⁷



Resim 3.46. "Hiç hiç", 2008. C Print , 76X114 cm.⁵³⁸

⁵³⁷ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-3> (E.T.12.03.2016).

⁵³⁸ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-3> (E.T.12.03.2016).



Resim 3.47. "Hiç Hiç", 2008. C Print , 76X114 cm.⁵³⁹



Resim 3.48. "Hiç Hiç", 2008. C Print , 76X114 cm.⁵⁴⁰

⁵³⁹ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-3> (E.T.12.03.2016).

⁵⁴⁰ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-3> (E.T.12.03.2016).



Resim 3.49. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76X76 cm.⁵⁴¹



Resim 3.50. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76X76 cm.⁵⁴²

⁵⁴¹ <http://shadighadiriyan.com/index.php?do=photography#item-2> (E.T.12.03.2016).



Resim 3.51. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76X76 cm.⁵⁴³



Resim 3.52. "Beyaz Kare", 2009, C Print , 76X76 cm.⁵⁴⁴

⁵⁴² <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-2> (E.T.12.03.2016).

⁵⁴³ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography> (E.T.12.03.2016).

b. Sergileri

Bireysel Sergileri:

- Rah-e Ebrishem, Tahran, 2011.
 Çağdaş Aeroplastics, Belçika, 2009.
 FCGDuesseldorf, Almanya, 2009.
 Co2 Galery, Roma, 2009.
 Boudin Lebon Galery, Paris, 2009.
 Rah- e Ebrişem Galery, 2008.
 Los Angeles Sanat Müzesi, California, 2008.
 Rah-e Ebrişem Galery , Tahran, 2008.
 Tasweer Galery, Hindistan, 2008.
 B21 Galery, Dubai, 2007.
 İstanbul Fotoğrafçılık Festivali, Türkiye, 2007.
 Fransa Kültür Merkezi, Şam, Suriye, 2006.
 Alma'mal Vakfı 2, Kudüs, Filistin, 2006.
 Villa Moda, Kuveyt, 2002.
 Fance Sergisi, Fransa, 2001.
 Golestan Galery, Tahran, 1999.

Karma Sergiler:

- Mall Galery, Londra, 2009.
 İtalyan Okulu, Tahran, 2009.
 165 yıl İran Fotoğrafçılığı, DuQuai BranlyMüzesi, Paris, 2009.
 Routes, Waterhouse & Dodd Galery, Londra, 2009.
 Guild Art Galery, Newyork, 2009.
 Ernst Hilger Galery, Avusturya, 2009.
 Arario Galery Newyork, 2009.
 Word Into Art, DIFC, Dubai, 2008.
 Çağdaş Cramer, İsviçre, 2008.
 Exprmntl Galery , Toulouse, Fransa, 2008.
 Noorderlicht Fotoğraf Festivali, Hollanda, 2007.

⁵⁴⁴ <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography> (E.T.12.03.2016).

La Paz, Bolivya, 2007.

San Diego Convention Merkezi, Kaliforniya, 2007.

Rah-e Abrisham, Tahran, 2007.

Çağdaş Feigen, Newyork, 2006.

Artspace Witzenhausen , Amsterdam, 2006.

Veiled Mirror, Çağdaş İran Fotoğrafçılığı, De Santos Galery, Houston, Teksas, 2006.

Word into Art : Orta Doğu Modern Sanatçıları, British Müzesi, Londra, 2006.

Image of Middle East, dccd, Danimarka, 2006.

Ey Iran, İran Çağdaş Fotoğrafçılığı, Gold Cost City Art Galery, Avustralya, 2006.

Representation and Use of the Body in Art, Galerie Helene Lamarque, Paris .

Le Rectangle, Lyon, Fransa, 2006.

Selyemes Fenyek, Budapest, 2006.

Inaugura en Tucumán, Meksika, 2006.

How Eastern Look at Western, CCCB, Barcelona, 2005.

Rebel Mind Galery, Berlin, 2005.

Foto Art Festivali, Polonya, 2005.

Devrimden Sonra, Sansebastian, İspanya, 2005.

Aeroplastics Galery, Belçika, 2005.

N Galery, Gürcistan, 2005.

Galata Fotografhanesi, Istanbul, 2005.

Boudin Lebon Galery, Paris, 2005.

Third Line Gallery, Dubai, 2005.

San Jose Museum of Art, New York, 2004.

The House of World Cultures, Berlin, 2004.

Moscova Photoğraf Bienali, Rusya, 2004.

Brüksel Parlamentosu, 2004.

Chobi Mella 3, Bangladeş, 2004.

Harem Fantasies and the new Scheherzades, Spanya ve Fransa, 2003.

Uluslararası Sharjah Biennialı 6, Sharjah, 2003.

Women in Orient-Women in Occident, Germany, 2003.

Konst Museum Gutenberg, İsveç, 2003.

Ville De Bologna, Fransa, 2003.

Veil exhibition, new Art Galery, Walsall, Liverpool, Oxford, İngiltere Sorbonne University, Paris, 2003.

Silk Road Galery, Tehran, 2002.

Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran, 2002.

Thssaloniki Museum of Photography (Glimpses Of Iran), Yunanistan, 2002.

A Space Galery, Toronto, 2001.

Barbican Art Merkezi (Iran Çağdaş Sanatı), Londra, 2001.

Photospania Festivalı, Spanya, 2001.

Regards Persans, Espace Electra, Paris, 2001.

Inheritance, Leiton House Müzesi, Londra, 2000.

Nikolaj Çağdaş Sanat Merkezi, Kopenhag, Danimarka, 2000.

Ballymena Arts Festivalı, Kuzey Irlanda, 2000.

The House of World Cultures, Berlin, 2000.

The Iranian Women's Studies Foundation, California Üniversitesinde Worth Ryder Galery, Berkeley, 2000.

Leighton House Müzesi, Londra, 1999.

Sooreh Uluslararası Potoğraf Sergisi , Tahran, 1998.

Barg Galery, Tahran, 1998.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ http://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?section_name=unveiled (E.T. 10.04.2015).

3.3.2. Bita Feyyazi



Bita Feyyazi

3.3.2.1. Hayatı Hakkında

1962'de Tahran'da doğmuş olan bu sanatçı, sanat öğrenimine ve sanatsal faaliyetlerine ilk önce Hacı Ebdullah Mehri, Mehdi Enuşfer, Roya Cavidniya ve Ojen Sirusi gibi hocaların yanında çömlekçilikle başlamıştır. Heykeltirlik öğrenmeye ise Yunes Feyyaz ve Ramin Saadet Gherin gibi heykeltıraşların yanında başlamıştır. Gençlik döneminin yaklaşık yedi yılını İngiltere'de geçirmiş olan Feyyazi, 1980 yılında ülkesine dönmüş olup günümüzde Tahran'daki çeşitli sanat atölyelerinde eğitim vermekle meşguldür. 1993 yılında İsfahan'da ilk sergisini açmış olan sanatçı hem ülke içerisinde hem de ülke dışarısında büyük ilgi görmüş, özellikle 1998'de 51. Viyana Bienali'nin özel sergi ödülünü alarak ününü arttırmıştır.

3.3.2.2. Eserleri Hakkında Bir Değerlendirme

Bita Feyyazi, birçok sanatçıya öncülük etmiş ve eserler'nde pek çok medyayı kullanmış bir sanatçıdır. *Duvar Resimleri* ve *Soyut Şekiller* adlı ilk sergisini 1993'te İsfahan'da Klasik Galeride açmıştır. Heykeltirlik öğrenmeye Yunes Feyyaz (öl. 1999) ve Ramin Saadat Gharin (d. 1965) gibi heykeltıraşların yanında başlamış ve kendi

dediğine göre; onun asıl uğraştığı konu kavramsal üç boyutlu çalışmalar yapmaktır. Böylece, 27 yaşında heykeltıraşlığa ve enstalasyon yapmaya başlamıştır. İlk eserlerinde kilden yapılmış 200 tane ezilmiş köpek ve bir araba tarafından çarpılarak öldürülmüş köpekler yer almıştır⁵⁴⁶. Bu eserlerdeki köpeklerden de *Karayol Öldürür* adında bir enstalasyon yapmış ve nihayet bu köpekleri gömmüş bu gömülerin üzerinde bir apartman bulunmaktadır. Sanatçı köpeklerin konu olduğu bütün bu süreci videolandırarak yıllar sonra, yukarıda değindiğimiz enstelasyonun isminde, Berlin’de ortaya koymuş, sunmuştur (2005)⁵⁴⁷.

Bita Feyyazi, genelin aksine özel koleksiyonlar, müzeler ve galerilerin tertemiz ortamlarında eserlerini sergileyen bir sanatçı değil; aksine izleyicilerinin yoldan geçenler, öğrenciler, sürücüler, mağaza satış elemanları, sokaktaki belediye işçileri, başboş insanlar ve buna benzer sıradan insanların arasından olmasını istediği için sanatını, ortaya koyduğu eserlerini onların arasına taşır⁵⁴⁸. Onun bu coşkusu ve isteği, 2003 yılında ‘Hareket’ adında bir sergi düzenlemesini sağladı. Hatta Feyyazi üç tane sanatçı arkadaşının da (Rokneddin ve Ramin Haerizade ve Alireza Masumi’nin) yardımını alarak, birkaç kamyonet kiralamış ve enstalasyonlarını bir gün boyunca Tahran’ın farklı sokaklarında sıradan insanların arasında sergilemiştir. O her fırsatta farklı bir fikri izleyicinin karşısına çıkartmaktadır. Aslında insanlar onun eserlerini alamaz veya bir çerçeveye koyamazlar; ancak sanatçının verdiği fikirleri rahatlıkla algılayabilir ve kafalarında onlara yer verebilirler⁵⁴⁹. O, grupsal çalışmalara önem verir. Hatta onun atölyesinde hemen her gün sanat adına grupsal bir çalışma yapılmaktadır. Bazen heykelleri şehir içinde gezdirmek, bazen yıkılmış bir köy evinin geriye kalanlarından büyük heykeller yapmak bazen de onları satmak bir hayır işi için grupsal bir çalışmada bulunmaktadır. O, bu grupsal çalışmalarla, gruba dâhil olan sanatçılara özellikle de kendi başına çalışan ve herhangi bir grup işine girmeyen sanatçılara karşılıklı anlayışı ve eleştiriye açık olma ruhunu da aşılamaktadır⁵⁵⁰.

Bita Feyyazi’nin eserlerini ortaya koyarken dikkate aldığı en önemli etkenlerden birisi çevredir. Bu bakımdan çevresinde gördüklerini yansıtan pragmatik bir sanatçıdır.

⁵⁴⁶ Bkz. Resim 112, 113 ve 114.

⁵⁴⁷ <http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx> (E.T.12.02.2016).

⁵⁴⁸ <http://hamshahronline.ir/details/149177> (E.T. 23.05.2015).

⁵⁴⁹ <http://www.kahkeshantv.blogfa.com/post-121.aspx> (E.T. 12.01.2016).

⁵⁵⁰ Jinus Tegizadeh, “Be Şohud Mimaned”, Mecelle-ye Şebekeye Aftab, (Tir- 1392 H.ş), 10, 89- 90, 89

Bu tarzdaki çalışmaları, uluslararası sergilerde de özel bir konuma sahip olmuş ve bu yüzden de ülkesindeki seyircileri daha çok cezbetmiştir. Bir keresinde Bem⁵⁵¹ şehri bir depremle harabeye dönmüş ve bu olay sonrasında sanatçı, diğer bazı sanatçıların da eserleriyle katıldığı bir sergi açmışlardır. Bir depoda açılan bu sergide söz konusu sanatçılar eserlerini bir seyyar satıcı gibi kendileri satmış ve satılan bu eserlerden elde edilen gelirler deprem sonrasında madur olan insanlar için harcanmıştır.

Feyyazi, ilgi alanının oldukça geniş olduğunu, doğadaki herhangi bir nesneden canlı varlıklara kadar hemen her tür unsura ilgi duyduğunu belirtmektedir. Gerçekten de o, sokak köpeklerinin, kuşların ve diğer birçok varlığın heykelini yapmıştır. Çalışma sürecini ise şöyle tarif eder: *“Önce ilgilendiğim unsurun fotoğraflarını çekmekle ve bu hususta bir araştırma yapmakla işe başlarım. Ancak kafamda oluşan fikir bu aşamada halen daha olgunlaşmamıştır. Zamanla iş kendini göstermeye başlar ve eserin icrası için malzeme seçimi başlar. Bu malzemelerin seçimi eserin konusu, masraflar ve hazırlanmasının imkânlarına bağlıdır. Gerekli malzemeleri imkânlar dâhilinde tedarik ettikten sonra ise eserin icrasına geçerim. Şunu da belirtmeliyim ki bu icraya ilk önce en kolay yapacağım malzemeden başlarım.”*

Biti Feyyazi'nin çalışmaları, sıradan heykeltıraşlığın çok daha ötesine ulaşmıştır. Onun eserleri; sanatın özünün, sanatın hayatımızdaki ve toplumdaki rolünün ve hatta toplumda kalıplaşmış davranış örneklerinin, insanlar arasındaki irtibat koşullarının izleyicinin zihninde tekrar sorgulanmasına ve bunlara yeniden cevap verilmesine imkân sağlamaktadır⁵⁵². O bugüne kadar İran'da ve dünyadaki diğer ülkelerde birçok bireysel ve grup sergiler açmıştır. Onun bu sergilerdeki en önemli endişesi hayatın sırrını keşfetmek olmuştur. Zihinsel ve duygusal hallerini diğerleriyle paylaştığı için bu özgüveni bulmuştur. Bu özgüvenden dolayı da düşündüklerine en iyi şekli verebilmiştir.

Feyyazi'ye sanatsal eserlerinin yaradılışında kendisine neyin esin kaynağı olduğu sorulduğunda, O, Louise Bourgeois'in söylediğini tekrar ederek şöyle demiştir: *“Sanat sanatla ilgili değildir, sanat hayatla ilgilidir. Ben etrafımda olup biten olayların sırrını seviyorum.”*⁵⁵³

⁵⁵¹ Bem , İran'ın Kirman Eyaleti'nde şehir.

⁵⁵² <http://www.kahkeshantv.blogfa.com/post-121.aspx> (E.T. 12.01.2016).

⁵⁵³ <http://www.pellemag.com/?p=1815>(E.T.14.09.2015).

Feyyazi'nin eserleri, heykeltiricilik alanı dikkate alınırsa oldukça başarılı performanslar sayılır. Ayrıca bu eserler onun kafasındaki kavramları ve düşünceleri açık bir şekilde ifade etmektedirler. Onun eserleri izleyiciyle doğrudan irtibat kurabiliyor ve oldukça şaşırtıcıdır. Bu iki özellikle birlikte onun eser icrasındaki kaliteli performansı dikkate alınırsa, böyle bir başarının çok az sanatçıda olduğunu söyleyebiliriz⁵⁵⁴.

Böcekler, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi (1998): Sanatçı, Şehirde Böcekler isimli eserini ilk kez İran Çağdaş Çömlekçiler 6. İki Yıllık Bienali'nde (1998) sergilemiş ve bununla söz konusu bienalin özel ödülünü kazanmıştır. Bu eserdeki yaklaşık iki bin parlak ve şişman hamam böceği, sanki az önce kanalizasyondan çıkmış ve Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesini ele geçirmek için bir grup halinde saldırıya geçmişlerdir. Böceklerin her biri boynuzlarıyla birlikte yirmi beş cm uzunluğunda olup seramik ve çeşitli madenlerin karışımıyla yapılmış, geleneksel cilayla da cilalanmıştır⁵⁵⁵. Bita'nın böcekleri oldukça şaşırtıcı bir şekilde bir zıtlık algısı yaratmakla birlikte moderndirler. Seramik heykeltıraşlık için en şairane maddedir; cila eklenince şairaneliği iki katına çıkmaktadır. Kil ve cila aslında İranlılar için de şiir ve sanatı çağrıştırmaktadır. Ama cila burada hamam böceğinin kaygan ve ıslak bedenini yapılandırmak için kullanılmıştır. Söz konusu durum seyirciyi bu tiksindirici böceğe dokunup dokunmamaları hususunda bir ikilem içerisinde bırakmaktadır. Bu tezat günümüzdeki hayat gibi izleyiciyi rahat bırakmamaktadır. Böcekler çirkin oldukları kadar, şaşıaalı ve göz alıcı bir görünüme sahiptirler ve acınır oldukları kadar da gururludurlar, tıpkı bugünkü hayatımızdan eksik olmayan tezatlar gibi⁵⁵⁶.

Bita'nın böceği aslında bir Amerikan şairi ve yazarı olan Don Marquis'in yaptığı böcekten esinlenilerek ortaya konulmuştur. Marquis, herkesin nefret ettiği bu böceği kendi daktilosunun üzerine koymuştur. Feyyazi bu hususta şöyle der: *“Bu kadar zamanımı iğrenç haşarelere harcamamın nedeni, daha çok benim bütün varlıklara olan derin ilgimden ve güçsüz ruhları dürtükleyen korkudan büyülenmemden kaynaklanmaktadır. Bir insan, onun bütün alanını anlamamışsa, sanatsal bir düşünceye nasıl sahip olabilir? Bizim efsanelerimizde ve gece masallarımızda bu varlıkların hiç olumlu etkileri yoktur. Bizim de başka hiçbir varlığa karşı böyle aşağılayıcı bir*

⁵⁵⁴ Benefşe Cihangiri, “Yüksek lisans Tezi: Berresi-i Cayigahi Hüneri Mefhumi- ye Kansepçualism Der Hüneri Muasır-ı İran”, 1382 H.ş, 87.

⁵⁵⁵ Bkz. Resim 115, 116 ve 117.

⁵⁵⁶ İman Rad, “ Susk haye Hemmam: Resulan-i Now”, Mecelle- ye Tendis, (Esfend- 1388 H.ş), 170, 23-23,23

bakışımız yoktur.” Feyyazi’nin hamam böceklerini konu alan enstalasyonunun sonrakı çalışması da kendi boyutlarında işlenmiş kertenkelelerin yer aldığı ve bir savaş ortamı algısı yaratan enstalasyondur⁵⁵⁷.

2014 yılında Dubai’de düzenlenen Wondon Indo galerisinde, Feyyazi, ‘Yeniden yerleştirilmiş’ adlı bireysel sergisinde böceklerini tekrar gündeme getirmiştir. Ana Simen⁵⁵⁸ bu sergiyle ilgili şöyle yazar: “İlk bakışta Isabelle Van Den Eynde galerisinin her tarafına yapışmış gibi gözüken bu kadar böceği bir arada görünce kesinlikle iyi bir duygu hissetmiyorsunuz, aslında sanatçının diğer birçok eserinde de bu hissiyatı yaşarsınız. Feyyazi’nin eserlerinin diğer bir özelliği de eserlerde birçok bileşenin olmasıdır.” Bu hususla ilgili olarak Feyyazi de şu yorumlamalarda bulunmuştur: “Ben işimin ilk aşamasından beri, daima fazla unsurla, çok sayıda böcekle çalıştım. Bu çoğulluk hep cazip olmuştur benim için ve benim bütün ciddi çalışmalarım bu özelliği taşırlar. Elbet bu mevzu daima benim için sorun yaratmıştır, ama bu sorunu kabullendim. Bu bileşenlerin fazla sayıda olması, bir yandan da bazı zorlukların kolay bir şekilde üstesinden gelmemi sağlamaktadır. Özellikle izleyiciyle doğrudan irtibat sağlama hususunda. Söz konusu böcekleri ilk kez 6. İran Çağdaş Kil İki Yıllık bienalinde sundum. Onlardan yaklaşık iki bin tanesini enstalasyonuma koymak istiyordum ve bunun için tanıdığım herkesten yardım istedim. Bu iş için yaklaşık beş veya altı kalıp yapmıştım ve atölyenin kapısını çalan herkesi işe dâhil ediyordum; arkadaşlarım öğrencilerim vs. Böylece onların yardımları sayesinde yavaş yavaş bu kadar böcek ortaya çıktı.”⁵⁵⁹

Kısmet veya Kader, Venedik Bienali (2005): Bita Feyyazi, 2005 yılında ‘Kader’ adlı altın kaplama ve gökyüzünden asılmış bebekleriyle 51. Venedik Bienali’ne katılan iki İranlı kadın sanatçıdan birisidir. Sanatçının eserindeki bu bebekler gerçek cisim ve özden mahrum kalıp kırık parçalara dönüşmüş bit görüntüdedirler. Bu eserlerini öldürülen Bosnalı bebeklerin fotoğrafından ve aynı zamanda Forugh Ferrukhzad’ın⁵⁶⁰ şiirlerinden esinlenerek yapmıştır. Sanatçı bu eserlerin herhangi bir yönden bakılabileceğini ve anlaşılabilceğine inansa da millî dilinin Farsça olması ve bu dilin

⁵⁵⁷ [http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx\(E.T.12.02.2016\)](http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx(E.T.12.02.2016)).

