

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

DOKTORA TEZİ
1980 SONRASI ÇAĞDAŞ İRAN SANATINDA
‘KENDİNİ-TEMSİL’ TEMALARI VE
KÜRESELLEŞME İLİŞKİLERİ

Amir DASTMARDİ
2502140453

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. Seda YAVUZ

İSTANBUL- 2022

ÖZ

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ İRAN SANATINDA ‘KENDİNİ-TEMSİL’ TEMALARI VE KÜRESELLEŞME İLİŞKİLERİ AMİR DASTMARDİ

İran Çağdaş Sanatlarına yabancı bir gözle bakıldığı zaman, eserlerde sadece sanatsal yönler değil, İran toplumuna ait siyasi, kültürel, toplumsal birçok şeyi bulmak da mümkündür. İranlı çağdaş sanatçılar yerel değerler ve küresel farklılıkları da dikkate alarak, kendi toplumlarına ait siyasi, kültürel ve toplumsal birçok meseleyi de göstermeye çabalamaktadırlar. Dünyadaki bu çok kültürlü yapıda bir şahıs olarak “Kendi-Temsil” (Self-Representational) günümüz İran Çağdaş Sanatlarında yerini sağlamlaştırmıştır. Araştırmamızın, Çağdaş İran Sanatında “kendi-temsıl” anlayışı nasılsallık ilkeleri çerçevesinde ele alınacaktır. İran Çağdaş Sanatında toplumdaki tematik sınıflandırma “kendi-temsıl” temelinden sunulacaktır.

Sonuç kısmında ise özel bir kültüre sahip olan İran sanatçılarının küreselleşmeyi nasıl karşıladıkları sunulacak ve “kendi-temsıl” üslubu ile İran Çağdaş Sanatlarına olan katkıları ele alınıp, bu konuda değerlendirmelerimiz yer alacaktır.

Anahtar kelimeler: Kendi-Temsil, İran’ın Çağdaş Sanatları, küresel, tematik

ABSTRACT

THEMES OF 'SELF-REPRESENTATION' AND GLOBALIZATION RELATIONS IN IRAN CONTEMPORARY ART AFTER 1980

AMIR DASTMARDI

When Iranian Contemporary Arts are viewed with a foreign eye, it is possible to find not only artistic aspects, but also many political, cultural and social things belonging to Iranian society. Iranian contemporary artists try to show many political, cultural and social issues of their own society, taking into account local values and global differences.

As a person in this multicultural structure in the world, “Self-Representational” has consolidated its place in today's Iranian Contemporary Arts. In our research, the understanding of "self-representation" in Contemporary Iranian Art will be discussed within the framework of the principles of how. In Iranian Contemporary Art, the thematic classification in society will be presented on the basis of "self-representation".

In conclusion, it will be presented how Iranian artists, who have a special culture, respond to globalization, and their contributions to Iranian Contemporary Arts with their "self-representation" style will be discussed and our evaluations on this subject will be included.

Keywords: Self-Representation, Iranian Contemporary Arts, global, thematic

ÖNSÖZ

Çağdaş İranlı sanatçılar, yerel değerleri ve küresel farklılıkları göz önünde bulundurarak toplumlarının birçok siyasi, kültürel ve sosyal sorununu göstermeye çalışırlar. Dolayısıyla bu konudaki çağdaş İran sanatının çeşitli yönlerini incelemek zor ve aynı zamanda bu alandaki sanatçılarla konuşmak, resimlerini incelemek ilginç ve zevkli bir iştir.

Tezimin hazırlanması sırasında yanımda olan satır satır ve kelime kelime tezimi düzelten, bana sabırla yol gösteren ve teşvikleriyle bilimsel katkıda bulunan tez danışmanım Doç. Dr. Seda Yavuz'a desteği ve yardımı için çok teşekkür ederim. Ayrıca temel araştırma yöntemi ve kaynakların tanıtılmasında yakın ilgi ve desteğini esirgemeyen bu çalışmaya birlikte başladığımız Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören hocamın adını anmadan geçemeyeceğim. Hocalarıma sağlık, mutluluk ve başarı dilerim.

Tez izleme komitesi üyeleri Doç. Dr. A.Sinan Güler ve Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı hocalarıma tezin kurgusunu oluşturma sürecindeki destekleri ve bilimsel katkıları için teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Onlara sağlık, başarı ve mutluluk diliyorum. Türkçe çevirilerde yardım ve destekleri için de sevgili arkadaşım Dr. Kadir Analay'a da müteşekkirim.

Bu yolda bana sabırla katlanarak eşlik eden, İngilizce metinleri tercüme etmemde ve sayfaları tasarlamamda hep desteğini gördüğüm eşim Bahareh'e ve benden uzakta oldukları halde bana olan inançlarını kaybetmeyen, her zaman yanımda yer alan anne ve babama da minnettarım. Bu tezi eşime ve onlara takdim ediyorum.

İstanbul, 2022
AMİR DASTMARDİ

İÇİNDEKİLER

ÖZ	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR ETNOGRAF OLARAK SANATÇI

1.1 ÇALIŞMANIN AMACI, KAPSAMI	4
1.2. BİR ETNOGRAF OLARAK SANATÇI VE KENDİNİ TEMSİL TARZI.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN ÇAĞDAŞ SANATLARINA BAKIŞ

2.1. BATIYLA KARŞILAŞMA	10
2.2. İRAN SOSYO-POLİTİK KÜLTÜRÜ	12

2.3. İRAN ÇAĞDAŞ SANATLARINA BAKIŞ.....	32
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İRAN SANATINDA ‘KENDİNİ-TEMSİL’ TEMALARI

3.1. ÇAĞDAŞ İRAN SANATI PARADİGMALARI	94
3.2. KENDİNİ-TEMSİL TANIMI.....	111
3.3. TEMA VE NEDENSELLİK	112
3.4. BEDEN VE CİNSİYET	115
3.5. KÜLTÜR VE KÜLTÜRÜN UNSURLARI	138
3.6. ZAMAN VE MEKAN.....	170
SONUÇ	194
FARSÇA VE TÜRKÇE SANATÇI ISIMLARI LİSTESİ	204
KAYNAKLAR.....	207
ÖZGEÇMİŞ	218

RESİMLER LİSTESİ

RESİM 1: ZİAPOOR, JALİL, LO! MAJESTELERİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 206, 122 CM, 1938	34
RESİM 2: GARIGORIAN, MARCO, BAŞLIKSIZ, KARIŞIK TEKNİK, 200.160 CM.	35
RESİM 3: TAHRAN ÇAĞDAŞ SANAT MÜZESİ, 1967.....	39
RESİM 4: ZENDEROUİ, CHARLES HOSEIN, EL, KAĞIT ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 263 X 171 CM, 1959	43
RESİM 5: ZENDEROUİ, CHARLES HOSEIN, İSİM, TUVAL ÜZERİNE AKRILIK, 511 X 763 CM, 1977	45
RESİM 6: TANAVOLİ, PARVİZ, ŞAIR VE SEVGİLİ, BRONZ HEYKEL, 1963	47
RESİM 7: PILARAM, FARAMARZ, COLT 45, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 134 X 99 CM, 1968	49
RESİM 8: ARABSHAHI, MASOUD, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 182 X 137 CM, 1971	50
RESİM 9: TABRİZİ, SADEGH, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA VE METALİK BOYA, 85 X 119.5 CM, 1967	51
RESİM 10: GHANDRİZ, MANSOUR, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 200 . 170 CM, 1964	52

RESİM 11: OVEISI, NASER, BEŞ KASE DANS EDİYOR, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 137.84 CM,1969	53
RESİM 12: TABATABAEI, JAZEH, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 71. 170 CM 1969	54
RESİM 13: VAZIRI MOGHADAM, MOHSEN, PAURA E VOLA VI, AHŞAP ÜZERINE AKRILIK, 240 X 210 X 20 CM, 1977	55
RESİM 14: GARIGORIAN, MARCO, ABGOOSHT(ET SUYU YEMEK), KARIŞIK TEKNİK, 97 . 97 CM, 1971.....	57
RESİM 15: SAEEDI, ABOLGHASEM, ÜÇLER, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 230 . 140 CM, 1973	58
RESİM 16: SEPEHRI, SOHRAB, ISIMSIZ, AHŞAP ÜZERINE YAĞLI BOYA, IŞIN DETAYI, 310.170 CM, 1969	59
RESİM 17: MOHASASS, BAHMAN, MINOTAURE, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 140 . 85CM, 1966	61
RESİM 18: FARMANFARMAIAN, MONIR, SUNSET. AHŞAP ÜZERINE AYNA VE CAM BOYAMA, 130 X 100 CM, 2015,.....	62
RESİM 19: MOSLEMIAN, NOSRATOLAH, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 210 . 300 CM, 1978	65
RESİM 20: ŞİŞEGARAN, BEHZAD, ÇOK YAŞA İRAN, OFSET BASKI, 50 . 70 CM, 1979	66
RESİM 21: HOSROJERDI, HOSEIN, ÇIĞLIK, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 100 . 70 CM, 1980	66

RESİM 22: PALANGI, NASER, TÜRBE NEREDE, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 200 . 300 CM, 1978	68
RESİM 23: GOODARZI, MOSTAFA, FANTEZI, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 120 . 85 CM, 1985	69
RESİM 24: ESKANDARI, IRAJ, BOMBALAMA, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 100 . 150 CM, 1983	70
RESİM 25: ÇALIPA, KAZEM, KURBAN, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 200 . 300 CM, 1980	72
RESİM 26: SADEGHI, HABIB, ŞEHİTLİK, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 120 . 170 CM, 1985	73
RESİM 27: ASADI, MORTEZA, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 130 . 130 CM, 1980	75
RESİM 28: AKDASHLO, AYDIN, MUAMMA XXV, KARTON ÜZERINE GUAJ, 78 . 58CM, 2011	77
RESİM 29: ALIAKBAR SADEGHI, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 80 . 110 CM, 1996	77
RESİM 30: DABIRI, BAHRAM, KADIN, ERKEK VE AT, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 118 . 139 CM, 2001	78
RESİM 31: ROUHBAKHSH, JAFAR, TURKU AZ ANDBLUE KOMPOZİSYON, 130 . 161 CM, 1980	79
RESİM 32: MOTABAR, MANOOCHEHR, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 150 . 120 CM, 1980	79