⁵⁵⁸ Ana Simen’, Emirlikler’de ‘National’ istasyonunun röportajcısı İranlı sanatçı Bita Feyyazi ile Dubai’de son sergisi ‘Yeniden yerleştirilmiş’ ile ilgili röportaj yaptı ve bu sohbetin bazı bölümleri burada yer almıştır.

⁵⁵⁹ <http://honaronline.ir/Pages/News-49776.aspx> (E.T. 29.06.2015).

⁵⁶⁰ Furuğ Ferrukhzad, (Forough Farrokhzad) (d. 1935 - ö. 1967), İranlı şair, yazar, oyuncu, yönetmen, ressam. İran’ın 20.yy’da yetiştirdiği en önemli kadın şairlerindendir

sağdan sola anlamlandırılması göz önüne alınırsa eser daha iyi anlaşılacaktır, zira eserde yer alan kısmet sözcüğü de ancak bu açıdan bakılınca görülebilir ve anlamlandırılabilir⁵⁶¹.

Bu bebekler fiberglastan yapılmıştır⁵⁶². Onlar öyle yapılmışlardır ki bu bebekler sanki geriye doğru yaşıyor, yani küçülüyorlar⁵⁶³. Gökyüzünden asılmış gibi gözüken ve kaderleri farklı farklı olan bu bebekler, sanki yeryüzündeki annelerinden gittikçe uzaklaşıyor, yani kaynaklarından kopuyorlar⁵⁶⁴.

Sanatçının ‘Kısmet’ veya ‘Kader’ koleksiyonu Şubat 2007’de İtalyan giysi tasarımcısı Luciano Benetton tarafından Ponzano şehrinde satın alınmış ve eski villa Neo Palladian ve yeni bina Tadao Ando’nun arasındaki Doğu ve Batı, geçmiş ve gelecek temsil eden bir koridorda asılmıştır ki Benetton grubu ile bu grubun sahibi buraya ayrı bir önem vermektedirler⁵⁶⁵.

3.3.2.3. Eserleri ve Sergileri

a. Görsel Eserleri



Resim 3.53. "Cadde Öldürür", 1997, Enstalasyon, Kil, 1997.⁵⁶⁶

⁵⁶¹ <http://honaronline.ir/Pages/Printable-News-49481.aspx> (E.T.13.02.2016).

⁵⁶² Bkz. Resim 118 ve 119.

⁵⁶³ <http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx> Camsız çerçeve, Çağdaş sanatçılar, Bitir Feyyazi(E.T. 12.05.2015).

⁵⁶⁴ Soheyla Niyakan, “ Uh An Hünery Muasır Est: Nigahi Be Venz 51”, Mecelli-I Heft, (Mordad- 1384 H.ş), 22, 18- 23, 20.

⁵⁶⁵ <http://hamshahrionline.ir/details/149177> (E.T. 23.05.2015).

⁵⁶⁶ Müze- ye Hüneryhayi Muasır-I Tahran, Hünery Mefhumi; Asari Erae Şode Der Nohostin Nimayişgahi Hünery Mefhumi-I İran, (1.Baskı), Neşri Çap ve Vizareti Ferheng ve Erşadi İslâm i, Tahran, 1381 H.ş, 73



Resim 3.54. "Cadde Öldürür", 1997, Enstalasyon, Kil, 1997.⁵⁶⁷



Resim 3.55. "Cadde Öldürür", 1997, Enstalasyon, Kil, 1997.⁵⁶⁸

(Kavramsal sanat; Birinci İran kavramsal sanat segisinde sunulan eserler, Sonbahar 2002, İslâmi kültür ve İrsat bakanlığın yayımlar kurumu, Tahran çağdaş sanatlar müzesi, S. 73)

⁵⁶⁷ Müze- ye Hünerhayi Muasır-I Tahran, Hüneri Mefhumi; Asari Erae Şode Der Nohostin Nimayişgahi Hüneri Mefhumi-I İran, (1.Baskı), Neşri Çap ve Vizareti Ferheng ve Erşadi İslâmî, Tahran, 1381 H.ş, 73

(Kavramsal sanat; Birinci İran kavramsal sanat segisinde sunulan eserler, Sonbahar 2002, İslâmî kültür ve İrsat bakanlığın yayımlar kurumu, Tahran çağdaş sanatlar müzesi, S. 73)

⁵⁶⁸ <http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx>(E.T.12.02.2016).



Resim 3.56. "Böcekler Enstalasyonu", 1998-1999, Cilâlı seramik , metal ve telden yapılmış, 1500 adet böcek, 3X7X17 cm.⁵⁶⁹



Resim 3.57. "Böcekler Enstelasyonu", 1998-1999, Cilâlı seramik , metal ve telden yapılmış, 1500 adet böcek, 3X7X17 cm.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ <http://honaronline.ir/Pages/Printable-News-49481.aspx> (E.T.13.02.2016).

⁵⁷⁰ <http://www.tavoosonline.com/FutureArtist/AloneFa.aspx?src=20&Page=4>(E.T.12.12.2015)



Resim 3.58. "Böcekler Enstalasyonu", 1998, 6. Çömlekçilik Binalde özel ödüle layık görülen çalışma.⁵⁷¹

⁵⁷¹ <http://www.tavoosonline.com/FutureArtist/AloneFa.aspx?src=20&Page=4> (E.T.11.2.2016)



Resim 3.59. " Kismet Enstalasyonu", 2005, doğal boyutlarında fibercam ve çelikten yapılmış ve altın ile kaplanmış bebekler, 51. Venedik Bienali.⁵⁷²



Resim 3.60. " Kismet Enstalasyonu", 2005, doğal boyutlarında fibercam ve çelikten yapılmış ve altın ile kaplanmış bebekler, 51. Venedik Bienali.⁵⁷³

⁵⁷² <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/eng/irn/img-03.htm> (E.T.12.01.2016).

⁵⁷³ <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/eng/irn/img-03.htm> (E.T.12.01.2016).

b. Sergileri

Bireysel Sergileri:

Duvar Resmi ve Soyut Biçimler, İsfahan, Klasik Galeri, 1993.

Grup sergileri:

Pafar galery, Tahran, 1989.

Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tahran, 1992.

Hollanda Büyükelçiliği, Tahran, 1993.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Seramik Soyut Biçimleri, 1994.

Golestan Galery, Seramik Soyut Biçimleri, Tahran, 1996.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, 1998 Özel sergi ödüllü, 1998.

Golestan Gallery, Tehran, 1999.

Canadian Women's Club - Barg Galery, Uluslararası Kadınlar Günü–Heykel, Tahran, 2000.

Düşmekte Olan İnsanlar, Khosrow Hassanzade'nin Mürekkep Çizimleri Üzerinde Fibercam ve Neonla Heykel Çalışması, Seyhoon Gallery, Tahran, 2000.

Nikolaj Çağdaş Sanatlar Merkezi, Kopenhag, Danimarka, 2000.

7 Ceramists, UNESCO İran Millî Komisyonu, Tahran, 2001.

Barbican Center, İran Çağdaş Sanatçılar, Londra, UK, 2001.

Art Addiction Virtual Galeri, 7. Uluslararası Kadın Sanatçılar Yıldönümü, 2001.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, İlk Kavramsal Sanat Sergisi, 2001.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, İkinci Kavramsal Sanat Sergisi “Yeni Sanat”, 2002.

İran Çağdaş Sanatı, Pietro Della Valle Tahran’da Bulunan İtalyan Medresesi, 2003.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi ,İran Bahçeleri, Eski Bilgelik/Yeni Vizyonlar, 2004.

Ermenistan Ulusal Galeri, Erivan, İran Çağdaş Sanat Seçkisi (3 kuşak), 2004.

İsfahan Çağdaş Sanatlar Müzesi, Çağdaş Seramik Sergisi, 2004.

When still a Child, XVA Galery, Dubai, UAE., 2005.

Amazon Series, Rebell Minds Galery, Berlin, Almanya, 2005.

51. Uluslararası Sanat Sergisi, Venedik Bienali, 2005.

New Territories, De Hallen, Brugge, Belçika, 2006.

Museum of Modern Art, Freiburg, Almanya, 2006.⁵⁷⁴

Barbekü, An Galery, Tahran, 2009.

Binek, Düşmüş, Yaya, Khak Galery, Tahran, 2011.



⁵⁷⁴ <http://www.mahartgallery.com/en/?id=artist&pid=48&dir=bita-fayyazi>

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

4.1. BİRİNCİ NESİL SANATÇILAR

Parviz Tanavoli gibi sanatçıların da dâhil olduğu birinci nesil sanatçılar, sanatsal tecrübelerinin büyük bir kısmını İran İslâm Devrimi'nden (1978) önce kazanmışlardır. Bu nesil sanatçıların büyük bir kısmı, devrim ile gelen yeni fikirlere ve değişimlere rağmen, devrimden sonra ürettikleri eserlerinde içerik ve dış görünüm açısından dikkate değer bir farklılık ortaya koymamış, geneli itibariyle geçmişte olduğu gibi, yani kabul etmiş oldukları batı-modernizm üslubu çerçevesinde eserler üretmeye devam etmişlerdir. Kısacası onlar, İran İslâm Devrimi ile birlikte sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere birçok kültür alanında ortaya çıkan *direnış, karışım ve kabullenme*⁵⁷⁵ fikirlerinin ön plana çıktığı dönemlerde bile çoğunlukla aynı tutumlarını sürdürmüş, aynı çerçevede eserler üretmişlerdir.

4.1.1. Direniş, Karışım ve Kabullenme Dönemlerinde Birinci Nesil İran Sanatçılarının Tutumları

1970'li yıllarda artık İran sanatında batı-modernizm üslubu yaygın olmuş ve gittikçe diğer çağdaş sanat eğilimlerini de içinde barındırmaya başlamıştır.⁵⁷⁶ Batı-modernizm üslubu, bu dönemde Amerika ve Avrupa'da etkin olan diğer sanat yaklaşımlarından da etkilenmiştir. İran'daki sanatçı kitlesinin Avrupa ile Amerika'daki sanatsal aktivitelere olan ilgisi ve bu dönemde yapılan uluslararası sergiler ile gelen etkileşim aslında İran sanatçılarının batı-modernizm sanatını daha yakından tanımalarını sağlamıştır. Ayrıca 1977 yılında Farah Pahlavi Kurumu'nun⁵⁷⁷ Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin tesis edilmesini sağlaması ve onu himaye etmesi de batı çağdaş ve modern sanatının İran'da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Zira aynı dönemde, batı sanatının

⁵⁷⁵ Burada *direnış* yaklaşımının (bkz. 2.2.1.1) aslında batı-modernizmi ve kültürüne karşı olarak ortaya çıkmış olduğunu hatırlatmak gerekir. Birinci nesil sanatçıların ortaya koydukları eserler, onların söz konusu yaklaşımı benimsemediklerini göstermektedir.

⁵⁷⁶ 1970'li yıllardaki Modernizm üslubu 1961'li yıllarda başlayan Neo gelenekselciliğin (Saqqa Hane ekölü.) devamında gelmektedir.

⁵⁷⁷ Farah Diba, son İran şahı Mohammad Reza Pehlevi'nin son eşidir.

öncüleri olan Pablo Picasso⁵⁷⁸, George Braque⁵⁷⁹, George Grosz⁵⁸⁰, Andy Warhol⁵⁸¹, Jakson Pollock⁵⁸² ve Roy Lichenstein⁵⁸³ gibi meşhur sanatçılara ait 150 adet seçkin eser getirtilip söz konusu müzeye de konulmuştur.⁵⁸⁴ Tüm bunlar ise birinci nesil İran sanatçılarının batı-modernizm üslubunu daha çok benimsemesine imkân tanımıştır ki bu durumu onların eserlerinden de anlamak mümkündür.

Bahsi geçen üç dönemde, birinci nesil İran sanatçılarının tutumları yine bu nesil sanatçılarından olan Parviz Tanavoli tarafından oldukça açık bir şekilde ortaya konulmuştur. Tanavoli, İranlı bir ressam, heykeltıraş ve koleksiyonerdir. İran'da heykel sanatı alanında batı-modern üslubunun öncülerinden sayılmaktadır. O, millî kültüre ait olan motifleri ve unsurları da içinde barındıran yeni bir tür batı-modernizm üslubunu benimsemiştir. Örneğin İran millî kültürü çerçevesinde olan Şirin ve Ferhat gibi geleneksel konular onun eserlerinde modern yöntemlerle ortaya konulmuştur. İran kültürel süs motiflerinde görülen soyut ve indirgenlik algısını modernizm üslubunda görülen soyutçuluğa benzeten bu sanatçı, İran kültürüne ait motifleri modernizm üslubu içerisinde kullanmıştır. Böylece sanatçı, eserlerinde soyut formlarla değişik kompozisyonlar da ortaya çıkarabilmiştir. Ayrıca bu kompozisyonlarda süs unsurları ve geometrik formları İran-İslam sanatından, özellikle Arapça ve Farsça hat sanatından seçip birçok simetrik eserler ortaya koymuştur (Resim 3. 1, 3. 2, 3. 6). Heykellerinde

⁵⁷⁸ Pablo Picasso: (1881-1973): İspanyol sanatçı, 1907'de Braque'la tanışmış, birlikte analitik kübüzmî ortaya koymuştur... Hiçbir sanatçı, sanatın doğasını ondan daha radikal bir biçimde değiştirmemiştir. Giotto, Michelangelo, Bernini gibi, o da yeni bir dönemin başlangıcıdır. (Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 274.)

⁵⁷⁹ Georges Braque:(1882- 1963): Fransız ressam. Resim yapmayı bir dekoratörün yanında çıraklık yaptığı sırada öğrenmiştir. Dufy ve Friesz'le tanışmış, 1909'da Picasso'yu tanıyarak onunla daha sonra kübizm adını alacak yeni akımın temelleri üzerine çalışmıştır. (Tansuğ, 265)

⁵⁸⁰ Georg Grosz : (1893- 1959) Alman, 1918 ile Hitler'in yükselişi arasındaki acıklı ve yıkıcı Almanya tarihinin, iğneleyici ve özgün bir biçimde kaydeden sanatçı. küçük boyuttaki işleri (özellikle baski ve çizimleri) açıksözlü, açısız ve modern (rahatsız, tahrik edici ve anarşik anlamlarında) üsluptadır. (Cumming, 385)

⁵⁸¹ Georg Grosz : (1893- 1959) Alman, 1918 ile Hitler'in yükselişi arasındaki acıklı ve yıkıcı Almanya tarihinin, iğneleyici ve özgün bir biçimde kaydeden sanatçı. küçük boyuttaki işleri (özellikle baski ve çizimleri) açıksözlü, açısız ve modern (rahatsız, tahrik edici ve anarşik anlamlarında) üsluptadır. (Cumming, 385)

⁵⁸² Jackson Pollock: (1912- 1956): Eylem resminin Amerika'daki en önemli temsilcisidir. Önceden düşünülmeden meydana getirilmiş resimleri, yere serilmiş metrelerce yelken bezi üzerine yapılmış ve sonra özenle kesilmiştir. (Tansuğ, 275)

⁵⁸³ Roy Lichtenstein: (1923-97) Amerikalı, ilk bakışta sadece geniş ölçekte büyütülmüş çizgi roman imgelerinden oluşmuş görünen ve hemen tanınan bir üsluba sahip, öncü Amerikan Pop sanatıdır. (Cumming, 441)

⁵⁸⁴ Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş, 165.

modernizm üslubunun özelliklerinden olan birleştirme tekniğini, ulusal sanata ait kilit, kemer tokası, Şii taziye törenlerine ait simgeler gibi değişik malzemeleri bir arada kullanarak göstermiştir (Resim 3. 1, 3. 4 ve 3. 7). Eserlerinde modern üsluba ait soyutlama, özetleştirme tekniğini ve minimal⁵⁸⁵ algısını kullanarak vermek istediği düşünceyi çok sade ve öz olarak ortaya koymuştur. Bu durumu sanatçının Hiç, Ferhat ve Şirin, Ferhat ve Kafes, Şair ve Kilit (Resim 3. 5, 3. 3, 3. 1, 3. 4) gibi eserlerinde görebiliriz. Aslında İran millî kültürüne ait bu unsurların sanatçının söz konusu eserlerinde asıl odak noktasını oluşturuyorken, bunlar büyük bir maharetle çok sade ve öz olarak ortaya konulmuştur.

4.1.1.1. Direniş Yaklaşımı Dönemi (1978-1982)

Devrimden önceki modernist ressamların bir çoğu İran'dan çıkıp diğer ülkelere göç ederken, bir kısmı ise ülke içerisinde kalmışlardır. Bütün bu sanatçılar sanat hayatlarının en başarılı dönemlerini 1960'lı yıllarda geçirmiş ve kültürel sermayelerini de o zamanlarda kazanmışlardır. Ayrıca onlar, devrimin ilk yıllarını batılılaşma karşıtı olan devrimci sanatçılara modern sanatı kabul ettirme çabası içerisinde, oldukça zor şartlar altında geçirmişlerdir. Bu sanatçıların amacını esasen *batı-modern-formalist* sanatını, İslâm-geleneksel abstrakt sanatı (Saqqa-hâne Ekolü⁵⁸⁶) ile karıştırarak neticede ortaya çıkacak olan yeni modernist sanatı, bir şekilde sanat alanında sözü geçen kişilere kabul ettirmek ve bu sanat anlayışının devam etmesini sağlamak olmuştur.⁵⁸⁷

Birinci nesil İran sanatçılarından Aydın Aghdashloo'nun bir eseri (Resim 2. 1), devrimden önce başlayan modernist sonrası eğilimlerin bu nesil sanatçıları arasında devam ettiğine işaret etmekte ve hatta sanatçının kendisinin o dönemdeki entelektüel düşüncelerle bağlantılı olduğunu da açıkça göstermektedir. Yine birinci nesil sanatçılardan Sirak Melkonian'ın eseri (Resim 2. 2) soyutluğu ön plana çıkartmakla, Ruyin Pakbaz'ın eseri (Resim 2. 3) figüratif ama özetleşmiş hali ile ve iki boyutlu bir algı göstermekle batı-modernizm üslubu çerçevesindedir. Hossein Zenderoudi'nin

⁵⁸⁵ Minimalizm: 1960'ların ikinci yarısında birleşik Devletler'de ortaya çıkan bir tür soyut sanat akımı. bu akım, çoğunlukla tek renkle ve ana renklerle gerçekleştirilen resimlerle modern ve endüstriyel üç boyutlu tasarımların yaratıldığı yalın formlar dan oluşmaktadır. (Stephen Farthing, (Trc.Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), *Sanatın Tam Öyküsü*, (2. Baskı), , Hayal Perest yayın evi, İstanbul, 2014, 564)

⁵⁸⁶ Saqqa-hâne Ekolü için bkz. Bölüm. 1.1.3/ 98. Dipnota.