RESİM 33: SADR, BEHJAT, , ISIMSIZ, 1974 - TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 87 × 170 CM. CENTRE POMPIDOU	84
RESİM 34: HOSSEINI, MANSOUREH, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 135 . 240 CM, 1998	85
RESİM 36: HOŞYARI, ŞIRAZI, ISIMSIZ, KAĞIT ÜZERINE AKRILIK 40 . 40CM, 2003	86
RESİM 37: AKHLAGHI, AZADE, BİR GÖRGÜ TANIĞI TARAFINDAN. KAĞIT ÜZERİNDE FOTOĞRAF ,MARZIEH AHMADI OSKUIE, 110.318. 2010.....	88
RESİM 38: MOBED, AMIR, GÜNDELİK YAŞAM, PERFORMAN SSANATI, TARAHAH GALLERY, 2012.....	89
RESİM 39: MOBED, AMIR, AÇILIŞ, PERFORMANS SANATI, 2013	89
RESİM 40: GOLŞIRI, BARBAD, MÜFREDAT MORTIS. ARAN GALLERY, 2015	90
RESİM 41: FAYYAZI, BITA, KREŞ. FIBERGLASS, KİL, PIŞMIŞ TOPRAK, METAL KUTULAR, 2008.....	100
RESİM 42: HEDAYAT, GHAZALEH, SAÇ, ENSTALASYON AHŞAP VE KADIN SAÇI, 100.100 CM, 2008	100
RESİM 43: MOHEBALI, MEHRDAD, ERKEN SONSUZLUK, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 180 . 250CM, 2014	101
RESİM 44: TIRAFKAN, SADEGH, MULTITIDUE, KAĞIDA YAZDIRMA, 75 . 109 CM, 2009	102

RESİM 45: KAMRANI, BEHNAM, MELİ BANK, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK VE BASKI, 82 . 171CM, 2009	103
RESİM 46: AHMADVAND, MOHSEN, ASLAN VE MUZ, KAĞIT ÜZERİNDE KALEM, 50 . 80 CM, 2013.....	103
RESİM 47: HAKİKAT ŞENAS, JAMŞİD, ROM KARDİYOGRAFISI, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK MEDYA, 100×100 CM, 2008	104
RESİM 48: ŞAHPOUR, POUYAN, NATÜRMORT-SIRLI, SERAMİK VE AKRİLİK, 418.313 CM, 2014	105
RESİM 49: BAKHŞİ MOAHAR, MAHMOOD, FARŞÇA PARA KAZANMA HATTI YAZILI, TUVAL ÜZERİNE YAZDIR, 200.240 CM, 2008.....	106
RESİM 50: LAHOOTI, BEHDAD, YENİ MEDYA, TUVALETE BASKI, ÖZGÜRLÜK KELİMESİ TUVALETE BASILMIŞ, 43.59 CM, 2009.....	107
RESİM 51: NEŞAT, ŞİRİN, RAPTURE FİLMİNDEN KARELER, 1999	119
RESİM 52: NEŞAT, ŞİRİN, FOTOĞRAF, FERVOR SERİSİ, 2000	120
RESİM 53: NEŞAT, ŞİRİN, FOTOĞRAF, AÇILIŞ SERİSİ, 1993	121
RESİM 54: NEŞAT, ŞİRİN, FOTOĞRAF, AÇILIŞ SERİSİ, 1993	122
RESİM 55: NEŞAT, ŞİRİN, FOTOĞRAF, AÇILIŞ SERİSİ, 1993	123
RESİM 56: QADIRIAN, ŞADI, HER GÜN GİBİ SERİSİ, BASKI, 50.50 CM, 2000	124
RESİM 57: QADIRIAN, ŞADI, HER GÜN GİBİ SERİSİ, BASKI, 50.50 CM, 2000	125

RESİM 58: PIRHAŞEMI, AFŞIN, BAŞTAN ÇIKARMA, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 200. 298 CM, 2010	127
RESİM 59: PIRHAŞEMI, AFŞIN, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA , 180. 130 CM, 2014	128
RESİM 60: PIRHAŞEMI, AFŞIN, SEKSE İHTİYACIM YOK, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 150. 100 CM, 2011	129
RESİM 61: MOVAHED, ZEYNAB, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 130. 140 CM, 2015	130
RESİM 62: MOVAHED, ZEYNAB, UNTITLED, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 120. 180 CM, 2017	131
RESİM 63: SAJEDİ, AFARIN, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE AKRILIK, 90. 120 CM, 2015	133
RESİM 64: SAJEDİ, AFARIN, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE AKRILIK, 120. 120 CM, 2016	134
RESİM 65: GHARAZAD, DARYOŞ, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 130. 196 CM, 2013	135
RESİM 66: GHARAZAD, DARYOUSH, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 150. 180 CM, 2014	136
RESİM 67: QADIRIAN, ŞADI, KAÇAR KOLEKSİYONUNDAN, BASKI, 60.90 CM, 1998	140
RESİM 68: QADIRIAN, ŞADI, KAÇAR KOLEKSİYONUNDAN, BASKI, 60.90 CM, 1998	141

RESİM 69: AMANI, HOJAT, MELEK, C BASKI, 80. 110 CM, 2013.....	142
RESİM 70: AMANI, HOJAT, MELEK, C BASKI, 90. 120 CM, 2014.....	143
RESİM 71: MOŞIRI,FARHAD, RAFTI VALI NA AZ DEL, 140. 220 CM, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 2004ESERİN ÜZERİNE YAZILAN METNİN TERCÜMESİ: “GITTİN AMA KALPTEN DEĞİL”	146
RESİM 72: MOŞIRI, FARHAD, ASHKAM NESARET, 130. 190 CM, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 2003	146
RESİM 73: MOŞIRI, FARHAD, ISIMSIZ, 135. 208 CM, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 2003	147
RESİM 74: DASTMARDI, AMIR, FANTEZİ KOLEKSİYONUNDAN, 160. 160 CM, TUVAL ÜZERİNE AKRILIK, 2013	150
RESİM 75: DASTMARDI, AMIR, TOO MUCH OF A GOOD THINGS SERIES, TUVAL ÜZERİNE AKRILIK VE YAGLIBOYA, 110. 170 CM, 2016.....	151
RESİM 76: DASTMARDI, AMIR, TOO MUCH OF A GOOD THINGS SERIES, TUVAL ÜZERİNE AKRILIK VE YAGLIBOYA, 140. 140 CM, 2016.....	152
RESİM 77: FARHAD, AMIR, UNTITLED, 90. 150 CM, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 2008	154
RESİM 78: FARHAD, AMIR, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 80. 145 CM, 2008.....	155
RESİM 79: HASANZADE, HOSRO, IN NIZ BOGZARAD, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 150. 300 CM, 2005.....	156

RESİM 80: HASANZADE, HOSRO, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK, 180. 230 CM, 2005	157
RESİM 81: HASANZADE, HOSRO, TERORIST, TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK, 160. 210 CM, 2008	158
RESİM 82: HAŞEMI, NARGES, PARTİ, TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK, 120. 160 CM, 2014	159
RESİM 83: HAŞEMI, NARGES, ISIMSIZ, TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK, 110. 170 CM, 2014	160
RESİM 84: NABAVİ, MEHDİ, AHŞAP ÜZERINE KESME AYNA, 160.75.110 CM, 2013.....	162
RESİM 85: NABAVİ, MEHDİ, AHŞAP ÜZERINE KESME AYNA, 80 CM, 2014	163
RESİM 86: BOZORĞI, MOHAMAD, GÜNEŞ YENIDEN PARLAYACAK, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 150.150 CM, 2019	164
RESİM 87: BOZORĞI, MOHAMAD, FIROOZEH, TUVAL ÜZERINE AKRILIK, 2 ADET, 180.120 CM, 2011.....	165
RESİM 88: ASTANEH, ALIREZA, CASTELLI SERIES, 85X103 CM, 2009....	167
RESİM 89: ASTANEH, ALIREZA, IRAN, IRAN VE ENDÜSTRİYEL RENK, 124.114.38 CM , 2013	168
RESİM 90: FARHADIAN, MEHDİ, TERKEDİLMİŞ ANAYASA, TUVAL ÜZERİ AKRILIK, 200,230 CM, 2010	174

RESİM 91: FARHADIAN, MEHDI, GÜZEL BİR GÜN, TUVAL ÜZERINE AKRILIK, 130,180 CM, 2010	175
RESİM 92: FARHADIAN, MEHDI, ŞİŞİRİLMİŞ ASLAN, TUVAL ÜZERINE AKRILIK, 200,310 CM, 2019	175
RESİM 93: POURHEIDARI, TAHER, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA, 220. 115 CM, 2016	177
RESİM 94: POURHEIDARI, TAHER, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLI VE AKRILIK BOYA, 180.140 CM 2016.....	178
RESİM 95: POURHEIDARI, TAHER, İSİMSİZ, TUVAL ÜZERINE YAĞLI BOYA VE AKRILIK, 167. 123 CM, 2017	179
RESİM 96: MODARESI, JAVAD, KHOVARNAGH, TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK, 140.160, 2012.....	180
RESİM 97: MODARESI, JAVAD, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA,135X150CM, 2020.....	181
RESİM 98: MODARESI, JAVAD, MILAD ÜRETİCİLERİ, TUVAL ÜZERINE YAĞLIBOYA, 100X120CM, 2019	181
RESİM 99: KAVOOSI, KAVEH, GOT STUCK, TUVAL ÜZERINE YAĞLI AKRILIK, 130.165CM, 2011	183
RESİM 100: KAVOOSI, KAVEH. 160.160CM, TEKIYE DOWLAT, TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK. 2017	184
RESİM 101: KAVOOSI, KAVEH , BAŞ AŞAĞI. TUVAL ÜZERINE KARIŞIK TEKNİK, 2013.....	185

RESİM 102: GHASEM, AMIRALI , 'PARTILER' SERISINDEN, DIJITAL C TIPI BASKI, IRAN, 2005	186
RESİM 103: GHASEM, AMIRALI, 'PARTILER' SERISINDEN, DIJITAL C TIPI BASKI, IRAN, 2005	187
RESİM 104: NEHDARAN, DANA, İSFAHANLI BİR AİLE, 150.195 CM, 2011	190
RESİM 105: NEHDARAN, DANA, TAHRANLI AİLE, 75.120 CM, 2010	191
RESİM 106: NEHDARAN, DANA, İSFAHAN'DA DÜĞÜN YAPAN KADINLAR, 160.250 CM, 2011	192

GİRİŞ

İran sanatlarında modernleşmenin kökenlerini, İran toplumunun Avrupa düşüncesi ile karşılaşmasında bulabiliriz. Tıpkı yağlı boya ve fotoğraf makinesi gibi aletlerin İran'a girişi gibi. Kaçar Hanedan mensuplarının Avrupa'ya seyahatleri ve ayrıca Avrupa'ya gönderilen orada öğrenim gören İranlı aydınlar; Avrupa'da yeni sanatsal akımlarla tanışmalarına vesile olmuşlardır. Sonrasında da İran geleneksel sanatlarına (Hat ve Minyatür sanatı vb.) mesafeli durmaya başlamışlardır. *Yeni tanışılan modern akımlardan Realizmi İran'a tanıtan ve getiren Kişi Kemal'ül Mülk'tür.*¹

Modern akımlarda en önemli değişim, Pehlevi Hanedanlığı zamanı, Rıza Şah döneminde başlamıştır. Onun toplumsal hayatta gerçekleştirdiği köklü değişimler bunda etkili olmuştur.”1940 yılından sonra modernitenin İran topluma ve sanat hayatına nüfuz ettiğini söylenebilir. Akademik anlamda yüksek öğretimin Tahran Üniversitesinde Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kuruluşu da bu dönemdedir. Batılı akımlar yine bu dönemde öğretilmeye başlanmıştır. Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Batılı akımların öğretilmesi ve sanatçıların bu yeni akımlardan etkilenerek eser vermelerinin telkin edilmesindeki amaç, şüphesiz Batılılaşmanın İran toplumunda hızlandırılmak istenmesiydi.”²

1950-1980 yılları arası Muhammed Rıza Şah Pehlevi zamanında İran Modern Sanatları'nda gözle görülür bir biçimde ilerlemenin sağlanmasıyla başlamıştır. “Batılı anlamda eserlerini sunan birçok İranlı sanatçı bu dönemde görülmektedir. “Sakkahane” adı verilen yeni bir sanat akımının ortaya çıkışı da yine bu döneme rastlar. Bu akım geleneksel İran sanatından beslenen, ama Batıyla da harmanlanan yeni bir tarzdır. Bu akım, İran Çağdaş Sanatlarında önemli izler

¹ Pakbaz, Ruein, **Sanat Ansiklopedisi**, Farhang Moaser, 2002, Sayfa 345

² Daftari, Fereşteh and Layla S. Diba. **İran Çağdaş**. Asya toplumu, 2013, Sayfa 17

bırakmıştır. Tahran Bienali'nin açılışı ve devlet gelirlerinin artması ve sağlanan refah ortamıyla beraber İran Çağdaş Sanatları parlak günlerini yaşamaya başlamıştır. İran Şahının eşi Ferah Pehlevi bu dönemde Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'ni kurmuştur. Böylelikle İran sanat çevresi modern sanatın merkezi sayılan Newyork'taki sanatsal faaliyetleri takip etme imkanına sahip olmuş, yeni akımları tanımış ve büyük bir koleksiyona da sahip olma fırsatını elde etmiştir.”³

1979 İslam Devrimi sonrasında ve devamında İran-İrak Savaşı sonrası büyük acılar çeken İran toplumunda, modern sanat alanlarında belirgin bir azalma görülmektedir. Değişen rejimle birlikte sansür kendini göstermeye başlamıştır. İranlı Modern Sanatçılar sanatlarını özgürce icra edebilmek için yurt dışına çıkma yolunu tercih etmişlerdir. Bu olumsuzlukların yanında “Devrimi Öven Sanatlar, Duvar Boyama Sanatları ve Fotoğrafçılık alanlarında ilerlemelerin olduğu da görülmektedir. İlk önemli eserler din ve savaş temalı eserlerdir. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise devlet yönetimi reformist kanada geçmiş ve özgürlük alanı nispeten genişlemiştir. Kültürel alanlarda da kendisini gösteren bu yenilikçi düzenlemeler sonucu İran Çağdaş Sanatları, Batı kapısını aralamaya başlamıştır. Bu dönemde İran Çağdaş Sanatları eserlerinin Dünya Sanatında boy göstermeye başladığına tanıklık etmekteyiz. İrandaki bu değişim toplum araştırmacılarının ve sanat tarihçilerinin ilgisini çekmiş ve bu konuyla daha fazla ilgilenmelerine sebep olmuştur.”⁴

İran'ın çağdaş sanatını mercek altına almaya çalışan bu metin için seçilen üç temanın perspektifinden yaklaşılarak, okuyuculara bilinen iki noktadan hareket etmeleri amaçlanmıştır. Birincisi, bu sanat temaları, İran'daki çağdaş yaşamın endişeleriyle önemli şekillerde örtüşmektedir. Her okuyucu zaten yer, zaman ve beden gibi konular hakkında düşünmek için bilgi, fikir ve

³ Keşmirşekan, **Çağdaş İran Sanatı: Yeni Perspektifler**. Saqi Kitabı, 2014. Sayfa 56

⁴ Grigor, Talinn. **Çağdaş İran Sanatı: Sokaktan Stüdyoya**. Reaction Kitapları, 2014. Sayfa 23

terimlere sahiptir. Bu bağlamda, her bölüm, doğası gereği herkes için anlamlı olan tanıdık bir konu ile başlar. İkincisi, temalar, çağdaş sanatçıların başarılarının İran'ın tarihsel bir zemin üstüne oturduğunu göstermektedir. Okurlar, kendi dönemlerinin sanatının geçmiş sanatın zengin gelenekleriyle bağlantılı olduklarını ve bunlardan yararlandığını görebilirler.



BİRİNCİ BÖLÜM

BİR ETNOGRAF OLARAK SANATÇI

1.1 ÇALIŞMANIN AMACI, KAPSAMI

Çağdaş İran Sanatlarını anlamak isteyen birinin bunu sadece İranın iç dinamikleriyle açıklamaya çalışması mümkün değildir. Bu sanatın oluşumunda bir diğer etken olan Küreselleşme olgusunu da unutmamamız gerekir. İran Çağdaş Sanatlarına yabancı bir gözle bakıldığı zaman, eserlerde sadece sanatsal yönler değil, İran toplumuna ait siyasi, kültürel, toplumsal birçok şeyi bulmak da mümkündür. İranlı çağdaş sanatçılar yerel değerler ve küresel farklılıkları da dikkate alarak, kendi toplumlarına ait siyasi, kültürel ve toplumsal birçok meseleyi de göstermeye çabalamaktadırlar. Dünyadaki bu çok kültürlü yapıda bir şahıs olarak “Kendi-Temsil” (Self-Representational) günümüz İran Çağdaş Sanatlarında yerini sağlamlaştırmıştır. 90’lı yıllar birçok İranlı sanatçının eski sanat üsluplarından uzak durmaya çalıştıkları bir zamandır. 1979 İslam Devrimi öncesindeki soyut ve siyaset dışı ve Devrim sonrasındaki ideolojik sanat anlayışı İranlı sanatçıların estetik beklentilerini karşılamıyordu. İranlı Modern Sanatçılar “kendi-temsil” anlayışını benimseme yoluna gitmişlerdir ve Diğer taraftan Batının, postmodernizm ve küreselleşmenin hakim olduğu bu çağda Modern İranlı sanatçılardan beklentisi eserlerini etnografik bir bakışla vermeleri olmuştur. Bunu ele alınan birçok eserdeki konulardan anlayabiliyoruz: (Toplumsal-siyasal-kültürel vb. alanlarda İran içindeki zıtlıklar, insan hakları meseleleri, eski ve yeni kültürel simgeler, manevi ve irfani akımlar, İran’ın gündelik yaşamsal çelişkileri gibi.)

Bununla birlikte İran Çağdaş Sanatları'nın hakkıyla tanınması için şu üç kategorinin iyice bilinmesi gerekmektedir: İslam Öncesi İran Kültürü, İslam Etkisindeki İran Kültürü ve Batı Etkisindeki Modern İran Kültürü'dür. Çağdaş İran sanatçılarının zihinlerinde “Geleneksel kültürel miras, modernizm düşüncesiyle nasıl bir araya getirilebilir?” sorusu vardır.

İran Çağdaş sanatçıları için küreselleşme ve çağdaş olmak önemlidir. İranlı çağdaş sanatçılar, çağdaş kavramlarla yerli ve geleneksel zevkleri açıklamak için yeni bir kritik oluşturalım kaygısını taşımaktadırlar.

Küreselleşmenin bizlerden beklentisi, kültür ve sanat alanlarında eserlerin tek tipçi anlayışla oluşturulması ve aynı değerleri taşıması mıdır? Acaba sanatta küreselleşme, İran Çağdaş Sanatı'nda (kendi-temsili) üslubuna muhalif midir?

1950'li yıllardan sonra İran Çağdaş Sanatları'ndaki bir başka mesele de “öteki” kavramıdır. İran toplum yapısının Batı karşısındaki konumu ve duruşunu sorgular. İran Çağdaş Sanatçıları farklı bakış açılarıyla “öteki” ni karşılamıştır.

Araştırmamızın başlangıç kısmında İran sanatlarında modernleşmenin kökenleri hakkında bilgi verilerek, modernizme giriş süreci ve sanatçıların buna tepkileri ele alınacaktır. Pehlevi Hanedanlığı'dan 1979 İran İslam Devrimi dönemine kadar olan kısım anlatılacaktır. Ardından İran İslam Devrimi sonrası, İran Çağdaş Sanat Paradigmalarının neden ve nasıl oluştuğu incelenecektir. Çağdaş İran Sanatında “kendi-temsili” anlayışı nasılsallık ilkeleri çerçevesinde ele alınacaktır. İran Çağdaş Sanatında toplumdaki tematik sınıflandırma “kendi-temsili” temelinden sunulacaktır. Sonuç kısmında ise özel bir kültüre sahip olan İran sanatçılarının küreselleşmeyi nasıl karşıladıkları sunulacak ve “kendi-temsili” üslubu ile İran Çağdaş

Sanatlarına olan katkıları ele alınıp, bu konuda değerdendirmelerimiz yer alacaktır.