⁵⁸⁷ Efseriyan, "Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş", *Mecelle-ye Camee Şinasi-ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahran, 171- 196;180 ve 181.

eserinde de (2. 4) batı-modernizm sanat üslubunun birçok özelliğini görmek mümkündür. Zenderoudi hem bu eserinde hem de diğerlerinde, özellikle de son eserlerinde hat yazısını en önemli öge olarak ön plana çıkartmıştır. Hat İran kültürüne ait bir ögedir; fakat onun eserlerinde edebi anlam taşımayan ve hatta bir süs unsuru da olmayan sadece soyut bir form olarak ele alınmıştır. Bu form soyut ve ritmik atmosferler yaratmakla birlikte bazen Dadaistik⁵⁸⁸ bir algı da ortaya koymuştur. Onun eserlerinde hat yazısı ve simgelerin sadece görsel özelliklerine önem verilmiştir. 20. yüzyılın ortalarında öne çıkan modernistlerin bir sloganına göre, sanatçı mutlak bir özgürlüğe sahiptir. Dolayısıyla sanatçı dış dünyadaki sorunlardan bağımsızlaşarak kendisini tamamen sanatına adanmıştır. Soyut sanatın radikal bir fikri olan bu anlayış da Zenderoudi'nin bütün eserlerinde gözlemlenebilmektedir.⁵⁸⁹ Kısacası burada vermiş olduğumuz sanatçılara ait eserler, batı-modernizm üslubu çerçevesinden hiçbir zaman dışarı çıkmamıştır.

4.1.1.2. Karışım Yaklaşımı Dönemi (1982-1997)

1980'li yıllarda başlayıp 15 yıl kadar devam etmiş olan karışım yaklaşımı döneminde, birinci nesil İran sanatçıları yine batı-modernizm üslubu çerçevesinde eserler vermeye devam etmişlerdir. Mesela Mohammad Ehsayee ve Nasrollah Afjei'nin eserleri (sırasıyla bkz. Resim 2.12 ve 2.14), söz konusu dönemde ortaya konulan, fakat devrimden önce ortaya çıkan *naggaşi-hat* sanatına örnek verilebilecek eserlerdir. Bu eserler, aslında hat yazısını kullanmakla İslam mimarisini hatırlatmaktadır; ancak İslam mimarisinde hat yazısı hem süs hem de anlam taşıyan bir öge olarak, diğer mimari öğelerle iç içe bir bütün oluşturmaktadır. Mezkûr sanatçıların eserlerde ise hat eserin asıl ögesi olarak ortaya çıkmakmış ve aynı zamanda anlamından ziyade estetik bir algı yaratarak süs ögesi halinde kullanılmıştır. Diğer taraftan İran kültürüne ait unsurları kullanmakla devrimden önceki bir zamanda batı-modernizm sanatı çerçevesi içerisine giren *saqqa-hane* üslubunu hatırlatmaktadır. Bu eserlerde iki boyutlu kompozisyonların ortaya konulması da onların batı-modern üslubu çerçevesinde oluşturulduklarını açıkça göstermektedir. Bu dönemde eserler ortaya koyan Ahmad Esfandiari de birinci nesil

⁵⁸⁸ Dada Artistik ve edebi bir hareket olan 'dada' batılı kültürün her yönüne, özellikle de birinci Dünya savaşı esnasında ve sonrasındaki militarizme karşı nihilist bir protestoyu yansıtmıştır. (N.Keser, 86)

⁵⁸⁹ Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran, 1394 H.ş., 149.

İran sanatçılarındandır. Onun bir eserinde (Resim 2.13) *fovizm*⁵⁹⁰ etkileri görülmekle birlikte diğer bütün eserlerinde genel olarak fovizmin yansira modernizm üslubu çerçevesinde olan *kübizm*⁵⁹¹ ve *ekspresyonizm*⁵⁹² eğilimleri görülmektedir.

4.1.1.3. Kabullenme Yaklaşımı Dönemi (1997'den Günümüze Kadar)

Birinci nesil İran sanatçıları, bu dönemde de önceki dönemlerde olduğu gibi eserler ortaya koymuşlardır. Eserlerinde batı-modern üslubunun hemen her tür özellikleri görülmektedir (bkz. Resim 2. 24, 2. 25, 2. 26, 2. 45, 2. 46).

4.2. İKİNCİ NESİL SANATÇILARI

Devrim döneminde, her ikisi de devrim odaklı ve adaleti isteyen; ancak birisi mezhebî öğeleri odak noktasında bulunduran ve *sağcı* diye nitelendirebileceğimiz, diğeri ise bu durumu benimsemeyen ve *solcu* olarak tarif edebileceğimiz iki farklı sanat grubu ve bunların benimsedikleri iki farklı sanat anlayışı ortaya çıkmıştır.⁵⁹³ Nosratollah Moslemian ve Masume Mozaffari gibi bu nesli, yani ikinci nesli temsil eden sanatçılardan birçoğu aslında birinci nesil sanatçıların öğrencileridir. Sanatsal verimlilik yılları İran İslâm Devrimi'yle eş zamanlıdır. Bu tecrübesiz genç nesil aceleci ve radikal davranışlarıyla geçmişteki bütün sanat üsluplarını reddetmiştir. Şunu da belirtmeliyiz ki bu nesil sanatçılar direniş ve karışım yaklaşımları dönemlerinde etkin olmalarına rağmen, bazıları hariç olmak üzere kabullenme fikri döneminde çok da etkin değillerdir.

⁵⁹⁰ Fovizm: Fovist resim akımı söz konusu akımların ilk örneklerinden biridir ve genç Fransız sanatçılarının 1905 yılında Paris'te salon d'Automne'da açtıkları bir sergiyle doğmuştur. Bu sanatçıların çarpıcı, hırçın çalışmalarını gözeterek verilen fovlar (vahşiler) adı akımın adı haline gelmiştir. (Tansuğ, 242)

⁵⁹¹ Kübizm: Görsel sanatlarda kübizm, erken Rönesans'ta yer alan devrim kadar önemlidir... Kübist devriminin hazırlıkları, 19. yüzyılda iki sanatçı tarafından başlatılmıştır. Courbet ve Cezanne... Kübist ressamların ulaşmak istedikleri modern bir sanattır. (N.Keser, 192)

⁵⁹² Ekspresyonizm: Çağdaş resim dünyasında önemli bir yeri olan Ekspresyonizm (ifadecilik) akımı öteden beri Kuzey Avrupa'da geçerli olan, şiddetli ve abartmalı biçim çarpıtmalarıyla aşırı heyecanları amaçlayan eğilimleri yeniden benimsemiş oluyordu. Ekspresyonizm modern bir akım olarak 1890'larda Norveçli sanatçı Edvard Munch (1863- 1944), Avusturyalı Gustav Klimt (1862-1918), Belçikalı James Ensor gibi sanatçıların resimleriyle başlamıştır. (Tansuğ, 242)

⁵⁹³ Mohsen Tebesi, Mücteba Ensari, “ Berresi- ye Muhtiva ve Şekl der Neggaşi-i Dehe- ye Evvel-i İngilizî İslâmî”, Neşri-ye-ye Hünerhayi Ziba, (Payiz- 1385 H.ş), 27, Tahran, 90-90, 90.

4.2.1. Direniş, Karışım ve Kabullenme Dönemlerinde İkinci Nesil İran Sanatçılarının Tutumları

4.2.1.1. Direniş Yaklaşımı Dönemi (1978-1982)

Bu dönem sanatçıları, modernizm sanatına ilgisiz olmuş, onun kültür ve sanat merkezlerindeki tanıtımından vazgeçilmesini istemiştir. Buna karşılık hat sanatı, minyatür, musikî gibi geleneksel ve millî sanatlara ilgi göstermiş, resimde halk sanatı denilen bir tür realizme önem vermiştir. Bu düşünceye göre; sanat halkı dikkate almalı ve muhatabını geniş bir toplumda aramalıdır. Bununla birlikte dinî ve sosyal sorumluluklar taşımak zorundadır. Buyüzden resim veya herhangi bir sanat ögesi figüratif, rivayetsi olmalı ve bu sanatları üreten sanatçılar, ortaya koydukları eserlerde topluma ait, toplum tarafından bilinen motifleri ve unsurları kullanmalıdır. Ayrıca etkileyici olmalı ve inkîlabın kelime anlamına uygun olarak ciddi anlamda devrimci olmalıdır.⁵⁹⁴

Solcu Ressamlar:

Solcu olarak tarif ettiğimiz sanatçılar, kendi sanat kalıplarını oluştururken dolaylı olarak Marksist düşünceden etkilenmiş ve bunu da eserlerinde yansıtmışlardır.⁵⁹⁵ Bu sanatçıların eserlerinde, sosyalizm ile sol hareketlere ait simgeler kullanılmış ve sosyalizmi, komünizmi yansıtan tavırlara sahip figürler resmedilmiştir. Sosyal realizm resim üslubunu⁵⁹⁶ benimseyen solcuların kullandığı söz konusu simgelere çekiç, orak, kırmızı yıldız, kırmızı masa örtüsü, fabrika duman boruları, demir çark ve ayçiçeği örnekleri verilebilir.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Guderzi, *Tarihi Naggâşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, 161./ Mohammad Ali Recebi Devani, “Bazgeşt Be Esmi Gedim; Çegune Hüneri İngilab Ez Gerbzedegi Übür Mikoned?”, *Mahname-ye Sureh*, (Behmen ve İsfend- 139 H.ş), 56 ve 57, Tahran, 259- 262; 260; <http://www.farsnews.com/printable.php?nn=8411160124/>

⁵⁹⁵ Mohsen Tebesi, Mücteba Ensari, “Berresi- ye Muhtiva ve Şekl der Neggâşi-i Dehe- ye Evvel-i İngilabi İslâmî”, Neşri-ye-ye Hünerhayi Ziba, (Payiz- 1385 H.ş), 27, Tahran, 90-90, 90.

⁵⁹⁶ Toplumsal (Sosyal) Gerçeklik, gündelik hayatı, daha çok zor yönleriyle gösteren sanat eserlerini tanımlar. 19. yy'da toplumsal gerçekçi resimler; işçi sınıfını, fahişleri, hastalık, ölüm ve zina gibi konuları fotoğraflık detayda betimlemişlerdi. Şimdi ise AIDS, cinsiyet, ırk, feminizm, cinsellik, endişe ve yalnızlık gibi meseleleri ele alan kavramsal eserlerdir (Cumming, s. 499)

⁵⁹⁷ Esedi, Adeliyan, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürü Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggâşi-i İnkilab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negereh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran, 65- 88; 85.

Solcu ressamalara gösterebilecek örnek ressamlardan biri Hanibal Alkhas'dır.⁵⁹⁸ Alkhas, eserlerinde toplumsal sınıfları konu olarak ele almıştır. Elkhas, özellikle Meksikalı bir devrim ressamı olan David Alfaro Siqueiros'dan⁵⁹⁹ etkilenecek, çiftçi ve şehirde yaşayan insanların despot devlete karşı gösterdikleri mücadeleleri, resimleri içerisindeki unsurları da abartmak suretiyle gözler önüne sermiştir. Onun eserlerindeki kişilere ait uzuvlar, özellikle anne ve babaların ellerinde gördüğümüz şekilde oldukça abartılı simgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca onların bir gam, hüznün içerisinde oldukları da vurgulanmıştır. Eser içindeki unsurların tekrar tekrar kullanımı ve yine eserde kızıl rengin ön plana çıkarılması bakımından da söz konusu iki sanatçı ortak bir yol izlemiştir (Resim 2.10).⁶⁰⁰

Bu gruba ait ressamlardan bir diğeri Nosratollah Moslemiandır. Onun *Muhaciret* adlı eserinde yine bu döneme ait fikirler doğrultusunda, benzer unsurlara başvurulmuş benzer konular işlenmiştir. Bu eserdeki figürlerin ifadesi, fabrikanın simgesi olan çark, keskin hatlar ve yüzeyler, kızıl renk ve başları öne eğilmiş olmak üzere insanların hareketleri simgesel olarak ön plana çıkartılmıştır. Sanatçı, çiftçilerin hayatlarını ve onların yaşam zorluklarını konu ettiği bu eserinde Şah rejimindeki devletin iktisat siyasetini eleştirmiştir. Bu tablo, sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkıp yayılan fabrikaları, bu fabrikaların seri üretime geçmesiyle ve çiftçiliğe verilen öneminin azalmasıyla köylerden kentlere göç eden işsiz çiftçileri anlatmıştır. Sanatçı eseriyle esasen köylerden kentlere doğru gelişen bu zorunlu göç hareketine karşı çıkmaktadır. Tablonun merkezinde yer alan bir çiftçi, bir elini adeta ona dur demek için sanayi çarkının üzerine koymuş diğer eliyle de ürettiği ürünü satmak üzere kente götürüyor tarz da gözler önüne konulmuştur (Resim 2. 9). O dönemki aydınların ve sanatçıların siyasî görüşlerine göre de özellikle mantolama üzerine kurulmuş olan fabrikalar kapitalizmin açık bir göstergesiydi ve insanlar bu kapitalist düzende sürekli eziliyorlardı.

⁵⁹⁸ Hanibal Alkhas yaş olarak *birinci nesil* İran sanatçılarına daha yakındır; ancak *ikinci nesil* İran sanatçıları ile aynı yolda hareket ettiği için ve o dönemlerde faal olup eserleri o denemi temsil ettiği için bu grupta ele alınıp değerlendirilmiştir.

⁵⁹⁹ 1898-1974 yılları arasında yaşayan meksikalı ressam ve heykeltıraştır. ideolojiye ağırlık verdiği tablolarının yanı sıra, dev boyutlu heykeller yapıp, cuarnacaro kentinin parkı için 4600 metrekarelik bir duvar resmi ve 1700 metrekarelik tavan süslemeleri yapmıştır.

⁶⁰⁰ Alkhas'ın işaret etmiş olduğumuz eseriyle, Meksikalı ressam David'in resimlerinde aynı özelliklerin kullanıldığı ve ön plana çıkarıldığı gözükmemektedir. Karşılaştırmak için bkz. (<https://www.google.com.tr/search?q=david+alfaro+siqueiros&client=firefox->)

Sağcı Ressamlar:

Sağcı olarak nitelendirdiğimiz sanatçı grubu, kısmen de olsa solcu sanatçılar gibi kendi üslubunu oluştururken toplumsal konuları ve Sovyet Sosyalist realizm üslubunu benimsemiş ve solcu kesimin bu yöndeki etkilerinden istifade etmiştir. Sağcı grup zamanla “*İnkılâp Ressamları*” olarak da adlandırılmıştır. Onların ideolojisi, öncelikle Batı ve Doğu ile mücadele olup *İslâmcılık*, *ulusalcılık* ve *halkçılık* fikirlerini temel almıştır. Bu sanatçılar, söz konusu ideolojileri doğrultusunda eserlerinde İslâm’a, yerel kültüre ve halka ait simgeleri kullanmışlardır. Böylece abstrakt, yani soyut sanattan da uzaklaşan bu sanatçılar, minyatür, realist resim, sürrealist resim gibi sanat sahalarına yoğunlaşmış, Sovyet Rusya ve Meksika devrim sanatından da etkilenerek bu sahalara içerisine romantik bir atmosfer ile mezhebî ve devrimsel konuları karıştırarak eserlerinde yansıtmışlardır. Hatta İran ve Irak Savaşı sırasında da bu savaşı eserlerinde konu olarak işlemişlerdir. Bu sanatçıların eserlerinde selvi ağacı, güvercin, lale, ışıkla çevrilmiş figürler ve kırmızı renkli bir bayrak vs. semboller kullanılmıştır.

Sağcı ressamlardan birisi Çelipa’dır. Onun realizm üslubunu kullandığı bir eserinde (Resim 2. 8), savaş (İran-İrak savaşı) şehitlerini temsil eden şakayık ile nergiz çiçeklerini kucağında toplamış bir anne ve resmin üçte ikisini kaplamış olan bu ana unsurun arkasında olmak üzere kırmızı renkle boyanmış zemin üzerinde bir köy evi resmedilmiştir. Bu köy evinin açık bulunan kapısından ise yine şehitleri temsil eden ve işgalciler önünde bir set gibi duran uzun ömürlü servi ağaçları gözükmektedir. Güçlü bir kompozisyonu olan bu eserin ana unsuru olan anne ve kucağındaki çiçekler, ilk bakışta izleyicinin dikkatini çekmektedir. Sıcak ve enerji dolu renklerin kullanıldığı bu eserdeki diğer unsurlar da bu ana unsurun ön plana çıkmasında adeta birer aracı rolündedirler. Bu dönem sağcı sanatçılardan bir diğeri Habibollah Sadegi’dir. Onun bir eserinde (Resim 2. 5) Muhammed Reza Şah’ın siyasetine karşı çıkan ve içinde devrimci âlimler, din adamları ve sıradan halkın yer aldığı Feyziye medresesine devlet tarafından yapılmış bir baskın konu edilmiştir. Eserde bu baskın esnasında yaralanan ve baskın sonrasında idam edilen kişileri temsilen bazı figürler yer almıştır. Ayrıca eserdeki figürlerin sayıca fazla olması dönemdeki siyasete karşı çıkan inanların kalabalık veya oldukça çok sayıda olduğuna da işaret etmektedir. Eserde darağacından asılmış bir kişiye giydirilmiş olan beyaz kefen ve simgelerde kullanılmış olan renkler ile ışıklar ön plana çıkartılmıştır. Dönemi temsil ressamlardan birisi olan Hossyin Khosrojerdiden’nin bir eserinde (Resim

2. 7) ise rejime karşı yapılan bir protesto konu olarak işlenmiştir. Bu eserde devrimin sembolleri olan lale, güneş, silah ve Kur'an gibi unsurlar yer almıştır. Ayrıca protestoya dâhil olan asker, işçi vs. birçok sınıftan insanlar, İslamı da temsilen elindeki çocuğuyla çarşafli bir bayan, dini bir lider olan bir molla realist bir üslupla resmedilmiştir. Resimdeki figürler rejime karşı gösterdikleri bir itirazla, bağırıyor bir tarzda ve ellerini kaldırmış bir vaziyette resmedilmişlerdir. Eserde kullanılan renklerin, köşeli ve yuvarlak yüzeylerin hepsinin de sembolik birer anlamları vardır.

İran-İrak savaşı sonrasında sağcı ve solcu sanatçılardan birçoğu, devrim konularını bir kenara bırakarak, eski İran edebiyatından da feyz alıp kendi şahsî görüşleri doğrultusunda oluşturdukları kalıplar dahilinde insanî ve içtimaî meselelere yönelmiş, eserlerinde bu tür konuları ele almışlardır; ancak bu konuları işlerken de yine realist bir üslup kullanmışlardır.⁶⁰¹

4.2.1.2. Karışım Yaklaşımı Dönemi (1982-1997)

Bu dönemde⁶⁰² inkılâp sanatı, içeriğinden dolayı değil de şekil bakımından uluslararası sanatı taklit ettiği için kimlik arayışı bakımından maksadına ulaşamamıştır. Bu yüzden bu dönemdeki sanat anlayışını benimseyenler, dünya çapında bir kimlik oluşturmak için geleneksel sanata dönmenin gerekli olduğunu düşünmüşlerdir.⁶⁰³ 1990'lı yıllarda sanatçılar, geleneksel tekstil ürünlerinde ve Fars klasik sanatlarında kullanılan dekoratif formlardaki yerel motifleri eserlerinde kullanmışlardır. Böylece geçmişteki materyaller, üzerlerinde hermeneutic işlemler yapılarak günümüze uygun, güncele uygun hale getirilmiştir. Tarihî, folklorik ve geleneksel sanat ile uluslararası bir sanatı sentezlemiş, bu suretle de yeni sanat formları ortaya koymuşlardır.⁶⁰⁴ Böylece "neo-gelenekselcilik" sanatı yeniden İran sanat sahasında ortaya çıkmıştır. Modernlikle geleneğin sentezinden ortaya çıkan bu sanat ile devrim öncesindeki birinci neslin benzer anlayışla⁶⁰⁵ elde ettiği sanat arasında farklılıklar vardır. Birinci nesil sanatçılar, İran

⁶⁰¹ Murteza Guderzi, *Jostejuye HJv'yyet der Nakkaşi-i Muasır-ı İran*, (2. Baskı), Neşri İlmi ve Ferhengi, Tahrân 1385 H.ş, 189.