1.2. BİR ETNOGRAF OLARAK SANATÇI VE KENDİNİ TEMSİL TARZI

Hal Foster, sanatçının etnograf olarak rolünü sorguladığı denemesinde Walter Benjamin'in 1934 tarihli "The Writer as Producer" metnini kullanır. Sovyet devriminin rüzgarında yazılan ve Bertol Brecht'ten etkilenen bu denemede Benjamin, sanatçıyı proletarya ile hizaya girmeye ve devrimci bir işçi gibi sanatsal üretim araçlarına müdahale etmeye çağırıyor: başka bir deyişle sanatın dönüşümü. teknik, proletaryanın yanında durmaktan farklıdır çünkü burası bir "hayırsever" in, bir "ideolojik hayırseverin" yeri olma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

“Foster bu yaklaşımı günümüze taşıyor: İlerici sol sanat dünyasında [solda ileri sanat], sanatçının etnograf rolüne ilişkin varsayımı benzer riskler taşıyor. Her iki dönemde de çatışmanın öznesi hemen hemen aynı olsa da (burjuva kurumsalcılığı içinde bağımsızlığını iddia eden sanat ve sanatın dışlayıcı tanımları, izleyici, kimlik) sanatçının birleştiği özne farklıdır: Sanatçı şimdi konuşuyor ve mücadele ediyor. Öte yandan, kültürel/etnik. Bununla birlikte, her iki durumda da üç benzer varsayım ortaktır. Birinci durum, sanatsal dönüşüm yerinin aynı zamanda siyasal dönüşüme de sahne olduğu varsayımdır. Site her zaman "başka bir yerde", başka bir alemdir - Benjamin'in zamanında, sömürülen işçi sınıfının yanında, Foster'da başka bir postkolonyal, madun veya altkültür alanında. İkincisi, bu ötekinin her zaman "dışarıda" olduğu ve farkının egemen kültürün yıkılmasında merkezi olduğu varsayılır. Son olarak, sanatçının kendisi sosyal ve kültürel olarak öteki olarak algılanmadığında, bu dönüştürücü farklılığa sınırlı erişimi olduğu varsayılır, aksi takdirde otomatik olarak. Foster'a göre bu üç varsayım, bir

etnograf olarak sanatçının bu "ideolojik destek" durumunda kalma riskini almasına neden olur.

"Ayrıca, her iki paradigma da 'gerçekçi varsayım ve ona eşlik eden ilkel fantezi' tuzağına düşer: Bu düşünce çizgisine göre, öteki -ister proleter ister aşağılık olsun- yalnızca toplumsal olarak bastırılmış, politik olarak dönüştürücü ve/veya Maddidir. Görüş üretkendir. İdeolojik değil gerçek alanda varsayılır ve -yine tam da bu nedenle- burjuva öznenin erişemeyeceği birincil psikolojik ve toplumsal süreçlerle işlenir. Bu dolaysızlık, Foster'ın karşı çıktığı şeydir - görünür farklılığın kimlik ve ötekiliğin dışsallık olarak kodlanması. Çokuluslu kapitalizmin merkez-çevre ikiliğine dayalı jeopolitik modelleri alt üst ettiği günümüzün sömürge sonrası dünyasında, bu basit ikili karşıtlık modeli (merkez-çevre veya iç-dış) uygun değildir ve “dış” bir yerin varlığı uygun değildir.”¹

Bir etnograf olarak sanatçının bu üç kategorisi ve teorisi, çağdaş sanatın durumunun bir kısmı ile tutarlıdır ve çağdaş İranlı sanatçıların eserleri buna göre sınıflandırılabilir. Yapıtlarında kendini anlamlı biçimlerle ifade etmiş sanatçılar.

Ayrıca bu derlemede bu sanatın oluşmasında bir diğer etken olan küreselleşme de unutulmamalıdır. Bu sanatın oluşumunda küreselleşme olgusu önemli bir rol oynamaktadır. Çağdaş İranlı sanatçıların bu bölümünün eserlerinde sanatçıların kendilerini görüyoruz. Çağdaş İranlı sanatçılar, yerel değerleri ve küresel farklılıkları göz önünde bulundurarak toplumlarının birçok siyasi, kültürel ve sosyal sorununu göstermeye çalışırlar. Dünyadaki bu çok kültürlü yapı içinde bir kişi olarak "öz-temsili", bugün İran'ın çağdaş sanatlarında yerini sağlamlaştırmıştır.

¹ Foster, Hal, “**Bir etnograf olarak sanatçı**”, The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology, Berkeley, Los Angeles, London: California üniversitesi, 1995, s. 302-309

İran'ın çağdaş sanatlarına dışarıdan bakıldığında, sadece sanatsal yönleriyle değil, İran toplumuna ait birçok siyasi, kültürel ve sosyal meseleye de rastlamak mümkündür. 90 'lar, birçok İranlı sanatçının eski sanat tarzlarından kaçınmaya çalıştığı bir dönemdi. 1979 İslam Devrimi öncesi soyut ve politik olmayan sanat anlayışı ve devrim sonrası ideolojik sanat anlayışı İranlı sanatçıların estetik beklentilerini karşılamadı. Ulusal ve mezhepsel kimlikte birlik için rejimin politikalarına bakıldığında, modern İranlı sanatçıların “öz-temsili” anlayışını benimsemeleri, çağdaş İran sanatında çok önemli ve düşündürücü bir dönüş. Böylece, Foster'a göre çağdaş sanatı karakterize eden etnografyaya dönüş, sanatı antropolojinin araştırmayı iddia ettiği daha geniş kültür alanına çeker. Bugün, belirli bir kurum veya topluluğun etnografik haritası, mekana özgü birincil sanat formu haline geldi. Ancak bu sanat türü, müze kategorilerinden biri olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Özgünlük, özgünlük ve tekillik gibi değerler artık sadece sanata değil, söz konusu mekana, topluluğa veya mahalleye özeldir.

Sanatçıların eserlerini inceleyerek ve gözlemleyerek, postmodernizm ve küreselleşmenin hakim olduğu bir çağda, çağdaş İranlı sanatçıların eserlerini etnografik bir bakış açısıyla sunmaları bekleniyor gibi görünüyor. Bu, birçok eserde tartışılan konulardan anlaşılabilir: (İran'daki sosyo-politik-kültürel çatışmalar vb., insan hakları sorunları, eski ve yeni kültürel semboller, manevi ve bilimsel hareketler, İran'daki günlük yaşamın çelişkileri). Bu konunun daha ayrıntılı bir incelemesi için, çağdaş İran sanatında etnografya ve kendini temsili temel yöntemlerini ve daha ayrıntılı olarak inceleyebilmemiz için tematik yöntemi ele aldık.

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN ÇAĞDAŞ SANATLARINA BAKIŞ

2.1. BATIYLA KARŞILAŞMA

İran ve Batı toplumlarının karşılaşmaları ve yakınlaşmaları Kaçar Hanedanlığı döneminde başlamıştır. “Bu dönem Padişah Fath Ali Şah zamanında Avrupa’dan ithal edilen ürünler içinde bazı sanatsal eserler, resimler de bulunmaktaydı. Nasreddin Şah kendisi birkaç defa Avrupaya gitmişti. Onun zamanı Avrupa’dan ithalatın fazla olduğu bir zamandır. Bunun yanısıra Avrupalı gezginler Ortadoğuya sefer düzenlemeye de başlamışlardır. Böylece İran ziyaretleriyle birlikte İran toplumu ve aydınlarıyla ve Avrupa ülkeleri aralarındaki kültürel etkileşim artmaya başlamıştır”.¹

“19. yüzyıl ortalarında yaşayan İran’ın enlü ressamı Saniölmölk lakabıyla önlö Abolhasan Ghaffari yaptığı çalışmalarda İran’ın o dönem tanınan simalarını çok dikkatlice, olduğu gibi resmetmekteydi. Saniölmölk eğitiminii Roma ve Paris’te tamamlamış biriydi. Onun bu eserleriyle birlikte İran resim sanatının gelenekten sıyrılmaya başladığını söylemek mümkündür”.²

“Saniölmölk, kardeşinin oğlu Kemalölmölk olarak tanınan Mohammad Ghaffary’i ressam olması için teşvik etti. Onun iyi bir ressam olması için onu yetiştirdi. Kemalölmölk ölkedeki Batı üslubu ile kurulan ilk sanatsal akımının kurucusudur. O Avrupa’dan döndöğü 1911 yılından sonra İran resim sanatını Kacar Hanedanlığı Dönemi resimlerindeki sınırlılıkları ortadan kaldırıp, İran resimlerini özgürleştirdi.

¹ Scheiwiller, İran Devletini Gerçekleştirmek, İran Kimliğinin Görsel Kültürü ve Temsili. Anthem,2013, s 23.

² Scheiwiller, İran Devletini Gerçekleştirmek, s 23.

Kemalülmülk moderniteye karşı biri değildi ve moderniteye olumlu yaklaşıyordu. Onun asıl düşüncesi Avrupa realizmini İran'daki klasik sanat akımları aracılığıyla resme aktarmaktı. Bu daha önce denenmemiş yeni bir sanat anlayışıydı. Ancak onun realizm ile siyasi hedefleri de karıştırdığını da söylememiz gerekmektedir".³ Akademik anlamda almış olduğu eğitimle Avrupa'daki klasik sanat eserleri ve anlayışlarını öğrenen Kemalülmülk İran'a döndüğü zaman, Kaçar Hanedanlarının ilgisini çekmiş ve klasik eserleri daha çok beğenilmiştir. Bu nedenle onun o sıralarda gelişmekte olan Avrupa'daki yeni sanatsal akımlarını öğrenmediğini söyleyebiliriz.

*Kaçar Hanedanlığı ömrünü tamamladıktan sonra 1925 yılında başa gelen Reza Şah, Kaçar Hanedanlığı uygulamalarının tam tersini yaptı. Ve hemen her alanda bir modernleşme çalışmaları başladı. Bu dönem aynı zamanda Avrupalı birçok sanatseverin İran'a geldiği tarihtir.*⁴

Bu dönemde sanat eğitimi yaygınlaşmış, bu anlamda güzel sanatlar fakülteleri açılmıştır. Yeni devletin kurucuları hem modernleşmeyi hem de İran'ın kadim tarihini ve sanatını sevdirmeyi teşvik etmişlerdir. Bu fakülteler Fransız ekolünü benimsemişlerdi. Öğretici bir tarzla yaratıcı ve sanatsal becerinin, imgeci ve şahsi ifadeyi izlemenin yerine konması gerektiğinde ısrarcıydılar.

³ Daftari and Diba, **İran Modern**, s 28.

⁴ Issa, İran Çağdaş Sanat, s 13–14.

2.2. İRAN SOSYO-POLİTİK KÜLTÜRÜ

Burada İran'ın sosyal, politik ve kültürel alanlarındaki söylevlerin rolünü oynayan üç ana bileşeni tartışacağız. Bu üç bileşeni şöyle tanıtmak mümkündür: “Modern kültür veya modernizasyon (çağdaşlık-modernizm) ve onun İran siyaseti ve toplumu içindeki yeri; milliyetçilik (genel ve özel olarak laik milliyetçilik) ve aynı zamanda Şii\İslami kimlik (dini milliyetçilik de dahil). Bu nedenle, İran kültürünün yapısının tanımlanması konusunda anlaşma varsa, yukarıdaki üç bileşenin bir kombinasyonu olabilir. Ancak son onlu yıllarda, çağdaş düşüncenin teorik çerçevelerinin etkisi arttıkça, sabit ve esaslı bir kimlik tanımına karşı eleştiriler ortaya koyulmuştur, özellikle bireysel kimliklere uygulandığında veya yüklendiğinde; bu karmaşıklıkların sistematik ve dikkatli bir incelemesini vurgulayan yukarıdaki üç karmaşık söylev arasında-bu fikirlerin, ideolojilerin, siyasi programların ve benzerlerinin karmaşıklığını gösteren- bazen inkar edilemez kavramsal bağlantılar olduğu belirtilmelidir.”⁵ Örneğin, *modern İran milliyetçiliğinin İran'da modernite ve modernliğin bir ürünü olduğu söyleniyor ve Batı hakkındaki eleştirisine rağmen, aslında İran'da Kabul edilen bir Batı ürünüdür.*⁶ Ayrıca, İslam milliyetçiliği laik milliyetçilikten birçok bakımdan farklı olup ve onu eleştirse de, genel anlamda milliyetçiliğin köklerine sahiptir. Başka bir deyişle, milliyetçiliğin temeli kapsamlı bir ideoloji olarak değerlendirilemediğinden, çeşitli ideolojik sistemler kategorisine girme potansiyeli vardır. Siyasi analist Mehrdad Maşayekhi'ye göre, bu, İran'da geçen yüzyılda aktif olan çeşitli ideolojik gruplardaki milliyetçiliğin varlığını göstererek araştırılabilir. Bu

⁵ Jahanbegloo, Ramin, **Tanıtım, Gelenek ve Modernite Arasında İran**, Lanham, 2004, p xvii

⁶ Maşayekhi, Mehrdad, “**Milliyetçilik Siyaseti ve Siyasal Kültür**”, Smith K. Farsoun and Mehrdad Maşayekhi, ed., İran İslam Cumhuriyeti'nde siyasi kültür, Lodon and New York, 1992, s.86.

eğilimlerden bazıları şunlardır: Ulusal Cephe ve Mossadegh liderliğindeki petrol endüstrisinin ulusallaşma (1951-1953) hareketinde en iyi kendini gösteren *liberal milliyetçilik*; *Pahlavi ideolojisi ile birleşen İran laik milliyetçiliği*; *Ve İslam (ve Pan-İslam) milliyetçiliği açısından yalnızca İslam'ın Batı'nın işgaline karşı İran birliğinin temeli olabileceği inancı*.⁷ Bu ideolojik sistemler, İslam Devrimi'nden önce ve sonra aktif olmuştur ve İran'ın son yüzyılının kültürel ve politik planlaması üzerindeki etkileri açıktır. Bu söylevlerin kısa bir özetini vermek için, İran sanatını birlikte etkileyen bu ana bileşenlerin her birine giriş yapılır.

Modern Kültürün İran'da Politik ve Kültürel Özellikler ile İlişkisi

Modern İran açık görüşlü entelektüel düşüncesi tarihinin on üçüncü (on dokuzuncu) yüzyılın sonlarından günümüze kadar olan yörüngesi, epistemolojik ve politik sürekliliğini yansıttığı gibi süreksizliklerini ve gelişmelerini de göstermektedir. Mehrzad Boroujerdi'nin iddia ettiği gibi, “bugün İran'da eklektik ve liberal modernistlerin rolünü inkar etmeye ya da küçümsemeye çalışan revizyonist tarihsel çalışmaların artma eğilimine rağmen, bu açık görüşlü entelektüellerin İran sosyo-politik kültürü üzerine kendi farklı etkilerinin olduğu gerçeği devam etmektedir. Bu nedenle, modern İran kültürünün dili, değerleri, gelenekleri, deyimleri, uygulamaları ve varsayımları üzerindeki etkileri yadsınamaz.”⁸

İran, modern Avrupa düşüncesine daha aşına hale geldiğinde, çoğu on üçüncü yüzyılda, bu fikirlerin entelektüel kapasitelerini simüle etmenin veya seçmenin mümkün olup olmadığı üzerine bir tartışma başladı ve eğer öyleyse, nasıl? Elbette, İran açık görüşlü entelektüellerinin on üçüncü

7 Maşayekhi, Mehrdad, “**Milliyetçilik Siyaseti ve Siyasal Kültür**”, op. s.86.

8 Boroujerdi, Mehrzad, “**Ghrbzadeği Devrim Öncesi ve Sonrası İran'ın Hakim Entelektüel Söylemi**”, ed., İran Siyasi Kültürü ve İslam Cumhuriyeti, London and New York,1992, s. 36

yüzyılın sonları ve on dördüncü yüzyılların başındaki teorik eylemleri hakkındaki bilgisinin böyle bir iddianın gerçek gücünü kanıtladığı söylenebilir. Çeşitli açık görüşlü entelektüel gruplar arasında bir grup ilk olarak kültürel geçiş sürecinde hayatta kalmak için tek yolun geçmişi bırakmak, Batı'yı tamamen taklit etmek ve herhangi bir yerli inovasyondan kaçınmak olduğuna ikna oldu. William Milward'ın belirttiği gibi, “çağdaş İran'da, İranlılar, değerleri ve öncelikleri doğrultusunda yeni bir sistem kurmaya çalışıyor ve karmaşık kalkınma ve toplumsal değişim tezahürleriyle mücadele ediyorlar. Yeni endüstriler, teknoloji, sanat, bilgi ve bilgi sistemleri gibi modernizmin farklı ve çoğu zaman yabancı olan etkilerine ve toplumun bu başarılarından nasıl yararlanılacağına kadar geniş bir yelpazede İran'ın verdiği tepkiler etkileyicidir. Bir yandan, bazıları İran modern Batı toplumunun herhangi bir temel yapısını kendi toplumunda yerleştirmeye niyetli olması durumunda tüm Batı sistemini yaşam yönlerine uygulamak zorunda kaldığını ileri sürdü. Bu grup "Batılılaşmış" olarak biliniyordu. Onların tam karşısında, yelpazedeki “gelenekselciler” vardı. Bunlar yabancı her şeyin zararlı olduğuna ve karşı konulması gerektiğine inanıyorlardı. Bu iki aşırılık yanlısı grup arasında bir yerlerde, yeni formları ve yapıları kabul eden ve kaçınılmaz olarak yeni teknikler ve sistemleri benimseyen, ortak ve dengeli bir reaksiyon vardı. Milward'a göre, son grubun temel ilkesi ise, yeni dış şekilleri ödünç alırken değerlerini, miraslarını ve geleneklerini koruyarak bu yeni yapıların dışını kendi karakter ve kimlikleriyle bütünleştirmekti. Bu son kavramın aslında modern İran sanatının ana akımının özünü teşkil ettiği söylenebilir.”⁹

Tüm bu yorumlar İranlılar arasında değişen eğitim seviyelerinde yaygın olduğundan ve genel anlamda modernizm, dışsal olana bağlı herhangi bir

9 Millward, William G. “İran'da Geleneksel Değerler ve Toplumsal Değişimler” İran Çalışmaları, cilt. 4, no. 1, 1971, s. 11

koşullu tepkiye atfedilebildiği ile yanaşı, bazı sorular da dile getirildi : *«Görünüm biçimleri" hangi ölçüde kabul edildi ve daha önce yeni bir dış yapı hangi ölçüde oluşturuldu?»* veya *«Geleneksel değerler ve inançlar ve davranış kalıpları bu yeni ve mevcut yapıyla uyartılabilir veya korunup güçlendirilebilir mi?»*¹⁰ Bunlar gibi sorular kaçınılmaz olarak İranlı sanatçıların kafasını meşgul etmişti ve bu soruların cevapları onları çağdaş İran kültürel bağlamında uygun bir yer bulabilecekleri bir bileşime yönlendirebilirdi. Dolayısıyla, “modernizm çerçevelerini sanatsal çalışmaları için seçen birçok sanatçının kültürel kimlik sorunu üzerine kendi ülkelerindeki mevcut serbest fikirli entelektüel mücadeleye katılmış olması şaşırtıcı değildir. Belki de Pakistanlı-İngiliz sanatçı ve yazar Rashid Arayin'in dediği gibi, pek çok sanatçının izlediği aynı duruş, onlara yenilikçiliğin yani isyanın “kendileri üzerine yapma” ana kavramını benimsemeye yardımcı olabilirdi.”¹¹

Pahlavi döneminde (1925–1979), sosyo-kültürel kimlik ve siyasal iktidar konusundaki entelektüel meşgulliyetin, devlet desteği altında gerçekleşmesi en muhtemel temel ve hızlı gelişmelere dayandığı iddia edildi. Devletin genişleme stratejisi, eşzamanlı siyasi ve sosyo-kültürel "modernleşme" olmadan başarılı olamazdı. Aslında, Pahlavi rejiminin çağdaş İran'da uyguladığı modernleşme, Batı'nın “kesin” gelişmeleri ve yapılarının peşinde bir modernizm biçiminin uygulanmasıydı. Siyasi (ulusal hükümetin kurulması ve güçlendirilmesi dahil), ekonomik ve hatta sosyal düzeneğin çoğu bu kalıplara göre yeniden inşa edildi. Sosyolog Farhad KhosroKhawar,

10 Millward , William G. “İran'da Geleneksel Değerler ve Toplumsal Değişimler” İran Çalışmaları, cilt. 4, no. 1, 1971, s. 23

11 Araeen, Raşid, Diğer hikaye: Savaş Sonrası Britanya'da Afro-Asyalı Sanatçılar, London, 1989, s. 12

*1979 İslam Devrimi'nin bile "İran toplumunun modernleşmesinin bir sonucu olduğuna ve bunun da birçok özelliğini içerdiğine inanıyor."*¹²

Şimdi modernizm çağdaş İran kültürünün bir parçası haline geldiğini kabul ederek, İran sosyo-politik kültürünün temellerinden biri olarak kabul edilebilir. İran'ın modernite alanındaki politik ve kültürel gelişmelerine paralel olarak sanatın da giderek benzer bir süreç yaşadığı söylenebilir. Sanattaki bu süreç, günümüz modernist sanatının büyük bir bölümünü ve bugünkü İran sanatının bir bölümünü oluşturan hareketlere, ve İran kültürünün diğer alanlarında da olduğu gibi belirgin bir harekete neden olmuştur. Ancak son yıllarda bile İranlı açık görüşlü entelektüellerin ve önde gelen sanatçıların kafasını sarsan temel soru, “modernizm” veya “çağdaşlık” ve geleneksel kültürel miras kavramlarının nasıl birleştirileceğidir. Açıkçası, sonuç, farklı eğilimler ve türlerde tezahür ettirilebilecek modernizmin temel çerçevelerinin dışında bir şey olamazdı.