⁶⁰² Daha fazla bilgi için 2.2.2.1 bölüme bakınız.

⁶⁰³ Reportaj, "Hem Negd Darim Hem Montaged; Zahra Rahnavard", *Mecelle-ye Hünerhaye Tecessümi*, (Bahar-1378 H.ş), 5, 128- 135, 130.

⁶⁰⁴ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 48, 73.

⁶⁰⁵ Saqqa Hane ekölünden ortaya çıkıp ve devam eden Neo gelenekçilik (Modernizm ile geleneğin karışımı). (Bakınız 73 ve 74 sayfalara)

kültürüne ve geleneğine ait olan motifleri eserlerinde daha çok süsleme tarzında ve görsel formlar olarak kullanmışlar ve böylece iki boyutlu soyut çalışmalar olarak modern eserler ortaya koymuşlardı; fakat ikinci nesil sanatçılar bu dönemde (90'lı yıllarda) gelenekten gelen mesajlara, içeriğe daha çok önem vererek onları modern bir anlayışla sembolizmden yararlanarak bazı soyut ve figüratif eserler yapmışlardır. Onların eserlerinde genellikle mitolojiler, eski İran masalları ve edebî eserleri ele alınmıştır. Figüratif eserlerinde çağdaş ictimai ve falsefî içerikler ortaya çıkmışken, soyut eserlerinde daha çok Şark irfan'ı ve dinî konular ele alınıp sembolik formlarla gözler önüne serilmiştir. Kısacası bu nesle ait olup modernizm kalıbında ortaya konulan eserlerde anlam ve içerik gizli bir şekilde sembolizmle de iç içe olarak ön planda iken, birinci nesil sanatçılara ait olup modernizm kalıbında ortaya konulmuş olan eserlerde tablonun anlamı değil, görselliği ve estetik boyutu öne çıkartılmıştır.

Bahsini ettiğimiz sanat anlayışı ve eserlerdeki özellikler hem sağcı hem de solcu ressamalar için geçerlidir; fakat solcu ressamalar, aynı anlayışta eserlerini ortaya koyarken üslup olarak, modernizmi benimsemiş birinci nesildeki hocalarına daha çok yaklaşmışlardır. Sağcı ressamalar ise 1990 yılından sonraki yıllarda modern ve soyut eserler ortaya koyarken üsluplarını da değiştirmeye başlamışlardır.

İkinci nesilden olup söz konusu yaklaşımı benimsemiş olan sanatçılara verilebilecek en önemli sanatçılardan birisi Jafar Ruhbakhsh'dır. Ona ait olup karışım yaklaşımını anlatan ve soyut-modern üslupta ortaya konulan bir eserde (2. 17) görüldüğü gibi bu dönemin eserleri, görselliği ve süs unsurunu ön plana çıkaran devrim öncesi modern eserlerden oldukça farklıdır. Bu eserde süs pek kullanılmamıştır. Eserin kompozisyonundaki muhtelif kare ve dikdörtgen formlar, sayısız miktarda renkli unsurlarla iç içe kullanılarak bir araya getirilmişlerdir. Ressam eserdeki motifleri İran-İslam mimarisinden de yararlanarak yaratıcı bir şekilde ortaya koymuştur. Onun hem bu eserinde hem de diğer eserlerinde bir yandan *karışım yaklaşımı* dâhilinde benimsenen modernizm üslubu kullanılmışken diğer taraftan da yine bu yaklaşım çerçevesinde benimsenen *gelenekselcilik* ön plana çıkartılmıştır. Fakat bu eserlerdeki unsurlar, birinci neslin eserlerinde gördüğümüz halkın sevdiği ve onların aklındaki geleneği çağrıştıran motiflerden değil daha çok ülke tarihinden ve coğrafyasından etkilenilerek ortaya çıkarılmış motiflerdir. Örneğin "Taht-İ Cemşid ve bazen de

Ateşgede⁶⁰⁶ gibi tarihi binalar, çok yukarıdan/gökyüzünden bir bakış açısıyla bu tablolarla işlenmiştir. Ressamın eserlerinde gelenekselciliği gösteren diğer bir husus da, tablolarında zarif hatların ve yine zarif fırça darbelerinin kullanılmış olmasıdır. Bu durum, İran minyatürünü çağrıştırmakla beraber ressamın meşhur minyatürist Hossein Behzad'ın (d.1894-öl.1968) öğrencisi olduğunu da açıkça göstermektedir.⁶⁰⁷ Onun eserlerinde belirgin bir konu yoktur. Bu eserler, huzur verici renk kompozisyonundan ve soyutlama tarzından dolayı şiirsi bir algı yaratmaktadır.

Bu yaklaşım çerçevesinde alacağımız diğer bir sanatçı İraj Eskandari'dir. Sağcı-realist bir ressam olan Eskandari, zamanla üslubunu değiştiren ve kültürel motifleri modernizm üslup dâhilinde kullanan sanatçılardandır. Onun resimlerindeki (örnek olarak bkz. Resim 2.18) unsurlar, soyut algıdan ziyade sadeleşmeye kaçmış ve daha çok *illüstrasyona* yaklaşmıştır. Kare, dikdörtgen ve daire şekillerindeki motifler sınırlı renklerle işlenerek oldukça sade bir algı yaratmışlardır. Eserde İran mitolojisine ait sembolik bir figür de kullanılarak, ona kültürel bir anlam kazandırılmıştır. Resim 2. 20, 2. 21 ve 2. 22 de yukarıda belirttiğimiz genel özellikleri taşımaktadır. Bu eserlerde yine bir tür iki boyutlu ve daha çok soyutlamaya yakın ifadeler görünmektedir. Eserlerde kullanılan unsurların hepsi ise birer sembolik anlam taşımaktadırlar. Resim 2.19'a bakılırsa, bu dönemde halen daha minyatür sanatın modern bir algı içerisinde farklı ve daha sade bir kompozisyonda devam ettirildiği anlaşılabacaktır.

4.2.1.3. Kabullenme Yaklaşımı Dönemi (1997'den Günümüze Kadar)

İkinci nesil sanatçıların hemen hepsinin etkin olduğu dönemler direniş ve karışım dönemleridir. Bu dönem sanatçılar kabullenme yaklaşımı döneminde de yine söz konusu iki dönemdeki üsluplarını devam ettirmiş bu yönde eserler ortaya koymuşlardır. Yani benimsedikleri soyut ve modern üslubu devam ettirmişlerdir. Bununla birlikte az sayıda da olsa Fereydoun Ave, Masume Mozaffari gibi bu nesilden sanatçılar kabullenme döneminde etkin bir rol üstlenmişlerdir

⁶⁰⁶ Ateşkede binası, İslamiyet'den önce İran'da kutsal ateşin içinde yandığı yapıya denir.

⁶⁰⁷ [http://seemorgh.com/culture/visual-arts/35748-35748/\(E.T.12.11.2015\)](http://seemorgh.com/culture/visual-arts/35748-35748/(E.T.12.11.2015)).

4.2.1.4. İkinci Nesil Sanatçılarından Nosratollah Moslemian ve Masume Mozaffari'nin Sanat Anlayışlarının Değerlendirilmesi

Nosratollah Moslemian

Nosratollah Moslemian, devrim dönemi ikinci nesil sanatçılarından olup oldukça aktif ve genç bir sanatçıdır. İkinci neslin solcu ressamlarından olan bu sanatçının eserleri direniş bölümünde belirttiğimiz özellikleri taşımaktadır. Sanatçı, eserlerinde İslami sorunlardan ziyade sosyalist eğilimler ile üçüncü dünya meselelerine dikkat çekmiştir. O sanat eserlerinin toplumsal bir sorumluluk taşıması gerektiğine ve bir nevi silah olarak kullanılabileceğine inanmıştır. Bu yüzden siyasî, ideolojik ve içtimâî meseleler onun eserlerinin en önemli konularını oluşturmuştur. Sanatçı ayrıca muhatabı ile daha geniş bir irtibat kurmak için ve eserlerindeki özün daha iyi anlaşılabilmesi için söz konusu konuları büyük tablolarda işlemiştir. Kapitalizm ve emperyalizm ile mücadelelerden ortaya çıkan, insanî ve içtimâî meseleleri ele alan Sovyet sosyalist-realizminden ve Meksika devriminden sonra ortaya çıkan duvar resimlerinin ideolojisinden, kalıp ve içeriğinden etkilenmiştir. Nitekim eserleri de bunu açıkça göstermektedir.⁶⁰⁸ Sanatçının, bu durumu ve direniş dönemi solcu ressamların eserlerinin fikirsel anlamdaki genel özelliklerini gösteren en önemli eserlerinden birisi, petrol işçilerinin rejime karşı isyanlarını ele aldığı eserdir (Resim 3. 25). Petrol işçileri şüphesiz devrim öncesi rejime karşı yapılan isyanlarda en öne çıkan gruplardan birisidir ve bu işçiler solcu parti tarafından örgütlendirilmiştir. Bu bakımdan eserde konu edilen petrol işçilerinin devrimdeki rolleri oldukça büyüktür. Sanatçı, Sovyet sosyalist resimlerinde de öne çıkan ve direnişin, isyanın bir simgesi olan kıızıl bayrağı bir işçinin elinde olmak üzere resmin merkezine almıştır. Tablonun sol kısmında işçilerin kötü şartlarda çalıştıkları, zor bir durumda ve acı içinde oldukları; sağ kısmında ise fakirlik ve açlıktan dolayı işçilerden birisinin ölümü resmedilmiştir. Sağ kısımda gösterilen mefta sarı, hüznü ve acı dolu ortam ise kahve ve maviye çalan gri tonlarla boyanmıştır. Eserin üst kısmında (soldan sağa) ümitsizliği gösteren karanlık bir şehir atmosferi gözler önüne serilmiştir. Ayrıca eserde siyah ve kıızıl renkler, petrol boruları ve kıızıl renkli bayrak, insanların kapalı bir atmosferde perişan olduklarını gösteren sembolik anlamlar taşımaktadır.

⁶⁰⁸ Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran 1394 H.ş, 214

Moslemian, *karışım yaklaşımının* olduğu dönemde, devrim döneminde ve *direnış yaklaşımında* benimsediğı üsluptan oldukça uzaklaşmıştır. Sanatçı bu dönemde, özellikle İran-Irak savaşının sona ermesinin (1988) ardından figüretif-modern bir üslubu benimsemiş, bu üslup çerçevesinde iki boyutlu kompozisyonlar çalışmaya başlamıştır. Onun bu dönemde ortaya koyduğu eserler; kadınlar, eller, yaylar, ağaçlar, kuşlar gibi sembolik unsurlar ve minyatür gibi kültürel öğelerle doludur. Sedir ağaçları, yaralanmış gözler, kesik eller, mühürlenmiş dudaklar, yay şeklindeki çizgiler vs. unsurlar eserlerde büyük ve farklı boyutlardaki yüzeylerin arkasında veya altında gizlenmiştir (Resim 3. 32, 3. 33, 3. 34, 3. 35, 3. 36, 3. 37, 3. 38). Ancak bunlar birçok rivayeti içlerinde taşımaktadırlar; örneğin hilâl şeklindeki aya benzeyen bir unsur bazen bir hançer, bazen bir kaş ve bazen de dikilmemiş bir yarayı temsil etmiştir.⁶⁰⁹ Bu sembollerin hepsi sanatçının kültürel ve sanatsal yaşam ortamından kaynaklanmıştır.

Moslemian ay, ağaç ve kuş gibi unsurlara ve motiflere minyatür öğeleriyle birlikte yer vererek, tekdüze ve düz renkleri bir arada kullanarak, yay şeklindeki çizgileri ve diğer unsurları bir boşluklar dizisini de içinde barındıran modern bir uzamda resmederek, hayali kadınlar ve erkeklerin figürlerinden kendisine has ve eserlerinin ayrılmaz unsurlarını meydana getirerek tüm bu özellikleri bir arada barındıran yeni bir uzam yaratmıştır.⁶¹⁰ Sanatçı, eserlerinde geçmişe ait kültürel öğeleri yansıtırken, formalist bir yapının, kavramın ve anlamın birbirlerinin önüne geçmesini de istememiş, kısacası bunların bir denge içerisinde kalmasını sağlamaya çalışmıştır.⁶¹¹ İnsanın içinde yer aldığı topluma ait sorunları modernist resim anlayışında nasıl ortaya koyabileceğini ekspresyonist üslubunu benimsemiş olan Francis Bacon'dan⁶¹² almıştır ve 20. yüzyılın ilk yarısında Almanya'da yaygınlık kazanan ekspresyonist renk heyecanlarından, Yves Klein'in⁶¹³ (d. 1928- öl. 1962) fırça darbelerinden etkilenmiştir. Ayrıca sanatçı,

⁶⁰⁹ <http://www.pellemag.com/?p=959> (E.T.14.09.2015).

⁶¹⁰ Ali Akberi, "Be Sug Neşest-I Hiş: Nigahi Be Asari Nosretullah Muslemian Be Bahani-I Berpayi-I Nimayiş gahes Der Galeri-i Berg", Mecelli-iTendis, (Hordad- 1382 H.ş), 7, 6-6,6.

⁶¹¹ Dariyüş Hademi, "Telik Der Nişane ha: Goftugu Ba Nüsretullah Müslemian", Mecelli-I Tendis, (Ordibeheşt- 1382 H.ş), 6, 8-9,9.

⁶¹² Francis Bacon: (1909- 92) İngiliz, Savaş sonrası dönemin en önemli figüratif ressamlarından biridir. Büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiştir. Bacon, imgeleri, bunları oluşturuş biçiminde ve boyayı kullanımında gerçek bir özgünlüğe sahiptir. Merkezi (ve tek?) imgesi, boş, parlak ışıklı veya renkli erkek, çoğunlukla çıplak, stres altında bir figürdür. Savaş sonrası Avrupa'sının durumuna ve modern insanın izolasyonuna dikkat çekebilmek amacı taşıdığı Bacon (ve diğerleri) tarafından söylenmiştir. (Cumming, 433)

⁶¹³ Yves Klein : (1928- 62) Fransız, kısa, dikkat çekici ve etkili bir varlığı olmuş, eğitim almamış, megaloman bir hayalperest. (Cumming, 421)

Rothko'nun⁶¹⁴ eserlerinde kullandığı renklendirmelere benzer tonlamalar da eserlerinde kullanmıştır.⁶¹⁵ Böylece onun eserleri, üslup olarak modernist ressamı örnek almakla birlikte, içerik bakımından da sanatçının yaşadığı toplumu kaynak alarak oradaki meseleleri kültürel veya simgesel sembollerle göstermiş, dolayısıyla da özgünlüğünü ortaya koymuştur.

Kabullenme yaklaşımı dönemine gelindiğinde Moslemian'ın kendine özgü üslubunu, yani en son benimsemiş olduğu üslubu devam ettirdiği görülmekte ve söz konusu yaklaşım döneminde etkin bir rol oynamadığı anlaşılmaktadır.

Masume Mozaffari

Masume Mozaffari, devrim dönemi dolayısıyla üniversitelerin kapanması sebebiyle eğitim hayatı yarım kalmış; ancak devrimden 10 yıl kadar sonra üniversitedeki eğitimini tamamlayabilmiş (1989) bir sanatçıdır. Devrim dönemi onun eğitim hayatında olumsuz sonuçlara neden olmakla beraber ona farklı imkânlar da sunmuştur, zira o, devrim sonrası yeni hocalar ile tanışmış ve onlardan ders alarak kendisini sanat alanında oldukça geliştirmiştir. Mozaffari, bu dönemlerde kendi nesline ait olan ressamların ortamlarında bulunarak onlardan eğitim almaya devam etmiş, hatta 1995 ila 1997 yılları arasında yüksek lisans yaparak eğitim hayatına devam etmiştir. Sanatçı, çok titiz davranarak belli bir üslubu benimsemeden, resim sahasındaki yolunu kesin olarak belirlemeden deneyimlerini ve eserlerini kimseyle paylaşmamıştır. Bu yüzden profesyonel resim hayatına geç başlayan ressam, devrim döneminde eserler ortaya koyan diğer sanatçılar gibi eserler ortaya koymamış, eserlerini icra ederken doğrudan devrim döneminde yaygın olan figüratif ve realizm üslubunu kullanmıştır. İlk şahsi sergisini 1999 yılında açtığına göre bu sanatçı *karışım yaklaşımı* döneminde etkin değildir. Sanatçı, normalde ikinci nesil sanatçılara dâhil olmasına rağmen onların benimsediği yolu tam olarak benimsememiş, eserleri İran kültürünü temsil etmesine rağmen onlarda bu hususta herhangi bir şeye vurgu yapmamıştır. Sanatçı, hem birinci nesil hem de ikinci nesil sanatçılarından bu yönüyle ayrılmaktadır, zira onların eserlerinde İran kültürüne ait unsurlara vurgu yapılmışken o kendi eserlerinde bu

⁶¹⁴ Mark Rothko: (1903- 70) Amerikalı, ABD'ye 10 yaşında yerleşmiş melankolik bir Rus göçmeni olan Rothko, New York Okulu'nun önde gelen üyesi ve Renk Alanı soyut resminin öncüsüdür. (Cumming, 414)

⁶¹⁵ Hasanhanı, "Elahiyyat-I Renj_ Be Bahani_i Nimayiş_i Asar-I Nüsretullah Muslemiyân Der Galer_i Bum", Mecelli_i Tendis, (Ordibihişt_ 1392 H.ş), 248, 10_10, 10.

durumu ön plana çıkartmamıştır. İlk sergisindeki eserlerde *kabullenme yaklaşımı* dönemindeki özellikler ve bilhassa üçüncü nesil sanatçıların kullandığı kavramsallık⁶¹⁶ ön plana çıkmıştır. Onun eserleri geleneksel kalıpta, yani resim olarak karşımıza çıksa da⁶¹⁷ bu durum daha çok sanatçının vurgulamaya çalıştığı kavramsallığa hizmet etmiştir.

Mozaffari'nin eserleri aslında üçüncü nesil sanatçıların etkin olduğu devrede ortaya çıkmıştır ve o dönemdeki atmosferleri yansıtmıştır. Bu nedenle onun eserlerini daha çok İran çağdaş sanatı özellikleriyle değerlendirmek gerekir. Sanatçı, söz konusu nesle ait sanatçıların benimsediği kavramsallığı resimlerini kullanarak karşımıza çıkartmıştır. Onun eserlerinde hususi hayata nostaljik bir bakış açısıyla bakılmıştır. Büyük tuvallerinde aile ve özel hayat ele alınmıştır. Şehir yaşamındaki ailelerin özel hayatlarının resmedildiği tablolarında yer alan objeler ve hatta insan figürleri belirsiz bir dünya da durgunluğa ve sessizliğe mahkûm gibidirler. Ancak sanatçının son koleksiyonunda yer alan eserlerdeki figürlerin donuk bakışları bu sessizliğe adeta itiraz etmektedir.⁶¹⁸ Resimlerdeki unsurlar gerçekçi bir biçimde çizilmiş olmakla birlikte, eşyaların farklı yönlerini ortaya çıkarmak kubizm üslubundan da istifade edilmiştir. Bu ise tuval ortamına daha stresli ve korkunç bir hava katmıştır. Günümüzdeki özel hayatın muhtelif donuk ve korkunç anlarını göstermeye çalışan sanatçı, bunu bazen bir evin içini resmederek bazen bir masa üzerindeki kaşıkları ve çatalları düşecekmiş gibi, hatta onların düşme hallerini çizerek ve bu ortamları koyu ve gri renklerle donuk bir atmosfer içinde yansıtarak gözler önüne sermiştir (Resim. 3.8, 3.9). Hayatın acı dolu hikâyesini çeşitli eşyaların bir anda düşmesiyle meydana gelen bir gürültü içerisinde resmeden sanatçı, bazen de ev içi uzamları resmederek insanların birbirleriyle ve ev içindeki eşyalarla olan irtibatlarını gözler önüne sermektedir (Resim 3.19, 3.21).