Milliyetçilik ve İran'ın Siyasal Kültüründeki Yeri

İran'ın politik tutum ve davranışlarında belirleyici bir faktör olarak milliyetçiliğin önemi, bugünkü yüzyıla özgüdür. Ayrıca, kendilerini milliyetçi olarak kabul edenler modernist olarak da kabul edilebilirler. Öte yandan Mehrdad Maşayekhi, olumsuz bir tutuma ve yabancılara abartılı korkusuna dayanan tarihsel hafızanın oluşumunun bir şekilde modern milliyetçiliğe - yani, gerçekten güçlenmiş ve dış etkilerden bağımsız ve kendi kaynaklarını, yönetimini ve kültürünü gözlemleyerek bir ulus-devlet yaratmaya yönelik bilinçli bir söylev- iki önemli olayın yol açtığına inanmıştır:

12 Khosrokhavar, Farhad, “**Devrim Sonrası İran ve Yeni Toplumsal Hareketler**”, Eric Hooglund, ed, İslam Devriminin Yirmi Yılı: 1979'dan Bu Yana İran'da Siyasi ve Sosyal Geçiş, Syracuse, New York, 2002, s. 18.

“...Bunlardan ilki, İran topraklarının on altıncı yüzyılda Safevi hanedanlığı (1521-1742) sırasında yeniden birleşmesi ve Şii On İki İmam'ın ülkenin resmi dini olarak tanıtılmasıydı. İkincisi, İran toplumunun Avrupa sömürgeci güçleri ile çok taraflı ilişkisini hızlandırmak ve 19. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen entelektüel sınıf arasında liberalizm, sosyalizm ve milliyetçilik gibi modern değerler ve ideolojilerin gelişmesiydi. Bu bağlantı milliyetçi duygu ve değerlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.”¹³

“Mangal Bayat-Philippe'e göre, 19. yüzyıldaki çoğu İranlı milliyetçi düşünürün İslami kültürel kimliği desteklemesine rağmen, Mirza Fathali Akhundzadeh (1812-1878) ve Mirza Aga Khan Kermani (1854-1896) gibi bazı entelektüeller İslam öncesi kültürel mirası yeniden inşa etme eğilimindeydi ve İslam'a inanmak ve İslam'ı milli değerlerin bir sapma faktörü olarak mahkum etmek, geçmişin ihtişamını eski haline getirmek için eski İran'ın kültürel mirasını geri kazanmaya gerek görüyorlardı. Ayrıca, Avrupa'daki o dönem ırkçı teorileri Arapları küçük düşürmek için iyi bir mazeret ve İran'a yüksek saygı duymak için olumlu bir argüman olarak gördüler- yani, "yüksek soylu Aryanlar" *asil soylu iyi Aryanlar* neslindendi. Bununla birlikte, Arap karşıtı duyguların ve İslam öncesi düşünce okulu faktörlerinin hiçbirisi, günümüzdeki yüzyıla kadar etkili bir tepkisi olmadı, ancak o zamandaki eğilimler milliyetçi ve laik bir ideolojinin temellerini koydu ve bu da Pahlavi hükümetinin kültürel stratejisinin şekillenmesinde önemli bir rol oynadı.”¹⁴

“Mustafa Vaziri'ye göre, İran'daki milliyetçiliğin yükselişinin nedeni, statüsünün halihazırda aktif ve uyanmış bir potansiyel ve yerleşik güçten kayması değil, daha

13 Maşayekhi, Mehrdad, "Milliyetçilik Siyaseti ve Siyasal Kültür", op. s.85

14 Mangol Bayat-Philipp, "İran Sosyo-Dini Düşüncesinde Gelenek ve Değişim", Michael E. Bonine and Nikki R. Keddie, ed, Modern İran: Süreklilik ve Değişimin Diyalektiği, New York, 1981, s.51

ziyade, egemen seçkinlerin, entelektüel sınıfın, hükümetin ve nihayetinde din adamlarının, ülke nüfusunu birleştirmek için insanları milliyetçiliğe yönlendirmenin yararlarının farkındalığıydı. O sözlerine şöyle devam eder:

Tarihsel heterojenlik devam eden süreç için önemli değildi, çünkü modernleşme tüm etnik kökenlerin bir bayrak (devlet) altındaki dini, bölgesel ve aşiret toplulukları birliğini gerektiriyordu. Avrupa'nın milliyetçilik anlayışından etkilenen seküleristler, İran iç hükümetini kullanarak tüm halklar arasında ortak bir duyu ve kimlik yaratmaya çalıştılar.”¹⁵

Öte yandan, Aryan varsayımı laik entelektüeller tarafından yoğun bir şekilde uygulandı, bu tür inançlar geçmiş argümanlarını pekiştirmeye yardımcı oldu. Rıza Şah'ın hükümdarlığı sırasında (1925-1941) ve daha sonra hükümet Muhammed Rıza Şah (1941-1979) döneminde Aryan ırk temelli teorisi, güçlü karşıt teorilerin eksikliği nedeniyle, Aryan ırk teorisi hükümet tarafından vurgulandı. Şüphesiz, Aryan ırk teorisi ve oryantalist keşiflerin sonucu olarak, İslam öncesi tarih ve medeniyet, Pahlavi propagandasının İran ulusal kimliğini destekleme konusundaki ilgisine konu oldu.

“Rıza Şah'ın 1925 yılındaki hükümdarlığının başlangıcı ile İslam öncesi tarih ve medeniyet eğilimi resmen onaylanmış ve hatta hükümetin ideolojik ve kültürel politikasının bir parçası olarak kabul edildi. Batı medeniyetinden uyarlanmış seçici modernleşme sürecini kuran güçlü merkezi hükümet, bu süreçle eski İran'ın tarihi gelenekleri ve eski atalarına ait iftiharların arasında bir bağlantı kurmaya çalıştı. Rıza Shah, İran'ın İslam öncesi mirasını yükseltebilecek, sözde "romantik milliyetçilik" biçiminde, milliyetçilik bakış açısını dikkatle hazırladı. Öte yandan, "hükümdarlık ve İran tarihi ve kültürü beklentisini vurgulayarak Rıza Şah'ın milliyetçi bir söylev ve duygu dalgası başlattığı" iddia ediliyor. Başka bir deyişle, Pahlavi rejimi hızla fırsatlar yaratmak için uzak hanedanlarla varsayımsal bir

15 Vaziri, Mostafa, **Hayali Ulus Olarak İran: Ulusal Kimliğin İnşası**, New York, 1993, s. 51

şekilde ilişkilerini yeniden yapılandırarak meşruiyetini elde etmek ve İran'daki hükümdarlığının (eski çağlardan günümüze kadar) devam etmesi için adımlar attı.”¹⁶

Farsçaya özellikle vurgu yapan Pahlavi hükümeti, İranlı bir ulusal yapı yaratmanın yanı sıra, Farsça'nın kültürel ihtişam yaratmadaki önemi konusunda bir tür kültürel farkındalık aşılama için önemli iletişim araçları aramaktaydı. *Ek olarak, Vaziri'nin iddia ettiği gibi, hükümet Farsçayı, büyüyen Arap kültürüne karşı tarih boyunca gelişen bir İran kültürel direnişinin işareti olarak görüyordu.*¹⁷ Fars dilinin Arap-İslam kültürünün arka planına karşı önemi göz önüne alındığında (Bu konu, 1950-1960 yılları sürecinde bazı açık görüşlü entelektüellerin ifade ettiği görüşlerden ayrılır), Pahlavi hükümeti, Farsçayı Arapça ve diğer yabancı dillerden (özellikle Avrupa dilleri ve Türkçe) ithal edilen kelimelerden silmek ve onların yerine "asil" Farsça kelimeleri ile değiştirmek amacıyla "Farsça dil akademisini" kurmaya bile karar verdi.