4.3. ÜÇÜNCÜ NESİL SANATÇILAR

Shadi Ghadirian ve Bita Fayyazi gibi isimlerin de dâhil olduğu üçüncü nesil sanatçıları, sanatsal çalışmalarını aşağı yukarı on beş yıldır devam ettirmektedirler. Çoğunluğu bayanlardan oluşan bu nesil sanatçıları İran İslâm Devrimi'nden sonra ortaya

⁶¹⁶ Daha fazla bilgi için bakınız bölüm. 4.3.1.3.

⁶¹⁷ Önceden yaygın olan resim ve heykel gibi sanat kalıpları günümüz çağdaş sanatında geleneksel sanat kalıpları olarak bilinmektedir ve söz konusu sanat üslubundaki sanat eserleri video, fotoğraf, ses ve performans gibi araçların kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır.

⁶¹⁸ Keshmir Shekan, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran 1394 H.ş, 311.

çıkıştır. İran İslâm Devrimi ve İran-İrak savaşı dönemine ait hatıraları çok az olan bu sanatçılar, yeniden yapılanma dönemindeki (Haşimi Refsencani Dönemi) katı kuralların ve ideolojik bir ortamın hâkim kapalı bir toplum atmosferinde yetişmişlerdir. İdeojilerden ve maneviyattan yorgun olan bu nesil sanatçıları, esasen toplumun orta kesminden gelen gençler oluşturmaktadır.

Üçüncü nesil sanatçıların ortaya çıktığı 1998-2008 yılları arasındaki üniversite mezunları, sayı olarak 1978-1998 yılları arasındaki üniversite mezunlarının üç katı kadardır.⁶¹⁹ Toplumdaki katı kurallardan dolayı kendilerini ifade etme imkanı ve özgürlüğü tatma fırsatı bulamayan bu gençler, ancak Muhammed Hatemi (1997-2005) döneminde ortaya çıkan toplumsal özgürlüklerden dolayı kendilerini ifade etmeye uygun bir ortam bulabilmişlerdir. Bu nesle ait sanat eserleri de yine Hatemi'nin Cumhurbaşkanlığı döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. İnatçı, kurallara önem vermeyen, sınırlamalardan kaçan ve toplumdaki akıl hocalarının karşısında durabilen bu nesil sanatçılar, ne bir önceki neslin tecrübe ettiklerini denemeye yeltenmiş ne de onların İran ulusal sanatını ortaya çıkartmak için keşfettikleri yolları benimsemiştir. Bu nesil sanatçıların en büyük derdi sınırlamalardan kurtularak kendilerini özgürce ifade etmek olmuştur. Bu yüzden bireyselliğe önem vermiş ve mümkün olduğu kadar her yolla kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır.⁶²⁰ Hatemi dönemindeki uygun ortamdan dolayı sınırların dış ülkelere açılması, internet kullanımının yaygınlaşması, sanat dergileri basımındaki artış ve bu dergilerin yaygınlaşması, uluslararası sergilerin açılması ve kitap tercümesindeki artış ile bu nesil sanatçılar, Avrupa ve Amerika ülkelerinde kabul gören *post modern* üslup ile tanışmaya başlamışlardır. Böylece uzun bir süre kapalı bir toplum ortamında bulunan bu sanatçılar, kendi çağdaşları olan dış ülkedeki insanlar gibi yaşamak, onlarla aynı imkânlarla sahip olmak istemişlerdir. Aslında onların çağdaş olma düşüncelerinin bir sebebi de bu olmuştur. Avrupa ve Amerika'daki sanatsal yaşantılara ayak uydurmaya çalışan üçüncü nesil sanatçıların oradaki post-modern sanata ulaşmaları ya da bu sanat üslubunu benimsemeleri, geçmiş dönemlerdeki İran sanatçılarının batıdaki sanat üsluplarını benimsemelerinden daha kolay olmuştur. Zira üçüncü neslin benimseyeceği bu sanat üslubu zaman olarak da

⁶¹⁹ İman Efseriyan, “ Cevanan-i Seadetmend”, *Mecelle- ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran, 126- 135, 126.

⁶²⁰ Keshmir Shekan, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005, 59.

kendi yaşadıkları döneme çok uzak değildi. Tüm bu olanaklar sayesinde bu sanatçılar post-modern sanat üslubuyla daha kolay irtibat kurmuş ve bu sanatı daha rahat bir şekilde benimsemeye başlamışlardır. Bununla birlikte onlar, bulundukları toplumun onlar üzerinde bıraktıkları psikolojik etkilerden de dolayı İran Çağdaş Sanatı ismiyle anılan bir üslup ortaya çıkartmışlardır. Ancak bu üslup her ne kadar isim olarak farklıysa da esasen post-modern sanat üslubunun özellikleri üzerinde temellendirilmiştir. Onlar, post-modern üslubundan gelen imkânları *“kendilerinin şu anda (çağdaş dönemde) olduklarını”* ifade etmede kullanmışlardır.

4.3.1. Direniş, Karışım ve Kabullenme Yaklaşımı Dönemlerinde Üçüncü Nesil Sanatçıların Tutumlar

4.3.1.1. Direniş Yaklaşımı Dönemi

Üçüncü nesil İran sanatçıları, direniş yaklaşımı döneminde herhangi bir rolleri ya da etkileri olmamıştır. Çünkü bu sanatçılar söz konusu yaklaşımın ortaya çıktığı dönemde henüz çocuk yaşta idiler.

4.3.1.2. Karışım Yaklaşımı Dönemi

Üçüncü nesil İran sanatçıları, aslında sanatsal faaliyetlerine karışım yaklaşımı döneminin sonlarında başlamışlardır; ancak bu yaklaşımda da direniş yaklaşımı döneminde olduğu gibi etkin bir rol üstlenmemişlerdir.

4.3.1.3. Kabullenme Yaklaşımı Dönemi

Bu yaklaşımın yaygın olduğu dönemde birinci nesle ait olup önceden asıl işleri sinema, tiyatro ve heykeltiricilik olan sanatçılardan Abbas Kiyarostami ve Behruz Darash ve ikinci nesil sanatçılarından Farah Ossuli, Masume Mozaffari ve Hossein Khosrojerdi gibi kişiler de önemli eserler ortaya koymuş olmasına rağmen, yaklaşımın asıl mimarları üçüncü nesil sanatçılardır.

Üçüncü nesil İran sanatçıları, modern-soyut yönelimleri bir kenara bırakmış ve post-modernizmin temel özelliği olan kavramsallığa yönelmiş, bu üslubu benimsemişlerdir. Onlar medya, fotoğraf, metin, video ve performans gibi sanatsal

alandaki kullanılabilecek araçlardan da istifade ederek bu yeni sanat alanında eserler ortaya koymuşlardır.⁶²¹ Bu tür sanat araçlarını kullanmakla asıl takıntıları olan *çağdaş olma* düşüncesini yakalayabileceklerini dikkate alan bu nesil sanatçılar, aynı zamanda bu medyaları kullanarak dünyanın diğer yerlerindeki sanatçılar ve insanlarla aynı zamanı paylaşmayı ve böylece de aynı şeyleri yaşamayı ümit etmişlerdir. Aslında onların, günün siyasî, içtimaî, felsefî, çevresel vs. konuları kendi zaman ve mekânlarını da dikkate alarak eserlerinde işlemeleri kendilerinin zaman ve gündem olarak çağdaş dünyayı yakaladıklarını açıkça göstermektedir.

Üçüncü nesil sanatçıların post-modern üslupta ürettikleri eserler; bazen sanatçıların ortaya çıktıkları psikolojik, felsefî, sosyolojik, kültürel ve siyasî ortamı yansıtmakta, bazen bir öz eleştiri olarak (sanatçıların kendi portreleri de dâhil) karşımıza çıkmaktadır. Bazen de post-modern sanattaki appropriation (temellük Sanatı)⁶²² gibi özellikleri takip ediyor gözüken bu eserler, zaman zaman kendi kültürünü eleştirmek için de sanatçıları tarafından ortaya konulmuşlardır. Rokni Haerizadeh'nin bir eseri (Resim 2. 44 Leyla ve Mecnun) kültürel eleştiri çerçevesinde gösterebileceğimiz bir örnektir. Bu eser resim medyasını, geleneksel işlevinden sıyrarak çağdaş sanat ortamındaki bir düşünceyi ortaya koymak için bir araç olarak kullanmıştır. Figüratif bir eser olmakla birlikte, realizm de dâhil önceye ait herhangi bir üslubun özelliğini taşımaz. Eserdeki figür ve unsurlar toplumsal hafızaya işaret eder. Eseri ortaya koyan Haerizadeh, geçmiş dönem sanatçıları gibi kültürel idealleri takdir etmektense, bu idealleri mizahi bir ortam yarattığı karikatür tarzındaki resimlerinde eleştirmiştir. Bu eserinde özellikle riyakârlık konusunu İran kültürü çerçevesinde ele alan sanatçı, eserlerindeki konuları genellikle Mevlana, Nizami ve Ferdevsi gibi şairlerin eserlerinden almıştır.

Üçüncü nesli temsil eden sanatçılara örnek verilebilecek en önemli kişilerden birisi Rozita Sarafjahan'dır. Post-modern üsluba dair özellikleri onun 6. *His Koleksiyonundaki*⁶²³ eserlerinde görmek mümkündür. Ataerkil bir toplumda yaşayan sanatçı, bu durumu da ortaya koyarak eserlerinde cinsiyet konusunu ele almış ve

⁶²¹ Daha fazla bilgi için bakınız bölüm 2.1.2.

⁶²² Üretilmiş olanı ele alıp yeniden yorumlayan örnekler ya da birebir kopyalardan yola çıkanlar appropriation art (temellük sanatı) içinde yer almakta. Sorunlu bir yapıya sahip olsalar da bu türden çalışmalar bu başlık altında tanımlanmaktadır.

⁶²³ Bu koleksiyonu ziyaret için bakınız: <http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsigle.aspx?id=28>

eleştirmiştir. Çağdaş sanatın özellikleri olarak değişik araçları bir arada kendi düşüncesini ortaya koymak için kullanan sanatçı, tuvaleri üzerinde dijital baskı, dikişler ve bu dikişlerden asılı ipler kullanmıştır. Sanatçı tuvallerinde kendi fotoğrafını ve tarihe dönerek de mermi, bıçak ve diğer savaş aletlerini (İran-Irak savaşına işaret ederek) detaylı bir şekilde çizmek suretiyle kendisi de dâhil o dönemde yaşamış olan insanların çektikleri sıkıntılara, acılara işaret etmiştir. Onun tuvallerindeki namludan çıkmış kurşunlar, pencerelere ait cam kırıkları, dağılmış ve birbirine çözülemeyecek derecede karışmış ipler, adeta tarihteki savaşların (özellikle İran-Irak savaşının) kötü sonuçlarının hiçbir zaman tamir edilemeyeceğine, onlardan geriye kalan acıların ve hüznün her zaman hatırlanacağına işaret etmektedir. Sanatçıya ait söz konusu koleksiyonun isminde de kendisinin de dâhil olduğu üçüncü nesil sanatçıların tecrübe ettiği, esasen hicri 1360'lardaki İran-Irak savaşlarından geldiği görülmektedir ki koleksiyondaki 6 rakamı buradan gelmektedir.

İran çağdaş sanatının hemen her özelliğini eserlerinde gördüğümüz bir diğer sanatçı Simin Kerameti'dir. Eserlerini genellikle video-art tarzında yapan sanatçının bir eseri (Resim 2.42) üç bölümden; resim, desen ve video bölümlerinden oluşmaktadır. *İnsomnia* (uykusuzluk)⁶²⁴ ismini taşıyan bu eser, içinde değişik medyaların bir arada kullanılması ve insomnia kavramına dikkat çekmesi bakımından post-modern özellikleri en iyi şekilde yansıtmıştır. Uykusuzluk problemi başta basit bir mevzu olarak görülse de, sanatçı burada söz konusu kavramın ötesinde yer alan bazı problemlere işaret etmektedir. Bu problem, psikolojik ve fizyolojik nedenlerden kaynaklı bir problem olarak, insanların gün içinde sürekli bir uyku halinde olduklarını anlatmaktadır; bununla birlikte sanatçı kendi de dâhil insomnia problemi olan insanların bu durumdaki fiziksel ve zihinsel bozukluklarına, hatta buna neden olan psiko-sosyal dış etkenlere dikkat çekmiştir. Nitekim izleyici de eserdeki bu ortamı gördüğünde bu problemin ortaya çıkmasında etkili olan dış etkenlerin neler olduğunu düşünmektedir. Bu eser daha çok sanatçının yaşadığı sosyal hayatın problemlerini ele almıştır. Onun resimlerinde (renkli) ve desenlerinde (renksiz), figürlerin başları ve dolayısıyla yüz ifadeleri görülmez bir şekilde resmedilmiştir. Figürler uykusuzluk halinde sürekli bir huzursuzluk ve kararsızlık içindedirler ki sanatçı onların bu bunalımlarını pop-art üslubunda yansıtmıştır. Uyku ve uykusuzluk arasındaki sıkıntılı ve belirsiz atmosfer

⁶²⁴ Bu eserdeki fotoğraflar için bkz. [http://www.siminkeramati.com/gallery.html\(E.T.04.03.2016\)](http://www.siminkeramati.com/gallery.html(E.T.04.03.2016)).

videoda en uç noktasına kadar anlatılmıştır. Sanatçı, anormal boyutlardaki tuvallerini, desenlerini ve videolarını öyle bir tarzda ve sıralamada vermiştir ki bu insanlar üzerinde bir telaş ve huzursuzluk yaratmaktadır. Öyle ki bir tarafta rengârenk fakat anormal boyutlardaki tabloları gören izleyici diğer tarafta da siyah beyaz çekilmiş ve bulutlu bir gökyüzünü örten, her an rüzgârla hareket bir perdenin yer aldığı videoyu görmektedir.⁶²⁵

Yukarıda verdiğimiz bilgilerden de anlaşılacağı üzere üçüncü nesil İran sanatçıları post-modern batı sanat üslubunu benimsemiş ve bu yönde eserler ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılardan bazıları eserlerinde metni, yani yazıyı temel alarak düşüncelerini ifade etmek suretiyle (Resim 2. 52, 2. 54, 2. 55), bazıları appropriation kullanımından yola çıkıp önceden var olan unsurları bir nevi taklit ile düşüncelerini aktarmak suretiyle (Resim 2. 53), bazıları resim medyasını kullanarak fikirlerini bizlere aktarmakla (Resim 2. 40, 2. 44, 2. 56, 2. 57, 2. 59), bazıları da enstalasyon, fotoğraf, dijital baskı ve video sanatlarını kullanarak (Resim 2. 38, 2. 39, 2. 42, 2. 48, 2. 53, 2.58) söz konusu sanat üslubunu benimsediklerini açıkça göstermişlerdir.

4.3.1.4. Üçüncü Nesil İran Sanatçılarından Shadi Ghadirian ve Bita Fayyazi'nin Sanat Anlayışlarının Değerlendirilmesi

Shadi Ghadirian

Shadi Ghadirian, üçüncü nesil İran sanatçılarından olup eserleri de çağdaş İran sanatının en önemli örneklerindendir. Diğer bazı üçüncü nesil sanatçıları gibi o da, çağdaş olma yolunda, uluslararası bir sanat dilini yani post-modern sanat üslubunu benimsemiş ve bu çerçevede günün meselelerini ön plana çıkartmıştır. O da diğer genç İran sanatçıları gibi kendi yaşadığı meselelerden örnekler alarak ve bunları kendi süzgecinden geçirerek eserlerinde işlemiş ve bizlere aktarmıştır.⁶²⁶

“Yaşam sürecimi fotoğraflarımda tamamen görebilirsiniz.” diyen sanatçı eserleriyle aslında kendi yaşadıklarını ortaya koyduğunu da açıkça beyan etmiştir. Sanatçı, post-modern sanat üslubunun temel taşlarından olan kavramı ve manayı ön plana çıkartmış ve bu yolda daha çok fotoğraf medyasını araç olarak kullanmıştır.

⁶²⁵ Hamid Keshmirshakan, “Bi Khabi- Simin Kerameti”, *Mecelle- ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1389 H.ş), 28+8, Tahrân, 34.

⁶²⁶ Fazla bilgi için 3.3.1.2 bölümüne bakınız.

Eserlerinde konu olarak gündemdeki olayları ve özellikle kadına dair meseleleri ele alan sanatçı muhtelif koleksiyonlarındaki eserlerinde bu yönde vurgular yapmıştır. Örneğin *Qacar (Kaçar)* koleksiyonundaki bir fotoğrafında (Resim 3. 39), geleneksel İran kadınının eski kültürdeki elbiseleri ile fakat modern eşyalarla birlikte fotoğraflamıştır. Bu durum onun, İran çağdaş sanatı çerçevesinde aslında öz kültürel eleştiri yaptığını da göstermektedir. Ayrıca sanatçı, bu eserde İran kadınının batılılaşmaya ya da modern kültürü yakalamaya çalıştığını da gözler önüne serer. *Her Günkü Gibi* koleksiyonunda (Resim 3. 42 ve diğerleri) kadınları günlük malzemelerle (Çaydanlık, ütü, tencere, eldiven vs.) fotoğraflayarak onları bu eşyalarla özdeşleştiren hatta söz konusu malzemelerin bizzat onların kimlikleri olduğunu vurgulayan sanatçı, *Hiç Hiç* koleksiyonunda da savaş konusunun ne kadar rutin bir olaya dönüştüğünü ve savaşların insana oldukça yakın, hatta insanların özel hayatlarına bile dâhil olduğunu ön plana çıkartmıştır (Resim 3.45 ve diğerleri). Onun eserleri sade, minimal olmalarının yanı sıra şık bir görünüme sahiptirler ve bu eserlerde ince yaklaşımlarla oldukça derin manalar ortaya çıkartılmıştır.

Bitay Fayyazı

Bitay Fayyazı, üçüncü nesil sanatçı grubuna dâhil olan ve hatta post-modern üsluptaki ilk eseri ortaya koyan (bazı arkadaşlarının birlikte) sanatçıdır.⁶²⁷ Kendi söylediğine göre; onun asıl uğraştığı konu kavramsal üç boyutlu çalışmalardır. Ayrıca diğer bu nesil sanatçıları gibi Fayyazı de post-modern sanatın temel taşlarından olup kavramsallığa ve manaya odaklanmıştır. Bu özellikler modernizmden miras kalan formalizm karşıtı özelliklerdir. Sanatçının söz konusu üçboyutlu çalışmaları genelde kilden ve seramikten yapılmıştır. Fayyazı eserlerinde birçok farklı medyaları (heykel, video, performans sanatı gibi) enstalasyonları içinde kullanmıştır. Bu yüzden multi-medya sanatçı olarak da tanınmıştır.

Sanatçının eserlerindeki konuların ilham kaynağını, bizzat kendi yaşadığı çevredeki olup bitenler oluşturmuştur. Savaşlarda ölen bebeklerin kaderleri, doğada yaşayan köpekler gibi birçok hayvanın kaderi gibi meseleler onun eserlerindeki konular arasında zikredilebilir. Örneğin sanatçı, *Kismet* adlı enstalasyonunda küçük yaştaki

⁶²⁷ Fayyazı, 1998'de dört sanatçı arkadaşıyla birlikte, yıkılmaya yüz tutmuş ve yerine büyük bir bina dikilecek olan bir evde bir sergi icra etmişlerdir. Bu sergi de Fayyazı, karga heykelleri yapmış ve onu meyve kutuları üzerine ve hatta o mekânın yanındaki otobüs durağı tavanına ve o eve giden yol üzerine eklemiştir. Bkz. <http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx>. (E.T.12.02.2016).

bebeklerin daha büyümeden günümüz savaşlarında hayatlarını tamamladığını ve onların kaderlerinin böyle olduğunu vurgulamıştır. *Cadde Öldürür* isimli enstalasyonunda ise, sokakta yaşayan hayvanların insanların hataları yüzünden öldükleri konu edilmiştir. Tüm bu hususlar sanatçının hünerleri sayesinde oldukça başarılı bir şekilde bizlere sunulmuştur (Resim 3. 53, 3. 59).