“Bu dönemin diğer önemli eylemlerinden, “Shahnameh”nin (Şehname) ulusal bir kültürün ebedi unsuru olarak kutlanmasıydı. Shahnameh, geçmişin görkemli mirasının ulusal bir sembolü oldu. Shahnameh Bilim ve Kültür Kurumunun 1971'de kurulması, 1968'de Tus'da Ferdowsi'nin mezarının açılışından üç yıl sonra, Shahnameh'in yaygın şekilde yayınlanmasına yol açtı. Shahnameh Kurumu Statüsünde, Shahnameh'e saygı duyuldu çünkü ulusal birlik ve eşitlik yaratmada en önemli faktör olduğu belirtilmiştir.”¹⁸

Pahlavi döneminde hızlanan modernleşme süreci ve yaygın siyasi entegrasyon, O günün üyeleri arasında modern milliyetçiliğin günden güne

16 Ghiassari, Ali, *Yirminci Yüzyılda İranlı Aydınlar*, Austin, 1998, s. 46

17 Vaziri, Mostafa, *Hayali Ulus Olarak İran: Ulusal Kimliğin İnşası*, New York, 1993, s. 51

18 Arianpor, Yahya, *Nima'dan Günümüze Fars Edebiyatı Tarihi*, Tehran, 1995, s. 205

güçlendiği kentsel bir orta sınıfın ortaya çıkmasına da zemin hazırladı. “Öte yandan, milliyetçi bakış açısıyla ve tam da tarihsel algı doğrultusunda, bu sınıfın kültürel mirası hakkında farkındalığı önemliydi. Kültürel miras ve onla birlikte tarih bilinci etkin bir biçimde, ayrıklığın azaltılmasında ve ulusal birliğin yaratılmasında rol oynayan birleştirici güçler haline geldi. Amerikalı bir siyaset bilimci olan Richard Kathm, İran kültürel bilincinin, kendilerini uluslararası toplumda saygın bir millet olarak görme fırsatı sağladığına dikkat çekti. Böyle bir benzersizlik duygusu, milliyetçilik kavramını kamusal zihinde içselleştirmeye yardımcı oldu. Coğrafi kimlik, insanların konuşmalarında yerini aldı ve geçmiş edebi kişiliklerin kültürel kazanımları, İran coğrafi mirasının bir parçası olarak vurgulandı. Eğitim ve diğer devlet kurumlarında güçlü bir program olması nedeniyle, sözde eski İran kültürünün muhteşem dönemini anmak için sahne kuruldu.”¹⁹

Milliyetçilerin asıl sorunu belirsizlik ve iki kültür arasında askıda kalmaktı. Modern rasyonalizmi eski geleneklerle bağdaştırmaya çalışırken, bu iki düşünce okulunun hiçbirine ait değildiler. Milliyetçiler entegrasyon isteklerini ilk olarak İslam öncesi İran'ın ihtişamını güçlü bir aşırı vatanseverlik duygusu ile destekleyerek ve ayrıca aydınlanma dönemi mirasından, yani laiklik, milliyetçilik, demokrasi, sosyalizm ve bilim asaleti gibi kavramlardan uyarlanarak yansılamaya çalıştılar. “Bu doğal heterojenite, kültürel ve sanatsal politika yapımına da yansıyabilirdi. Bu nedenle, bu dönemde resmi sanatı barındırabilecek belirli bir tutarlı fikir görmüyoruz. Bununla birlikte, sanattaki Saqqahane akımı gibi bazı yeni türlerin ortaya çıkmasının hükümet ya da kültürel ajanları tarafından doğrudan önerilmemesine rağmen, resmi propagandaların tüm sektörlerinde milliyetçi düşüncelerden kesinlikle etkilendiği

19 Cottam, Richard W, **İran'da milliyetçilik**, London, 1979, s. 29

söylenebilir. Edebiyatda ise, siyaset bilimcisi Ali Gaisari'nin işaret ettiği gibi, İran milliyetçiliğinin Pahlavi döneminin, özellikle İran'ın İslam öncesi tarihini vurgulamak için yazdığı siyasal yazılar geniş bir şekilde vurgulanmıştır.”²⁰

Bahsedildiği gibi, modern milliyetçilik, esasen bir Batılı ürün olmasına rağmen, daha sonra İranlı milliyetçilerin elindeki ulusal kimliğin lehine ve Batı'ya karşı bir silaha dönüştü. Bu milliyetçi düşünürlerden biri de Sayyid Fakhr el-Din Shadman (1907-1967) idi. Kendisi aynı zamanda hem geleneksel hem de modern eğitimden yararlandı. En önemli makalesi olan “Batı Medeniyetinin Fethi” 1948 yılında yayımlandı. Shadman, İran toplumunun karşı karşıya kaldığı zorlukların doğasını yansıtarak,” İran’ın Batı medeniyeti tarafından mağlup edilmemesi ve bir esir gibi davranılmaması için bu medeniyeti istekli ve düşünceli bir şekilde zaptetmesi gerektiği”ni savunuyor. Shadman, bunu yapmanın tek yolunun Farsça'yı bütün İranlılar arasında ortak bir unsur olarak kullanmak ve bunu ataların sonsuz bilgeliğini somutlaştırmak için gerekli olduğunu vurguluyordu. Bu makalede, Shadman, 1940 ve 1950'lerin sonunda entelektüel diyalogun odağı olan sosyal ve edebi modernizm temalarını vurgulamakta ve Avrupa kazanımlarını ve İran kimliğini sentezleme imkanını sunmaktadır. Shadman, İranlıları entelektüel bağımsızlık ve özgüvene davet eder, böylece Avrupalı herhangi bir şeyin *temelsiz övgüsü ile “bilimsel eleştiriyi” ayırt edebilirler.*²¹ 1960'ların sonunda Celal Al-Ahmed gibi entelektüeller benzer sorunlarla, ancak farklı bir dilde, karşı karşıya kaldılar.

20 Ghiassari, Ali, *Yirminci Yüzyılda İranlı Aydınlar*, Austin, 1998, s. 3

21 Sadman, Seyed Fakhredin, *Dil eklemede Batı medeniyetini fethetmek*, 1965, s. 23

Geçmişe bakıldığında, Shadman gibi bir entelektüel bu yüzyılın ortasında dil ve ulusal kimlik meselesi etrafında başlayan bir akımın öncüsüydü. Shadman ve çoğu yaşlıları için, dil ataların ölümsüz bilgisiyle eşitti. Shadman, Fars dilini korumanın, İran elindeki agresif Batı medeniyetine karşı en etkili silah olduğuna inanıyordu. İran kimliğinin önemi Pahlavi döneminden sonra sona ermedi, ancak devrim sonrası değerlerin ortaya çıkmasıyla yeni bir yön aldı. Waziri'nin belirttiği gibi, “İslami devlet tarafından ulusal tarihsel kimliğin yeniden sağlamlaştırılması, İslam ön planda olarak ve Pahlavi rejiminin laikliğine karşı olan ortak bir kültüre odaklandı.” Aslında, İslam Devrimi öncesi ve sonrasında tarihsel büyüklük, İran milliyetçiliğinin çalışmasında belirleyici bir rol oynamıştır, çünkü bu tarihin farkındalığı milliyetçiliğe güncel güç ve statü vermede çok aktif bir rol oynamıştır. Örneğin Mashayekhi, “evrensel İslami eğilimin devrimin ilk yıllarında yurtsever değerlerin hazırlanmasında rol oynadığına inanmaktadır. Bununla birlikte, modern, çok taraflı bir hükümet idaresinin deneyimi ve çok çeşitli yerli ve yabancı meseleler konusu olmak üzere özellikle Irak'la yapılan sekiz yıllık savaş –Şii eğilimler ile karışılmasına rağmen- mevcut siyasi eğilimleri ve özellikle de milliyetçiliği güçlendirdi ve bu vesile ile, İran İslam Cumhuriyeti, evrensel İslami ideolojisini ulusal bağlamlara daha da adapte etti. Mashayekhi ayrıca, milliyetçi yankıları, devrim öncesine ait güçlü olan yazılar ve sözlerin devrim liderleri ve İslam Cumhuriyeti'nin entelektüel mimarları arasında bile, ayırdedilebileceğine işaret eder. Bu nedenle, İslam düşünürlerinin çoğunun “İran-İslam” kültüründen ve kimliğinden sözetsmeleri şaşırtıcı değil; çünkü İslam ile İran arasında ortak bir bağlantı buldular.”²² Ek olarak, Cottam *devrim sonrası dönemde İran*

22 Maşayekhi, Mehrdad, “**Milliyetçilik Siyaseti ve Siyasal Kültür**”, op. s.111

*milliyetçiliği gücü ve sınırlamaları hakkında daha fazla sözedilecek olan bir tarihi döneme adım attığına inanmaktadır.*²³

Bununla birlikte, güçlü bir modern İran hükümeti kurmayı amaçlayan modern İran milliyetçiliği, genel olarak İran'ın etnik ya da kültürel kimliğe ilişkin tarihsel farkındalığına ve İslam öncesi İran'a olan önemine dayanıyordu. İslami dönemde büyük ölçüde bilinmeyen ve tarih sayfalarında saklı olan bu dönem, on üçüncü yüzyılda arkeologların ve karşılaştırmalı Avrupalı tarih dilbilimcilerinin çabalarıyla keşfedildi. Buna rağmen, bu tür milliyetçilik bir yandan İslam öncesi dönemde İran asaleti aramasına atıfta bulunuyordu ve diğer yandan, bu İslam döneminde Farsça ve edebi mirasın önemli bir pozisyon elde ettiği İran halkına ve onların İslami dönemde kültürüne dayanıyordu. Bu tür bir milliyetçilik aslında sürekli olarak İran'ın İslam öncesi siyasi imparatorluğunun anısı ve Farsça'nın İslami dönemdeki gelişen günlerini karıştırmaktaydı.

Cottam “İran'ın Şii mezhebini kabul etmesi ile milliyetçiliği kabul etmesi arasındaki bağlantıyı göz önünde bulundurarak, İranlıların eşsiz olma ve kültürel üstünlük kazanma isteklerinin İranlıların Şii mezhebi üzerinde etkili olduğuna inanır. Ayrıca, İranlıların Şii inançları önemine, İran eşsizlik eğiliminin tarihsel tutarlılığını yansıttığına dikkat çekiyor. Ek olarak, İslam içerisinde çoğunluğa sahip olmayan bir inanca bağlılık, muhtemelen İranlıların bağımsızlık duygusunu güçlendirdi. Kathm, “İran milliyetçiliğinin benzer örnekler arasında [en istisnai örnek] olarak görülmesinin din ve milliyetçilik arasındaki bu yakın ilişkinin neden olabileceği” sonucuna varmıştır.”²⁴ Shirin Hanter, ayrıca, *bu konunun İslam Devrimi sonrası hakkında, bir “İran millet” düşüncenin ve “İran-İslam”*

23 Cottam, Richard W, *İran'da milliyetçilik*, London, 1979, s. 362

24 Cottam, Richard W, *İran'da milliyetçilik*, London, 1979, s. 134

kültürünün doğasının kabul edildiğini savunarak, ekler: “Elbette, İslami unsur bugün daha fazla vurgulanıyor.”²⁵

Genel olarak, tarihin belli noktalarında milliyetçilik sanatçıları ulusal ve kültürel kimlik konularına daha fazla yönelttiği görülüyor. Sonuç, sanatçıların kültürel ve sanatsal miraslarının belirli yönlerine duydukları keskin ilgi olmuştur. Yerli eserler yaratmak için yerli temalar ve malzemelerin kullanılması, kuşkusuz, hem devrimden önce-1960 yıllarında-, hem devrim sonrası ve 1990'ların başlarında, çeşitli biçimlerde temsil edilen milliyetçi inançların başarılmasıydı. Bu söz edilen yıllar, milliyetçi duyguların İran toplumunda ve aydınlarında yayıldığı yıllardı. Her toplumun geçmişinde, bu temaların, malzemelerin ve dilin büyük bir birikimi, milliyetçilik ile sembolik bir bağlantıda olarak her zaman mevcuttur. Bu temalar temel olarak birçok resmi tören, sembolizm, etik tavsiye ve ulusal folklor temalarından ödünç alınarak yansıtılabilir.