Sanatçının eserleri izleyicisiyle doğrudan temas kuran eserlerdir. Özellikle kil ve cila kullanarak inşa ettiği *Böcekler* adlı eserinde bu durumu açıkça görmekteyiz. Kil ve cila aslında İranlılar için şiir ve sanatı çağrıştırmaktadır; ancak sanatçı bu malzemeleri söz konusu eserlerindeki hamam böceklerinin yapmada kullanmıştır. Cilayı bu böceklerin kaygan yüzeylerini göstermek için kullanan sanatçı, bu böcekleri o kadar şaşırtıcı bir güzellikte yapmıştır ki, izleyiciler bir yandan bu güzellik dolayısıyla onlara dokunmak isterken diğer bir yandan da üstü cilayla kaplanmış ancak yine de pis bir atmosferi hatırlatan bu böceklerden uzak durmak istemişlerdir (Resim 3.56, 3. 57, 3. 58). Sanatçı, aslında burada hayatın zıtlıklarından bahseder. Yani bir taraftan çekiciliğiyle insanı cezbeden ve onların gitmesine müsaade etmeyen diğer bir taraftan da içindeki kötülükler ile insanı kendinden uzaklaştıran hayata işaret etmiştir.⁶²⁸

⁶²⁸ İman Rad, “ Susk haye Hemmam: Resulan-i Now”, Mecelle- ye Tendis, (Esfend- 1388 H.ş), 170, 23-23,23

SONUÇ

İran İslâm Devrimi'nden sonraki yaklaşık otuz yıl içerisinde, üç aşamada (birinci aşama: direnç, ikinci aşama: karışım ve üçüncü aşama: kabullenme) incelediğimiz ve dünya sanatıyla da bir karşılaştırmasını yaptığımız İran sanatına dair önemli sonuçlar elde edilmiştir. Söz konusu üç aşamadan birincisi 1978-1982 yılları arasında gerçekleşmiş bir tür direniş evresidir. Bu dönemde kültür ve özellikle sanat alanında modernizme, Batı kültürü ve sanatına karşı çıkmıştır. Devrim dönemi sanatı da zaten bu dönemde ortaya çıkmıştır.

İran İslâm Devrimi'nin temeli, esasında İslâm'ın kültürel ve dini meseleleri, Doğu ve Batı kültürü ile düşüncesine bağlı siyasetlere karşı koyma üzerine kurulmuştur. Devrim ressamlarının gözünde, sanatın içine dini ve toplumsal içerikler ile bu yöndeki taahhüdlerin girmesi, İslâm Devrimi Görüşü'nün en önemli ürünü sayılıyordu. Devrimden sonra; modernizmi ön plana çıkartarak kültür ve sanat merkezlerinde bu alana dair yapılan geniş reklamı terk etmek, geleneksel ve ulusal sanatlara daha çok odaklanmak, aynı zamanda insan odaklı ve realist bir sanat türünü desteklemek sanat alanındaki en büyük değişimler sayılabilir. Devrimden sonraki ilk on yılda, slogan temelli ideolojik bir ortam hâkim olmuştur; bu ortamda ne neyin nasıl reddedileceği ne de benimsenenlerin reklamının nasıl yapılacağı belli olmayıp karşı karşıya kalınan problem için de herhangi bir çözüm ortaya konulmamıştır. Bu yüzden sanatçılar ne yapmaları gerektiğini bilmiyorlardı. Batı sanatını mı yok etmeleri gerekiyordu? Devrim sanatını mı savunmaları gerekiyordu? Sanatın manevi adabına mı geri dönmeleri gerekiyordu? Böylece modernizmin inkâr ve reddedilişi, etnik ve dini geleneklere odaklanma pek derin ve temelli olmadığından, teoride ve pratikte geleneksel sanat için belirli temeller sunulmadığından dolayı, İran'ın çağdaş sanatı bir krizle karşı karşıya kalmıştır.

İran İslâm Devrimi'nden sonraki ikinci sanatsal aşama 1982-1997 yılları arasındaki karışım evresidir. Bu dönemde millî kimlik, uluslararası sanatın dili ve formuyla birlikte önem kazanmıştır.

80'li yılların sonlarında İslâm devriminin ateşli ortamının dinmesiyle ve özellikle savaşın (İran-İrak savaşı) bitmesiyle birlikte daha rahat bir ortamın oluşması ve Batı resminin yeni yönelimlerinin belirlenmesi, sabitleme ve tanıtmaya imkânının sunulmasıyla

İran'ın çağdaş resminde çeşitli eğilimler ve yönelimler ortaya çıkmıştır. Böylece İran'ın çağdaş resmi Avrupa'nın modern hareketlerinden oldukça istifade etmiştir. Diğer taraftan da ülkenin üst makamlarının kültürel küreselleşmeden veya batılılaşmadan kaynaklı olarak millî kültüre karşı saldırıya geçilmiş bir algı yaratan bu ortamda direniş gibi hareketlere ilgi göstermeleri, resmî sanatsal ve kültürel çalışmaların tarihî ve geleneksel özelliklerine, asaletlerine dönemlerine imkân vermiştir. Böylece bu dönemde hem millî kültürü bir tarafta bırakmamak hem de ona evrensel bir değer kazandırmak amacıyla, millî kültür uluslar arası arenada geçerli sanat diliyle anlatılmaya, eserlerde işlenmeye başlanmıştır.

Karışım döneminde sanat alanında belli ve ciddi bir planlama veya sınırları çizilmiş bir kalıp oluşmamıştır. İranlı ressamın karşısında tabiri doğruysa açık ve tanımlanmamış bir alan açılmıştır. Öyle ki herkes istediği yönde istediği tarzda çalışabilmiştir. Bu ise insanların kafasında bir karmaşaya, ressamın yaptığı resimlerde ise bir tezatlığa hatta bu durumun eleştirilmesine yol açmıştır. Bütün bu karmaşanın ve eleştirilerin sebebi, tanımlanmamış bir modernizmin oluşturduğu bir atmosfer, hemen her özel galerinin kendine has bir eğilimi devlete bağlı resmi sanat merkezlerinin ise devletin önerdiği eğilimleri benimsemiş olması, resim eleştirmenlerinin eleştirdikleri hususlarla pratikte çelişmiş olmaları yani kendi kendileriyle çelişmesi gibi konulardır.

Üçüncü aşamanın ilk evresi, postmodern sanatın, yani küresel sanatın kabullenilmeye başladığı dönemdir. Bu dönem 1997-2005 yılları arasında olup Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde rahat siyasî ve kültürel bir ortamın oluştuğu, kitap basım koşullarının iyileştiği, sinemacıların daha çok çalıştığı ve özellikle basım alanında özgürlüklerin yaşandığı dönemdir. Bu dönemde Çağdaş Sanatlar Müzesi gibi resmi kurumların sanatsal çalışmalara destek verdiği ve sanat dergilerinde bir artış görüldüğü de bilinir. Bununla birlikte bilgi çağına girilmesi ve insanların boş zamanlarının artması, sanat izleyicilerinin düşünsel anlamda gelişmesine, çoğalmasına ve böylece sanat bakımından uygun bir atmosferin oluşmasına imkân sağlamıştır. Hatemi devletinin izlediği ılımlı siyaset ve buna ek olarak Batı'yla yapılan kültürel alışverişteki artış, Görsel Sanatlar Merkezi'nin sanatçıların yurtdışına gidebilmeleri hususundaki verdiği destek ile teşvik edici ödülleri, bu ılımlı ortamda Avrupalı sanat yönetmenlerinin ve galeri sahiplerinin İran'a gelmelerini sağlamış

böylece de Batı'yla olan sanatsal ve kültürel irtibatlar artmıştır. Bu alışveriş sürecinde, İran ve İranlı sanatçılar, dünya sanatındaki yeni tarzlar, yani postmodern sanat ve onun temelini oluşturan kavramsal sanatla tanışmışlardır. Böylece son on, on beş yılda sanatçıların çoğu, özellikle genç nesil yeni medyaya (farklı kişisel ve sanatsal ifadeler için sanatçılar tarafından kullanılmış olan yeni farklı araçlar) geçmiş ve sanat dünyasının değişimleriyle paralel bir şekilde ilerlemeye başlamıştır.

Üçüncü aşamanın ikinci evresi Mahmut Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanlığı dönemine (2005-2014) denk gelmiştir. Muhammed Hatemi devletinden sonra Mahmut Ahmedinejad cumhurbaşkanlığının başladığı bu dönemde, resmi kurumlar kültür ve sanat alanına verdikleri desteği çekmiş bu destekleri daha çok dinî kurumlara vermeye başlamışlardır. Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin çalışmalarında aşırı bir düşüş yaşanmıştır. Daha önce görsel sanatların en önemli destekçilerinden olan devletin resmi kurumları pasifleşmiş, ancak 2005 yılından sonra görsel sanatlar kendisine yeni bir destekçi grubu olarak yoluna devam etmiştir. Bu yeni grubu ise gerek yurt içinde gerekse yurt dışındaki İranlı yatırımcılardır. İran'da petrol fiyatı arttıktan sonra ortaya çıkıp Dubai'de yatırımlar yapan yeni yatırımcılar, aynı zamanda Amerika ve Avrupa'da özellikle İngiltere'de yaşamakta olan ve kültür alanında ülkelerine yatırım yapmak isteyen İranlı göçmenler söz konusu destekçileri oluşturmuştur. Bu yeni yatırımcıların yurtdışındaki ekonomik gidişatla oldukça alakaları vardı. Zira onlar neticede yatırımcılardı. Bu yüzden de onlar ekonomik açıdan daha verimli olan Batı sanatını savunmuş ve Batı sanat tarzlarını daha çok desteklemişlerdir. Bu durumda ise birçok İranlı sanatçı onların bu siyasetini gözeterek onların istediği yönde eserler üretmeye özen göstermişlerdir. Bu ortamda sanatçılar dikkatlerini, Çağdaş Sanatlar Müzesi'nden Saçi Galerisi'ne, ulusal resim bienallerinden Magic of Persia yarışmasına yoğunlaştırmış ve sanat alanında üniversite hocalarını değil dünyadaki sanat galerilerindeki küratörleri dikkate almaya başlamışlardır.

Bu dönemde yani içinde bulunduğumuz dönemde artık millî sanat ile küreselleşme ortamında oluşmuş sanat ve küreselleşme argümanı bir rekabet atmosferinde karşı karşıya gelmişlerdir. Acaba sınırlar ötesindeki medya deneyimlerinin kullanıldığı bu atmosferde halen daha yerel ve millî sanat yaratıcılığından bahsedilebilir mi?

Dünyanın en ücra köşelerindeki şehirlerde yaşayan sanatçılar bile, bu günümüz dünyasında artık evrensel boyutta, hemen her ülkede ve her şehirde kendilerini kabul ettirebilecek eserler ortaya koyabilmektedirler. Harold Kalinka da bu duruma vurgu yaparak, artık millî sanat coğrafyalarının önemini kaybettiğini, bölgesel ve uluslararası sanatların farklı karışımlarının ortaya çıktığını, bu yönde eserler üretildiğini ve bunların herhangi bir ülkeyi temsil edemeyeceğini belirtmektedir. Kısacası millî sanatlar da millî sınırlar gibi ortadan kalkmaya başlamıştır.

Bu araştırmada yukarıda belirtilen üç aşamanın hem İran'da hem de uluslararası bir düzeyde yaşandığı kaynaklar ışığında ortaya konulmuştur. Bu üç aşama ve buna uygun olarak ortaya çıkan üç argüman Batı'nın kültürel akımlarına maruz kalan İslâm ülkeleri tarafından, çeşitli festivaller gerçekleştirilmek suretiyle gündeme getirilmiştir. Bu argümanlardan birisi, Direniş Sanatının Uluslararası Festivali olarak bilinmektedir. Bu festival Batı'ya ait küreselleşme akımı karşısında direniş harekâtından ortaya çıkmıştır. Bu argümanın ve dolayısıyla festivalin savunucusu olan sanatçılar, ortaya koydukları sanat eserlerinde dini ön plana çıkartarak Batı'nın kültürel emperyalizmine karşı bir duruş sergilemiş, bu eserleriyle devrimci bir ifade ortaya koymak istemişlerdir. Bu festivalin amacı, İran'daki ve diğer ülkelerdeki, özellikle İslâm ülkelerindeki görsel sanatla ilgilenen sanatçıları bir araya getirmek ve onların birbirleriyle diyalog sağlamasına zemin oluşturmak olmuştur. Bu festivalde sergilenecek eserlerin konuları ise; İslâm dünyası, İslâmî birlik, İslâm dünyası ve zulümle mücadele, İslâm dünyası ve İslâmî uygarlığı ihya etmek, Filistin, İslâmî devrim ve soğuk savaş olarak belirlenmiştir. Festival adalet temelli kurulmuş ve zulüm, despotluk ve karanlık karşısında direniş kavramı çeşitli sanatsal alanlarda bu festivalin ana fikri olmuştur. Festivalin merkezi İran olup resim, bu festivalde fotoğraf, poster ve karikatür gibi sanat dallarındaki eserler sergilenmiştir.

Diğer argüman İslâm Dünya Sanatı Söylevi'dir. Bu da İslâmî sanatın başka bir dille, farklı şekilde anlatılışdır. Ressamlar, bu iki yıllık bienalde, İslâm'ı, ortak İslâmî uygarlıkları ve tarihleri olan ülkelerin ortak bir kültürel mirası olarak vurgulamışlardır. Bu bienale katılan sanatçılar modern sanatın soyut diliyle, İslâmî sanata ait olan tarihî imajları birleştirerek özünde manevi bir sanat ortaya koyup, eserlerine ulusal bir boyut kazandırdıklarını düşünmüşlerdir. Onlar kendi eserlerinin ideolojik olmayan niteliklerini ön plana çıkartarak modern ve gelenek arasındaki bağı daha kalıcı bir

bileşimine ve derlemesine ulaşmışlardır. İslâm dünyasının ilk uluslararası iki yıllık bienali olan bu bienal, 2000 yılında, 56 İranlı ressam ve Azerbaycan, Güney Afrika, Ürdün, Bangladeş, Bahreyn, Pakistan, Türkiye, Tunus, Türkmenistan, Suriye ve Irak gibi ülkelerden katılan 107 ressamın katılmasıyla açılmıştır. Bu bienalde jüri yapmak yapan sanatçılara göre; eserlerin seçilmesinde onlardaki soyutluk, manevilik ve gizli olarak sunulan hisler gibi özellikler dikkate alınmıştır. Bu festivalin ev sahipliğini de İran yapmıştır. Böylece kültürün küreselleşmesi egemen kültürün küreselleşmesi haline gelmiştir.

Üçüncü argüman, Orta Doğu Sanatı Söylevi'dir. Bu argümana hâkim olan düşünce küresel kültürün zaferidir. Orta Doğu sanatı, Müslüman ülkelerin çağdaş sanatıdır. Orta Doğu ülkeleri İslâmî sanatın hazinesini kendi tarihinde barındırsa da Orta Doğu sanatı bugünkü anlamıyla İslâmî değildir. Bu sanatın ana konusu modern çağda dini yaşamın zorluklarını ifade etmektir. Sanatçılar bir tür tasavvuf ve sezgicilik ile aynı zamanda İslâmî görsel ve tezhip sanatının motiflerini kullanarak eserlerinde dini yaşamı yeniden yapılandırmış ve ona farklı boyutlar kazandırmışlardır. Bu yüzden bazen Christy açık arttırma evinde satılan, müzeler ve koleksiyon sahipleri tarafından satın alınan İslâmî sanat eserleri, Müslüman ülkelerde insanların günlük yaşam tarzlarının siyasi ve eleştirel yorumlarını içermişlerdir.

Orta Doğu sanatının kriterleri, sanat dünyası ve sanat piyasasının genel kurallarına uymaktadır. Orta Doğu sanatının ortaya çıkmasına ve yaygınlaşmasına imkân sağlayan unsurlar galeriler, müzeler, sanat uzmanları ve küratörlerdir⁶²⁹. Zira bunlar eserleri satın alıp uluslararası arenada onları yaymaktadırlar. Orta Doğu sanatı iki eksenle yoğunlaşmıştır. Bunlardan birisi herhangi bir sanat eserinin sanatsal olup olmadığına karar veren, bu hususta belirleyici olan ve tanıyıcı olan Batı; diğeri ise keşfedilmemiş ve tanınmamış anlamlarla dolu olup tanınması gereken Doğu'dur. Bu atmosferin asıl yönetenleri Christy açık arttırma evi⁶³⁰, Avrupa ve Amerika'daki sanat müzeleri ve Dubai'deki Yeşil Sanat (Green Art), Meclis (Majlis)⁶³¹ ve Üçüncü Çizgi (Third Line) gibi bir galeriler ağıdır.

⁶²⁹ Curator

⁶³⁰ 2006 yılında Christy şirketinin ilk bölgesel açık arttırması Dubai'de açıldı.

⁶³¹ Majlis

Post-modern sanatı benimseyen Orta Doğu sanatçıları, eserlerinde özel özelliklerle, kriterlerle tanınırlar. Bu sanatçılar Orta Doğu bölgesinin meselelerine eleştirel bir bakışla yaklaşmaktadırlar. Örneğin kadın meseleleri ve İslâmî tesettür, gelenek ve modernizmin çatışması onların eserlerinde eleştirel olarak ele alınmış, bununla birlikte onlar doğu sanatını eserlerinde kendilerine göre yeniden anlamlandırmışlardır.

Bu sanatın görsel unsurları, bugünkü yaşam arka planında dini ve ritüel simgelerin bileşimini ve derlenmiş halini içermektedirler. Örnek olarak İslâmî sanata ait arabesk tasarımlarının eşliğinde, 11 Eylül olayı, El Kaide özdeşleşmiş simgeleri ve İran camileri bu tür eserlerde bir arada kullanılmıştır.

Genel olarak Orta Doğu'nun sanat eserlerinin içeriğini şöyle sıralayabiliriz: 1. Müslüman ülkelerde cinsiyet zorlukları; örneğin eşitsizlik, tesettür ve feminist içerikler. 2. Gelenek ve modernizm arasındaki tezatlar. 3. Egzotizm, doğu klişelerinin tekrarlanması ve modernizmden önceki ilkel sadelik. 4. Din ve siyaset arasındaki ideolojik tezatlar. Örneğin Ferhat Moşiri⁶³², Efşan Ketabçi⁶³³, Şirin Neşat⁶³⁴, ve Shadi Ghadirian⁶³⁵ gibi İranlı ressamların bazı eserlerinde ikonlar ve doğuyu tanıtan görsel kültürün klişeleri yer almıştır.

Modern dönemden sonraki döneme egemen olan kuramsal ilke, sanatın evrensel dili olduğu yönündeki bir düşüncedir. Sanatın evrensel olmasının temelinde, son dönemde kültür alanındaki küreselleşme vardır. Gerçekte insanlar arasında ortak bir dil yoktur; ancak sanat alanında ortak bir dil yaratılabilmektedir. Bu yüzden bu ilke, gücün bir tür yön almasıyla ilgilidir ve güç kimin elindeyse söz konusu dilin kurallarını o belirler. Bu yüzden hâkimiyet ilkesi olarak da adlandırabileceğimiz bu ilkenin temeli, on dokuz ve yirminci yüzyıllarda atılmıştır. Bu dönemde aslında modern sanat vardır ve bu sanatta tamamıyla bir eşitlikten bahsedemeyiz. Bu dönemde, söz konusu ilkenin hakimleri; ilkel, Doğu ve Afrikalı, sömürgeleştirilmiş ve üçüncü dünya ülkelerine ait sanatı modern sanatın ikincil bileşenleri olarak görmüşlerdir. Bununla birlikte hakim ülkelerin sanatçıları, esasen söz konusu ülkelere ait sanat motiflerinden, figürlerinden ve soyutlanmış şekillerden istifade ederek modern sanat üslubunu ortaya koymuşlardır.

⁶³² Farhad Moshiri

⁶³³ Afshan Ketabchi

⁶³⁴ Shirin Neshat

⁶³⁵ Shadi Ghadirian

Buna rağmen onlar bu üslubu sadece Batı'ya aitmiş gibi gösterip diğer ülkelerini sanatını ikinci plana atmak istemişlerdir. Küresel sanatı benimsemiş sanatçılar da, aslında yöresel-küresel (yani hem yöreseli hem de küreseli hedefleyen) sanat ortaya koymaya çalışmışlardır; ancak ortaya koydukları sanat gerçekte modern döneme ait olup içinde zıtlıklar barındıran merkez (hakim)-çevre (kendisine hükmedilmeye çalışılan) sanatın bir nevi devamı olmaktan kurtulamamıştır. Küresel sanat, yani postmodern sanat, amaç olarak sanatta modern sanatın ortaya koymak istediği tek bir üslubu ortadan kaldırmak ve çok merkezli bir sanat anlayışı egemen kılmak sloganını benimsemiştir. Ancak böyle olsa da birçok çok müze ve sanata yön veren ekonomik piyasa gibi güçlü etkenler tarafından ortaya konulan Orta Doğu sanatı yine de Batı sanatının tesiri altında kalmıştır. Diğer taraftan bu ortam aslında bizleri korkunç bir düşünceyle de karşı karşıya bırakmaktadır. Sanatta çağdaşıktan ortaya çıkan öyle bir evrensellik olacaktır ki ortaya konulan eserler tek düze, birbirinin adeta taklidi gibi olacaktır. Tarihsel süreç de bize şunu açıkça göstermiştir ki taklid eden taklid ettiğinin peşinden gider ve kendini pasif bir duruma düşürür, bu yüzden de kendini bir kurban misali yok eder. Asıl endişe şudur ki aslen Avrupa ve Amerika'ya ait olarak gösterebileceğimiz çağdaş sanatın izleyicileri ve destekçilerinin de bu sanatı toplumlarına ve diğer toplumlara empoze etmeye çalışmalarıdır. Orta Doğu'nun uluslararası sanat açık arttırma evlerinde ve galerilerde, bu evler ve galerilerin etkisi altında açılan sergilerde (Art Dubai ve Ebraj ve Jamil sanat ödülü gibi) sunulan eserlerin -ki bunlar aslında bilinçli veya bilinçsiz olarak hakim merkezlere (Amerika ve Avrupa'ya) ait çağdaş sanat dediğimiz bir sanatı sunmaktadırlar- İslâmî ülkeler ve bu ülkelerde yaşayan sanatçılar tarafından bir tür baskı altında kabul edilmesi de söz konusu durumu açıkça göstermektedir. Kaldı ki bu son argüman, yani Orta Doğu Sanatı Söylevi doğrultusunda ortaya konulan resim eserlerinde İslâmî kültüre ve İslâm'ı benimsemiş olan ülkelerin geleneksel kültürüne ait motifler ve unsurlar, günümüzdeki bazı modern unsurlarla bir araya getirilerek adeta alay konusu edilmiştir. Söz konusu argümanı benimseyen Orta Doğu sanatçıları, eserlerinde doğuya ait birtakım unsurları, ritüel ve dini simgeleri özlerindeki manevi değerler ile mitolojik anlamlarından sıyrarak, onlar üzerinden sadece ideolojik eleştiriler yapmaktadırlar. Öyle ki bu unsurlar ve simgeler eserlerde sadece görsel bir süs olarak kullanılmışlardır.

Küreselleşme ile birlikte Batı sanatının İran sanatını nasıl etkilediğiyle ilgili yukarıda detaylı bir şekilde verilmiştir. Buna ilave olarak çalışma sürecinde İran sanatına dair bazı bilgiler de elde edilmiştir. Buna göre, İran sanatı evrensel sanat dilini kullanması ve postmodern sanatın özelliklerini bünyesinde barındırmasına rağmen, yine de yeni ve umutlandırıcı bir kimlik kazanma yolundadır. Bunu da Barbod Golşiri, Shadi Ghadirian ve Bita Feyyazi gibi başarılı sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür. Ressam ve sanat uzmanı Behnam Kamrani de bu konuyla ilgili şöyle der: *“İyi ki çağdaş sanat, İran’ın modern sanatında daha az dikkate alınan mevzular ve meseleler ile daha çok ilgilenmeye başlamıştır. Örneğin günlük yaşamın estetiği, çevreye dikkat etme ve şehir hayatı çağdaş sanatta daha çok yer almış ve daha çok açıklayıcıdır. Aynı zamanda İran çağdaş sanatı çerçevesinde ortaya konulmuş eserler içerik bakımından birdenbire önceki dönem sanatı ile bağlarının koparmamış, aksine onunla da irtibatını sürdürmektedir. Meselâ Saqqahane ekolüne özgü hat kullanımı ve minyatür İran çağdaş sanatında halen daha yer almaktadır; ancak sadece bu dönem sanatında söz konusu unsurlar eleştirel, mizahi ve kavramsal bir boyut kazanmıştır. Böylece İran’ın modern sanatı, kazandığı yeni boyutlarla kendine has özellikler de taşımaya başlamış hatta ortaya çıkan bu güçlü İran çağdaş sanatı çoğu Orta Doğu sanatçıları da yönlendirmeye, onları etkilemeye başlamıştır. Zira hem nicelik hem de nitelik açısından Orta Doğu sanatında, İran sanatında olan bu tür hareketlilik ve çeşitlilik pek bulunmamaktadır. Gün geçtikçe İran sanatı bu hareketliliğini ve çeşitliliğini daha da pekiştirmektedir.”* Kamrani’nin düşüncelerini esasen biz de rahatlıkla kabul edebiliriz, zira bu düşünceler, çalışmamızın son bölümünde de eserleriyle birlikte ele alınan birkaç çağdaş sanatçının incelendiği sırada ortaya konulmuştur. Bu son bölümde farklı dönemleri temsil eden üç nesle ait sanatçı ve eserleri sırasıyla incelendiği için, ayrıca hem sanatsal açıdan bu dönemler arasındaki farklar hem de Kamrani’yi de destek alarak İran sanatı hakkında belirtmiş olduğumuz hususlar rahatlıkla görülebilir.

KAYNAKÇA

- Abrahamiyan, Yarvand, *Tarih-i İran-i Modern*, (Trc. Mohammad İbrahim Fattahi), (1.Baskı), Neşr-i Ney, Tahran 1389 H.ş.
- Ali Mededi, Mehrnush, “AtoliyeGerdi; Goftegu Ba Masoumeh Mozaffari”, *Tendis*, (Aban- 1392).
- Afşar Mohacer, Kamran, *Honermend- i İrani ve Modernism*, (2. Baskı), Neşr- i Danişgah- i Hüner, Tahran 1391 H.ş.
- Ahger, Mecid, “ Cihani Şoden İrani Şoden ”, *Feslname- ye Hirfe; Hünermend*, (Tabestan- 1389 H.ş), 33, Tahran.
- Ahmad, Soheili Khansari, *Kamal-e – Honar*, (1. Baskı), Neşr-i Soruş, Tahran 1368 H.Ş.
- Akberi, Ali, “Be Sug Neşest-I Hiş: Nigahi Be Asari Nosretullah Muslemiyani Be Bahani-I Berpayi-I Nimayiş gahes Der Galeri-i Berg”, *Mecelli-iTendis*, (Hordad- 1382 H.ş).
- Algar, Hamid, "Humeyni", *DIA*, İstanbul 1998, XVIII.
- Andrew, Jones, *Globalization;Key Thinkers*, (First edition), Polity, USA, 2010.
- Armaoğlu, Fahir, *20. yüzyıl Siyasi Tarihi (1914- 1980)*, (6.Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1989.
- Arseven, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1-5, (2. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1966.
- Arthur R .Rose., "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner," *Arts Magazine*, (February- 1969), 43/4.
- Asa, Berger Artur, (Trc Hümeysra Moşirzade), *Negdi Ferhengi*, (1. Baskı), Neşri Baz,Tahran 1385 H.ş.
- Aşuri, Dariyüş, *Ma ve Moderniyyet*,(1.Baskı), Neşr-i Sazimani Mirasi Ferhengi-i Kişver, Tahran 1376 H.ş.
- Bamdad, Mehdi, *Şerhi Hali Recali İran Der Gerni*, 12, 13, 14 Hicri, 6 cilt, (3. baskı), Neşri Zovvar, Tahran, 1363 H.ş, II.

- Bektaşoğlu, Mustafa, *Anadolu'da Türk İslâm Sanatı*, (1.Baskı), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2009.
- Buchholz, Elke Linda - Bühler, Gerhard - Hille Karoline - Kaeppele Susanne, Stotland İrina, *Sanat*, (1.Baskı), (Trc. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2012.
- Can, Yılmaz ve Gün, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, (2. Baskı), Kayıhan Yayınları, İstanbul 2006.
- Caferi, Mecid, İle Reportaj, “Genci Zire Hak”, *Mahname- ye Sureh*, (Behmen ve İsfend 1390 H.ş), 57 ve 58, Tahran .
- Cihangiri, Benefşe, “Yüksek lisans Tezi: Berresi-i Cayigahi Hüneri Mefhumi- ye Kansepçualism Der Hüneri Muasır-ı İran”, 1382 H.ş.
- Crane, Diana,(Trc Kaveh Socudi), *Kültür ve Cihani Şoden; Olguhaye Nezeri ve Girayışhay-i Nozuhur*, (1. Baskı), Neşri Merkez-i Mutaliat ve Tahkikat-i Hüneri, Tahran 1383 H.ş.
- Cumming, Robert, *Sanat*, (1. Baskı), (Trc. Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya), İnkılap, İstanbul 2006.
- “Çerayi-i Avaregi-i Merdümi Filistin Sual-i Cihani Est”, *Haberguzarii Mehr*, (Dey,- 1392 H.ş).
- Danişveri, Abbas, “Perviz Tenavoli; Hulus Ve Ferhihtegi-ye Hesti Girayane”, *Mecelle- ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran .
- Darabi, Helia, “ Ve Ferhat Hiç Negoft, Gofli Gefes Ra Şikest” , *Mecelle- ye Tendis*, (Azer- 1384 H.ş), 103,Tahran .
- Demir, Ömer – Acar, Mustafa, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, (1. Baskı), Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992.
- Ebulhasan, Tenhayi Hüseyin – Ravedrad, Azam – Moridi, Mohemmedrıza - Tehlil-i Goftimanha- ye Hüneri Havermiyane; “Berresiye Şeklgiriye Gevaiddi Hüneri Der Jameeye Nakkaşi- ye Muasır-ı İran”, *Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1389), 2, Tahran.
- Efseriyan, İman, “Ançe Gozeşt ve Ançe Ey Kaş...”, *Mecelle- ye Tendis*, (Mordad- 1392 H.ş), 254, Tendis.

- Efseriyan, İman, “Cevanan-i Seadetmend”, *Mecelle- ye Hirfe ; Hünermend*, (Payiz- 1390 H.ş), 39, Tahran .
- Efseriyan, İman, “Emmaha ve Egerha ve Eykaşa ve Berresi-ye 8 Sal Modiriyyet-i Semi Azer”, *Mecelleye Tendis*, (Şehriver- 1384 H.ş), 58, Tahran .
- Efseriyan, İman, “Montegid-i Çep Be Çi Derd Mihored?”, *Tendis*, (Behmen- 1389 H.ş), 192, Tahran .
- Efseriyan, Iman, “Ters-I Egeb Mandegi ve Mekanizm-i Difai”, *Feslname- ye Hirfe; Hünermend*, (Tir- 1389 H.ş), 33, Tahran .
- Efseriyan, İman, “Biyenal-i Kudert, Meydan-i Rikabet-i Hünermendani Nakkaş”, *Mecelle-ye Camee Şinasi- ye Hüner ve Edebiyyat*, (Payiz ve Zimistan- 1388 H.ş), 2, Tahran 171- 196.
- Emin, Hoda, “ EzDest-I HiçKes Kari SahteNist”, *Ruzname- ye Aftab*, (Dey- 1393).
- Esed, Minoo, “ Modernizm; Hoviyet ve Sunnet Der Nakkaşii Moasır-ı İran”, *Mecelle- yi Hüner ve Mimari; Cilveye Hüner*, (1382 H.Ş).
- Esed, Morteza ve Nadeliyan Ahmed, “Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürü Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggaşi-i İnkılab-i İslâmî”, *Feslnami-i İlmi Pejuhişi-i Negreh*, (Bahar- 1392 H.ş), 25, Tahran .
- Ettinghausen, Richard and Yarshater, Ehsan, *Highlights of Persian art*, (1.Baskı), İranian Studies, U.S.A 1979.
- Feşengçi, Mina “ Oriyentalist haye Gerni Bisto Yekom”, *Tendis*, (Ordibeheşt- 1385 H.ş), 147, Taharan.
- Fineberg, Jonathan, *Art since 1940: Strategies Of Being*, (2nd edition), Lourence King, London 2000.
- Gare Bagi, Ali Asgar, “Ronege Bazar-İ Nimayiştah-hayi Por Ehemmiyyet ve Gabili Sitayiş”, *Golistane*, (Aban- 1382 H.ş).
- Gareh Bagi, Ali Asgar, “Cihani Şodeni Hüner Heman Hedise Kühne?”, *Feslnami- i Tavus*, (Mehr- 1378 H.ş), 8, Tahran.
- Gere Bagi, Ali Asger, “ Keşti- iNuh-iHatırat”, *Neşri-ye- ye Azadigan*, (Dey- 1378 H.ş).

- Giddens, Anthony ve Birdsall, Karen, *Camii Şinasi*, Trc Hasan Çavuşıyan, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahran 1387 H.ş.
- Guderzi, Murteza, *Tarihi Naggaşi-i İran; Az Agaz Ta Asr-i Hazir*, (3. Baskı), Neşri Semt, Tahran.
- Golmühemmedi, Ahmet, *Cihani Şoden, Ferheng, Huviyyet*, (4. Baskı), Neşri Ney, Tahran 1389 H.ş.
- Guderzi, Morteza, *Hüner-i Motaahhid-i İctimai- ye Dini Der İran*, (1.baskı), Neşri Ferhengistan-i Hüner, Tahran 1387 H.ş.
- Guderzi, Murteza, *Jostejuye Hov'yyet der Nakkaşi-i Muasır-ı İran*, (2. Baskı), Neşri İlmi ve Ferhengi, Tahran 1385 H.ş.
- Guderzi, Murtiza, “İnficar-i Evatif-i Pinhan”, *Feslname-ye Hünerhaye Tecessümi*, (Tabestan ve Payiz- 1378 H.ş), 6, Tahran.
- Hademi, Dariyüş, “Nakkaşi: Bumi, Mantekei, Cihani; Goftoguye Dariyüş-i Hadimi Ba Nusretullah Muslimiyan”, *Mecelle- ye Tendis*, (Mehr- 1382 H.ş).
- Hademi, Dariyush, “Talik Der Nişaneha: Goftegu Ba NüsretullahMuslemiyan”, *Mecelli_i Tendis*, (Ordibeheşt- 1382 H.ş).
- Halec, Ramin, *Post Modernism ve Hüneri Post Modern, Kitabi Mhi Hüner*, (Mordad ve Şehriver- 1386 H.ş), 107 ve 108, Tahran .
- Hall, Stuart, du Gay Paul, *The Quation Of Culture Of Identity*, (reprinted), Sage, Publications, New York 1996.
- Hasanhani, Cevat, “Elahiyyat-iRenj_ Be Bahani_i Nimayış-i Asar-i Nüsretullah Muslemiyan Der Galer_i Bum”, *Mecelli_i Tendis*, (Ordibihişt_ 1392 H.ş).
- Hezai, Moin, “Ferah ve Forud- e Mhemmed Hatemi Der Beyni Cevanan” , *İran-i Emruz Siyasi Haber Elektronik Gazatesi*, 1394 H.ş, (www.iran-emrooz.net/index.php/politic/more/54347).
- Hollingsworth, Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, (1.Baskı), (Trc. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009.
- Horremşahi, Behaeddin, *Robaiyyati Hayyam*, (6. Baskı), Neşri Nahid, Tahran 1391, H.ş.

- Hosseyini, Mehdi, “Ba İnham-e Be Ayendeye Hünerhay-i Tecessümi-ye Keşveremen Omidvarem”, *Feslnameye Hünerhay-e Tecessümi*, (Zemestan- 1377 H.ş).
- İmami, Kerim, Saqqahane, *neşri Müze- ye Hünerhay-i Muasır*, Tahran 2536 Şahinşahi, İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Cünbeşi Hüner-e Nogiray-e İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Toseeye Hünerhay-i Tecessümi, Tahran 1385 H.ş.
- İran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Hüneri Mefhumi; Asari Erae Şode Der Nohostin Nimayişgahi Hüneri Mefhumi-I İran, (1.Baskı), Neşri Çap ve Vizareti Ferheng ve Erşadi İslâmî, Tahran 1381 H.ş.
- İskenderi muhemmet , “Germezi Renk Neyendahte Beyhodeh Ber Divar”, *Şebeki-yi Aftab*, (İsfend- 1391 H.ş).
- İttihad, Ali, “ Civanan-I Pişrow”, *Mecelle- ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran.
- Janson, Anthony F, (Trc Mecid Guderzi), *Post Modernism, Hüner-i Post Modern*, (1. Baskı), Neşri Asri Hüner, Tahran 1381 H.ş.
- Jehانبegloo, Ramin, *İran ve Modernite*, (1.Baskı), Neşr-i Goftar, Tahran 1379 H.ş.
- Kalinke, Harold, Coğrafiya-ye Hüner ve Cihani Şoden,(Trc. Meryem Saberi Pour), *Feslname-ye Binab*, (Mordad ve şehriver- 1382 H.ş), 2, Tahran.
- Kamrani, Behnam, “ Metniyyet Der Hüneri İran”, *Mecelli- yi Hüner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahran.
- Kamrani, Behnam, “ Negşi Noguş Der Hüneri Muasır- ı İran”, *Mecelli- yi Hüneri Ferda*, (Tabestan- 1389 H.ş), 28+2, Tahran.
- Kamal Ol Molk, “Sünnet Şiken ve Sünnet Güzar”, *Hüner ve Merdüm*, (Şehriver- 1354 H.ş), 155, Tahran.
- Keser, N., *Sanat Sözlüğü*, (1. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2009.
- Keshmir Shekan, Hamid, *Amidst Shadow And Light, Contemporary Iranian Art and Artists*, (1 edition), Liaoning, London, 2005.
- Keshmir Shekan, Hamid, *Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Neşri Muesseseye Ferhengi Pejuheşi-e Çap ve Neşri Nazar, Tahran 1394 H.ş.

- Keshmir Shekan, Hamid, “ The Quetion of İdentity Vis- a- Vis Exotisicm İn Contemporary Art”, *Iranian Studies*, (September- 2010), 43,UK.
- Keshmir Shekan, Hamid, “Contemporary İraniyan Art: The emergence Of New Artistic Discourses”, *Iranian Studies*, (Jun- 2007), 40, UK.
- Keshmir Shekan, Hamid, “Enasor –i Nevestari Der Hūneri Modern ve Muasır-ı İrani”, *Mecelli- yi Hūner-i Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 5, Tahrān.
- Keshmir Shekan, Hamid, “Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The *Saqqā-khaneh* school in the 1960”, *Iranian Studies*, (Desember- 2005), 38,UK.
- Keshmirshekan, Hamid “ Olguhay-i Beraye Muasiriyyet Der Hūneri Emruz”, *Meceli-I Hūneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş),1+28, Tahrān.
- Keshmirshekan, Hamid, “Contemporary Iranian Art: The Emergency of New Artistic Discourses”, *Iranian Studies*, (Jun- 207), 40, UK.
- Keshmirshekan, Hamid,“ Bī Khābi- Simin Kerameti”, *Mecelle- ye Hūneri Ferda*, (Tabistan- 1389 H.ş), 28 + 8, Tahrān.
- Kesrevi, Ahmad, *Tarih-i Meşrute-ye İran*, (16. Baskı), Cilt:1, Neşri Emir Kebir, (2 cilt), Tahrān 1363 H.ş.
- Kurtuluş, Rıza, " Mirza Takī Han", *DIA*, XXX, İstanbul 2005.
- Lawrie, William, *The Middle East and North Africa*, (1 edition), kogan Page, London 2008.
- Little, Stephen, *İzmler: Sanatı Anlamak*, (2. Baskı), (Trc. Derya Nüket Özer vd), YEM Yayın, İstanbul 2013.
- Longman Dictionary of English Language and Culture*, (2. Baskı), Longman, England 1998.
- Lusi Smith, Edward, (Trc Alireza Sami Azar), *Cihani Şoden ve Hūneri Jedid*, (4. Baskı), Neşri Nezer, Tahrān 1387.
- Mahmudi, Moones, “ HergezHedis-iHāzir-iGayibŞenidei?”, *Ruzname-ye Mardom-I Emruz*, (Dey- 1393 H.ş).

- Meleki, Tuka, *Hüneri Nogeray-i İran*, (1.Baskı), *Neşr-i Ferheng-i Pejuheşi-i Çap ve Neşri Nezer*, Tahran 1390 H.Ş.
- Meye, Kathrin, (Trc Mehşid Nonihali), *Hüneri Muasir-i Tarih ve Cuğrafiya*, Neşri Nazar, 1390 H.ş.
- Mocabi, Cevat, “ BazŞinasi-i Zerfiyet-i Mocessem Sazi-i Muasir”, *Gerdişgeri*, (İsfend- 1383), 16, Tahran.
- Moderresi, Ergevan, “Mefhum Daşteni Hüner-i Muasır; Amil-i Cezb-i Muhateb”, *Mecelle-ye Çideman*, (Tabistan- 1393 Hş), 6, Tahran.
- Morgan Robert, (Trc Golnar Yar Mohammedi), *Hüneri Muasir Der Asri Cihani Şoden*, (1. Baskı), Neşri Çeşme, Tahran 1389 H.ş.
- Moridi, Mohammad Riza – Tagizadegan, Masume – Abdollahi, Hadi, “Tahlil Goftemanhaye Hüner Der Jeopoletik-i Cihani İslâm”, *Motaliat-i Milli*, (Tabistan- 1392 H.ş), 54, Tahran.
- Moridi, Mohemmed Riza ve Tegizadegan Masume, “ Gofteman Haye Hüneri Milli der İran”, *Mutaliati Ferhengi ve İrtibatat*, (Zimistan- 1391 H.ş).
- Motallebzade, Ali, *Hiç Mozui Kohne Nemişevad*, *Ruzname-ye Şarg*, (Aban- 1399 H.ş).
- Mühacir, Şehrüz, Resane hay-i Novin Der Hüneri Muasır, *Do Hafte Nameye Tandis*, (İsfend- 1389 H.ş), 194, Tahran.
- Muhemmedi, Nida, “Sui Tefahumi Neo Sünnet Girayi Der Hüneri Muasır-ı İran”, *Tendis*, (Aban- 1393 H.ş), 286, Tahran.
- MuriziNejad, Hassan, “Terrahan- iEmruz- i İran”, *Tendis*, (Ferverdin- 1384 H.ş).
- Motalleb Zadeh, Ali, *Hiç Mozui Kohne Nemişevad; Goftegu Ba Masoume Mozaffari Be Bahane- ye Sergi Reportajı, NemayeşgaheAsare u, Gallery – ye Tarrahan- e Azad*.
- Mustefevi, Şüle, “ Cihani Tesavir-i İrani Ez Didres-i Bigane”, (Trc. Meryem Etheri), *Feslname-ye Hirfe; Hünermend*, (Tir- 1389 H.ş), 33, Tahran.
- N. Stearns, Peter, *Globalization in World History*, Rout Ldg, London and NewYork 2010.

Pakbaz Ruyin, “Hüner-i İrani Der Nigah-İ Diger”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş).

Pakbaz, Ruyin *Dairetülmuarif-i Hüner*, (1. Baskı), Neşr-i Ferheng-i Muasır, Tahran 1378 H.ş.

Pakbaz, Ruyin, “Der Costocuy-e Hoviyyet”, *Mecelle-ye Hirfe; Hünermend*, (Zemestan- 1385 H.ş), 18, Tahran.

Pakbaz, Ruyin, “Noaveri; muasır ve Bumi: Guzidei ez Asari Naggaşii Nosratollah Moslemiyân”, *Muessiseye Ferhengi Pejuheşi Çap ve Neşri Nezer*, (1384 H.ş).

Pakbaz, Ruyin, *Dairetülmuarif-i Hüner*, (1. Baskı), Neşr-i Ferheng-i Muasır, Tahran 1378 H.ş.

Pakbaz, Ruyin, *Nakkaşi-i İran Ez Diruz Ta Emruz*, (3. Baskı), Neşr-i Zerrin ve Simin, Tahran 1383 H.ş.

Perviz, Tenavoli, “Goftari Hünermend”, *Mecelle-ye Hüneri Ferda*, (Tabistan- 1390 H.ş), 28 + 5, Tahran.

Rad, İman, “Susk haye Hemmam: Resulan-i Now”, *Mecelle- ye Tendis*, (Esfend- 1388 H.ş).

Rahnavard, Zahra, *Hüneri Kutsi* , (1. Baskı), Neşri Müzey-i Hünerhayi Muasır-ı Tahran Tahran 1373 H.ş.

Ravedrad, Azam ve Efseriyan, İman, “Negahi Camee Şenahti Be Nakkaşi-i İran Der Dorani Sonnet ve Teceddüd”, *Mecelle-yi Hüner ve Mimari; Binab*, (Hordad- 1390 H.ş).

Recebi, Devani Mohammad Ali, “Bazgeşt Be Esmi Gedim; Çegune Hüneri İngilab Ez Gerbzedegi Übür Mikoned?”, *Mahname-ye Sureh*, (Behmen ve İsfend- 139 H.ş), 56 ve 57, Tahran.

Reportaj “Sonnet-haye Tesviri ve Naggaşi- ye Emruz”, *Sureh*, (Mordad ve Şehrivar- 1369), 5 ve 6, Tahran.

Reportaj, “Der Feraz O Neşib-i Tehevvöl Ya Bühran”, *Do Mahname- ye Hünerhay-i Tecessümi- ye Hüner-i Muasır*, (Ordibeheşt- 1373 H.ş), 4, Tahran .

- Reportaj, “Berresi- ye Naggaşani Pas Az Engelab- i İslâmî; Neşesti Ba Neggaşani İnkılab”, *Keyhan-i Ferhengi*, (Behmen- 1363), 11, Tahran.
- Reportaj, “Goftegu Ba MasoumehMozaffari Be Bahane- ye Nemayeşgaheş Der Gleri- ye Mah-iMihr”, *Ruzname- ye İtimad*, (Dey- 1388 H.ş).
- Reportaj, “Hem Negd Darim Hem Montaged; Zahra Rahnavard”, *Mecelle-ye Hünerhaye Tecessümi*, (Bahar-1378 H.ş).
- Rezevi, Seyyed Ahmet, “ Cilve- ye Hüneri Muasır”, *Do Mahname- ye Hünerhay-i Tecessümi- ye Hüneri Muasır*, (Azer ve Dey- 1372 H.ş).
- Rizai, Neberd Emir, “Berresi-i Tesirati Cihani Şoden Ber Hüneri Muasir-i Gerb Ez 1960 Ta Zeman-i Hazir”, *Feshnami-i Mütaliat-i Rahbürdi-i Cihani Şoden*, (bahar-1391 H.ş).
- Robinson, Deve ve Zarate, Oscar, *Jean-Jacques Rousseau; Gedemi Evvel*, (1. Baskı), (Trc. Şokufe Mohammadi), Perdis-e Daneş, Tahran, 1385 H.ş.
- Ruyayi ,Sina, Hiç, *Perviz Tenavoli*,(1. baskı), Neşri Bon Gah, Tahran 1390 H.ş.
- Stephen Farthing, Sanatın Tam Öyküsü, (Trc. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu) (2. Baskı), Hayal Perest yayın evi, İstanbul.
- S. Turner, Brayan, (Trc. Mohammad Ali Mohammadi), *Ruykerdi Camee Şinahti Be Şerk Şinasi; Post Modernism ve Cihani Şoden* , (1. Baskı), Neşri Yad Averen, Tahran 1384 H.ş.
- Sami Azar, Alireza, “ Ruykerd-i Modern ve Eşyayi Hüneri-i Muasır”, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş),1+28, Tahran.
- Salman, Fikri, Türk Kumaş Sanatı, Erzurum, 2011.
- Salman, Fikri "Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitleri"; Sanat Dergisi, Erzurum, 2005.
- Scholte Jan, Aart ,(Trc. mesut kerbasiyan), *Negahi Muşekafane ber Pedideye Cihani Şoden*, (1. Baskı), Neşri müessiseye İlmi ve Ferhengi, Tahran 1382 H.ş.
- Severi, Hamid, Muasır Buden Der Hüner, Hüneri Ferda, *Meceli-I Hüneri Ferda*, (Bahar -1389 H.ş),1+28, Tahran .
- Seyfuri, Bijen, “ Şadi, Seht Sade Est”, *Mecelle- ye Tendis*, (Azer- 1390 H.ş) .

- Shahrohi, Fehime, “Moarrefi-i Galeri-ye Bum, Motifavetve Modern: Nigah-i Be Çahar Nimayışgah-i Abbas Kiyarostemi, Nüsretullah Müslemiyân, Perviz Kelanterî ve Gulâm hüseyin Nami”, *Mecelli-I Buhara*, (Esfend- 1392 H.ş).
- Shahrohinejad, Mohammad reza, “Hiç Heman Hiç Est”, *Mecelle- ye Tendis*, (Ordibeheşt- 1387 H.ş).
- Soheyla, Niyakan, “Uh An Hüneri Muasır Est: Nigahi Be Venz 51”, *Mecelli-i Heft*, (Mordad- 1384 H.ş).
- Şehbazi, Mojgan, *İran, Negin-e Por Forug*, (2.Baskı), Neşri Hane- ye Ferheng ve Hüner-i Guya, Tahran 1390 H.ş.
- Tansuğ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 242.
- Tagizadeh, Jinus, “Az Ançe Nis”, *Mecelle- ye Şebeke- ye Aftab*, (Aban- 1393 H.Ş).
- Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Katalog, *Resim İslâm Dünyası 1. Biyenalı*, 1360 H.ş,
- Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Mururi Ber Cünbeş-i Saqq Hane Der Hüneri Muasır-ı İran*, (1. Baskı), Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi Yayını, Tahran 1392 H.ş.,
- Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, *Pişgaman- i Hüner-i Nogiray-i İra; Mahmood javadipour*, (1. Baskı), Neşri müessisey-i Tose-i ye Hünerhayi Tecessümi-yi muasır, Tahran 1389 H.Ş .
- Tebesi, Mohsen, Ensari Mücteba, “Berresi- ye Muhtiva ve Şekl der Neggaşi-i Dehe- ye Evvel-i İngilabi İslâmî”, Neşri-ye-ye Hünerhayi Ziba, (Payiz- 1385 H.ş), 27, Tahran.
- Tecdid-i Misag: Bergüzide-ye Megalat Be Munasibet-i Nimayışgahi Bist Sal İnkilabi İslâmî der Nakkaşi-i Muasır-ı İran-Irec Iskenderi*, (1.Baskı), Neşri Vizaret-I Ferheng ve İrşad-I İslâmî, Tahran 1378 H.ş.
- Tegizadeh, Jinus, “Be Şohud Mimaned”, *Mecelle-ye Şebekeye Aftab*, (Tir- 1392 H.ş).
- Tomlinson, John, *Cihani Şoden ve Ferheng*, tc Mohsen Hekimi, (1. Baskı), Neşri Defter-i Pejuhiş haye Ferhengi, Tahran 1381 H.ş.
- Waters, Malcolm, *Cihani Şoden*, t.c Esmail Merdani ve Siyaveş Moridi, (1. Baskı), Neşri Sazimani Modiriyet-i Seneti, Tahran 1379 H.ş.

Yarshater ,Ehsan, and Richard Ettinghausen, *Highlights of Persian Art*, eds. New York: Persian art series, no.1, bibliotheca Persica, 1982. xii.

Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2006.

Yılmaz, Mehmet, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2012.

Zahiri, Aliriza, “İnkılab-I İslami ve Hüviyyet-i Milli”, *Faslname-yi Ulum-i Siyasi*, (Zimistan- 1380 H.ş), 4-16,Tahran.

Zehiri, Ali Rıza, “İnkılab-i İslâmî ve Hüviyyet-i millî”, *Feslname-ye Olum Siyasî*, (Zimistan- 1380 H.ş).

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi fotoğraf arşivinden yararlanılmıştır.

Sanatçı Shadi Gadirian ile görüşülüp röportaj yapıldı.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://hamshahrionline.ir/details/149177> (E.T. 23.05.2015).

<http://honaronline.ir/Pages/News-49776.aspx> (E.T. 29.06.2015).

<http://www.kahkeshantv.blogfa.com/post-121.aspx> (E.T. 12.01.2016).

<http://moarek.blogfa.com/cat-215.aspx>Camsız çerçeve, Çağdaş sanatçılar, Bitâ Feyyazî (E.T. 12.05.2015).

http://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm?section_name=unveiled (E.T. 10.04.2015).

<http://www.akkasee.com/articles/12632> (E.T. 12.04.2015).

<http://www.isfpc.com/bk/%D8%A7%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1/reports/> (E.T. 15.06.2015).

<http://assey.blogfa.com/post/10> (E.T. 17.07.2015).

<http://akskhaneh.com/story/shadi-ghadirian-ibook-published> (E.T. 24.06.2015).

<http://aksbazi.blogfa.com/post-53.aspx> (E.T. 15.03.2015).

- <http://ayeneha.com/collections/shadi-ghadirian> (12.02.2015).
- <http://mahe-mehr.com/sn/magazine/pt/full/id/339/lang/fa> (10.01.2015).
- <http://anthropology.ir/node/8091> (11.02.2015).
- <http://iranbestinfo.blogfa.com/post/139/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%D8%B9%DA> (18.01.2015).
- <https://vimeo.com/94020275> (23.12.2014).
- http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/painting/c5c1180613997_nosratolah_mosalmany_p3.php/%D9%86% (20.12.2014).
- <http://iranpainters.com/> (15.04. 2015).
- <http://www.akkasee.com/articles/12632> . Fotoğraf Sitesinin Şadi Gadiriyanla özel reportajından. (15.08.2015).
- <http://tandismag.com/4508/%D8%AF%D8%B1>(13.10.2015).
- <http://www.toobahotel.com/news/detail/%D9%85%D8%B5%D8%A7%D8%A> (12.09.2015).
- <http://www.footofan.com/fa/contents/detail481/%D8%AF%D8%B1>(11.10.2015).
- <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-poet-and-cage-5305219-details.aspx>. (20.06.2015).
- <http://mahe-mehr.com/sn/exhibition/pt/full/id/24/lang/fa> (12.12.2016).
- <http://www.entekhab.ir/fa/news/153267/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8> (12.03.2016).
- <http://www.pellemag.com/?p=959> (14.09.2015).
- http://cdn.tabnak.ir/files/fa/news/1393/8/3/435388_932.jpg (12.08.2015).
- http://graphic.ir/site-gallery/Nosratolah%20Moslemian/Painting-Nosratolah-Moslemian_16-51795 (08.12.2015).
- http://www.arcadja.com/auctions/en/moslemian_nosratollah/artist/332292/ (09.12.2015)
- http://www.bbc.com/persian/arts/2008/11/081129_photo_album_muslmian.shtml (04.02.2016).

<http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=89> (03.01.2016).
<http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=49> (05.01.2016).
<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/eng/irn/img-03.htm> (12.01.2016).
<http://honaronline.ir/Pages/Printable-News-49481.aspx> (13.02.2016).
<http://mosa.ir/Weblog/?p=1215> (20.01.2016).
<http://eapgroup.com/recalling-the-future/> (10.01.2016).
<http://azadart.gallery/en/artistexhibitionsingle.aspx?id=86> (11.02.2016).
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography> (12.03.2016).
<http://azadart.gallery/Fa/artistexhibitionlist.aspx?id=24> (01.02.2016).
<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-poet-and-cage-5305219-details.aspx>. (12.02.2016).
<https://www.pinterest.com/pin/199284352234575856/> (12.12.2015).
<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-the-lovers-5193552-details.aspx> (09.01.2016).
<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-standing-poet-4972501-details.aspx> (12.12.2016).
<http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/poet-and-the-cypress-tree-0A6vsRcu5-5sBcIy-k3bNQ2> (13.09.2015).
<http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/biography> (03.01.2016).
<http://www.barbadgolshiri.com/Quod/Quod.htm> (04.02.2016).
<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/farhad-moshiri-secret-garden-5665804-details.aspx> (05.01.2016).
<http://www.khakgallery.com/index.php?articles/article&ln=f&id=52http://tehranauction.com/artworkdetail.aspx?Id=356> (07.02.2016).
<http://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/past-auction> (02.01.2016).
<http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=8408140264> (01.04.2016).

<http://www.asadiarch.blogfa.com/post-188.aspx> (12.11.2015).

<http://seemorgh.com/culture/visual-arts/35748-35748/> (12.11.2015).

https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xta1/t51.2885-15/s640x640/sh0.08/e35/11201572_126770607673535_556872050_n.jpg
(13.12.2015).

<https://www.pinterest.com/pin/528187862520144832/> (12.12.2016).

<http://honarsarayetalaye.persianblog.ir/post/124/> (17.12.2015).

<http://www.tajikart.com/index.php?artist=Farruh%20Negmat-Zadeh&action=showall>
(15.08.2015).

<http://alef.ir/vdcepn8zvjh8xei.b9bj.html?135468> (12.09.2015).

<http://www.mehrnews.com/news/2195396/> (12.12.2015).

<http://www1.jamejamonline.ir/newstext.aspx?newsnum=100861787608> (08.11.2015).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Enformasyon_sanat%C4%B1 (11.12.2015).

https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_art (05.12.2015).

https://en.wikipedia.org/wiki/Robotic_art (07.12.2015).

https://en.wikipedia.org/wiki/Radio_art (12.01.2016).

https://en.wikipedia.org/wiki/Telematic_art (13.03.2016).

<http://blog.stfa.com/fraktal-sanat-fractal-art/> (12.02.2016).

<http://www.siminkeramati.com/gallery.html> (04.03.2016).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Hajar BABAZADEH
Doğum Yeri ve Tarihi	İran- Khoy, 11.09.1982
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Resim - Güzel Sanatlar Fakültesi. Tahran Sanat ve Mimari Azad Üniversitesi. 2001
Y. Lisans Öğrenimi	Yüksek Sanat Araştırmaları - Güzel Sanatlar Fakültesi Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi. 2005
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce, Farsça, Türkçe, Azerice
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	İran Çağdaş Sanatı ve Sanatçıları-Son 30 yıl, İran Kültür Bakanlığı Projesi.2016 Erzurum İran Konsoloslugu Projesi, Tebriz Kapı Mağazaları, Çini Mozaik Duvar Resmi.2016
Çalıştığı Kurumlar	İran Konsoloslugu. Kültürel Çalışmalar.
İletişim	
E-Posta Adresi	hajarbabazade@gmail.com
Tarih	26.01.2017