Dini hareketler ve bunların İran sosyo-politik kültürü ile ilişkisi

“Dini hareketler ve bunların İran sosyo-politik kültürü ile ilişkisi hakkında çok konuşulmuştur. Bu nedenle burda gelecekteki tartışmalarda bize yardımcı olabilecek birkaç şey hakkında bahsedilecektir. Çağdaş İran entelektüel hareketlerinde, "İslamcılık" veya "İslam modernizmi" olarak bilinen bir eğilim ortaya çıktı. Çoğunlukla laiklik ve bazen sosyalizm gibi kavramlardan bahseden önceki milliyetçi grupların aksine, bu grup genel milliyetçi fikirlerden etkilenmişlerdi ancak siyasi bakış açıları ve gündemlerinde tamamen İslamcı olmuşlardı. Batılı doktrinlerden etkilenmiş olmalarına rağmen, BU GRUP Doğu kültüründe Batı kültürel adaptasyonunu protesto etti. Boroujerdi'ye göre, *Onlar, artık geçerli olmayan bir seçenek*

25 Hunter, Şireen T, **Humeyni'den sonra İran**, New York, 1992, ss. 94-95

*olarak kültürel reddetmeyi düşünerek, şeriat uyumlu Batı bilimsel ve kültürel özelliklerinin seçici bir şekilde uyarlanmasını savundular.*²⁶

1950'lerin sonunda ve özellikle 1960'larda İran entelektüel yaşamının en önemli parçası haline gelen ve İran'ın Batı'ya karşı sosyal yapısının oluşumuna en önemli katkıyı sağlayan konulardan biri, 1950'lerin sonlarında ve özellikle 1960'larda, "öteki" kavramıydı. Batılılaşma olarak bilinen entelektüel söylevin ortaya çıkışı, bu görüşü İran toplumunun entelektüel manzarasında (devrim sonrası döneme kadar devam eden). "Büyük bir tartışmaya dönüştürdü. Önde gelen bir İranlı yazar ve şair olan Muhammed Ali Sepanlou, 1960 yıllarını diğer dönemlerden ayıran şeyin, *bu dönemde Batılılaşma görüşüne daha fazla dikkat edilmesi, Batılı düşünce ihracatının karşısında aşağılık kompleksinin aşılması ve Oryantal, Asya, İslami ve İranlı bir kimlik kazanımı*" olduğunu düşünür.²⁷ Bu düşüncenin kökenleri, İran aydınlarının on üçüncü yüzyıldan bu yana karşılaştığı iki ilişkili sorundan kaynaklanmaktadır. Bu iki sorun, "kendi kimliği" ve Batı uygarlığı ile yüzleşmesinden ibarettir. Batılılaşmanın ontolojik, epistemolojik ve politik temelleri İranlı entelektüellerin eserlerinin eleştirel yorumuyla 1960'larda, 1970'lerde ve 1980'lerde oluştu.

1960'ların başlarında birçok entelektüel, yüzeysel Batılılaşmayı eleştirdi ve şahsın kendine özgün kimliğine atıfta bulunarak öz-açıklama kavramını destekledi. "1962 sonbaharında, İran toplumunun yapısındaki hızlı değişimlere paralel olarak, Celal Al-Ahmed'in (1923-1969) Batılılaşma kitabı yayınlandı. Yayınından hemen sonra, kitap İranlı sosyal ve entelektüel tarihinin merkezi temellerini sorguladığı için aydın entelektüel toplulukta bir entelektüel darbe

²⁶ Boroujerdi, Mehrzad, "Ghrbzadegi Devrim Öncesi ve Sonrası İran'ın Hakim Entelektüel Söylemi", ss. 34-35

²⁷ Sepanloo, Mohamad Ali, *Anayasadan 1350'ye Önde Gelen İranlı Yazarlar, Çağdaş İran'da Kısa Öyküler*, Oyunlar ve Edebi Eleştiri, Tahran, 1987, s. 82

olarak ortaya çıktı. Bu özellik, Batılılaşma kitabını düşünce alanında birkaç İranlı entelektüel nesillerinin arasında kutsal bir kitap haline getirdi. Bu eser, birçok bilginin gözünde "modern İranlı yerli eğilimini" oluşturan aynı isimde bir söylev ortaya çıkardı.”²⁸

Yerelcilik genellikle Avrupa yönelimi ve sömürgeciliğe, siyasi bilinç düzeyinde, bir tepki olarak tanımlanır. Patrick Williams ve Laura Chrisman'ın 1994'de belirttiği gibi, *Yerelcilik en genel anlamıyla, hayata dönmeye ve pozisyon sabitleştirmeye istekli veya yerel kültürün geleneklerinin, inançlarının ve değerlerinin sürdürülmesini gerektiren bir doktrin olarak tanımlanabilir.*²⁹ Bu düşüncenin etkisi 1960'ların yeni-gelenekçilik çalışmalarında, yerli ve halk temaları veya yerel malzemelerden sanat eserlerinde yaralanmaklarında görülebilir.

Al Ahmed ve gününün diğer bazı entelektüelleri aslında o sırada (1960'lar) İran yerel hareket öncüleriydi. Önde gelen İran aydınlarından biri olarak Al Ahmed, İran aydınlarının ikinci dünya savaşı sonrası dönemde zihnini meşgul ettiği karmaşık ve belirsiz zihinsel bir durumu anlattı. Al Ahmed Batı'dan etkilenen, ancak politik olarak karşı çıkan bir nesile aittir; Batılı düşünürlerden esinlenen, ancak Batı korkusu olan bir nesil; din ve gelenekçilik korkusu olan ama hâlen bu yöne çekilen bir nesil; Demokrasi, özgürlük ve sosyal adalet gibi modernist hedeflerin gerçekleştirilmesini arzulayan, ancak, bu ülkede sözedilen hedeflerin herhangi bir tarihsel kaydına şüphesi olan bir nesil; ve nihayetinde “öz” ve “öteki” kavramlarını araştırmaya ihtiyaç duyulan bir nesil. Tüm bunlar, sanatsal kimlik

28 Boroujerdi, Mehrzad, “Ghrbzadegi Devrim Öncesi ve Sonrası İran'ın Hakim Entelektüel Söylemi”, s. 36

29 Williams Patrick and Laura Chrisman, *Sömürge Söylemi ve Sömürge Sonrası Teori*; Bir okuyucu, ed, New York, 1994, s.14

arayışlarında yeni-gelenekçilik hareketine öncülük yapan 1960'lar sanatçıları için de söylenebilir.

Batılılaşma kitabı, İran entelektüel topluluğu için önemli uygulamalar buldu. Bu kitapta Al Ahmed, İran'da yüzyıllık aydınlanmaya ilişkin eleştirel yorumuyla bir raporda belirsiz ve değişim halinde olan bir toplumu canlandırıyor ve bir kez daha, ulusal ve etnik kimlik meselesini, İranlı aydınların gündemine, yerel bir yaklaşım benimseyerek, aktarıyor. Ek olarak, kitap İranlı entelektüellerin Batılı düşünce ve kültüre tarafsız bağlılıklarını yeniden düşünmelerini sağladı. Ayrıca onları İran toplumunun sosyal, siyasal, entelektüel ve ekonomik sahnesine giderek daha fazla egemen olan yabancı kültüre karşı savaşılmaya davet etti.

Al Ahmed, “çağdaş İran'daki sosyal ve kültürel sorunların çoğunun kökenini, geleneksel miras ve Batıyı yüzeysel olarak taklit etmekten vazgeçmenin yanı sıra Batı'daki ilerlemenin kökleri hakkında herhangi bir gerçek bilginin bulunmamasına inanıyordu. *Batılılaşma*" terimini ilk kez böyle bir durumu tanımlamak için kullandı. Bu afetin (batılılaşma) İran'ın kültürel mirasının, siyasi bağımsızlığının ve ekonomik ilerlemesinin kaybına yol açabileceğine inanıyordu.³⁰

Al Ahmed'in İran ve Batı hakkındaki konuların sunumuyla eşzamanlı olarak Ali Şeriatî (1933-1977), İslami kimliğin İran kültüründe temel olduğu dini ihya konusuna yeni bir bakış acısıyla yaklaştı. O, *gerçek kimliklerini bulmak için, İranlıların ilk önce tarihsel koparıklık nedenleri ve ulusal kültürlerinin olumlu yönlerinin kaçınılmasının nedenlerini anlamaları gerektiğini savundu.*³¹

30 AleAhmad, Jalal, **Batılılaşma**, Tehran, 1965, s.3

31 Şeriatî, Ali, **İran kimliğinin tanınması**, 27.Cilt, Tehran, 1982, s.79

“Dini entelektüeller” olarak bilinen entelektüellerin yönelttiği Batılılaşma meselesi, Batı kapitalist sistemine karşı Marksizm gibi tarihsel teorilere dayalı değildi. Karşılığında, mahiyeti - onların görüşüne göre - Batı işgali tarafından bozulan kayıpların arayışıydı. Bu açıdan Batılılaşma, İran kültüründe ve yaşamında olumsuz bir durumla ilişkilendirilen negatif bir kavramdı. Başka bir deyişle, bu grubun bakış açısından, İran'ın geçmiş kültürü, Batı'ya duyduğu aşkın isteği nedeniyle bozulmuştu. Dolayısıyla, büyük ölçüde Al Ahmed'in düşüncelerine dayanan Batılılaşma teorisi, İran'ın Batı ile nasıl bağlantılı olduğunu ve bu bağlantının gizli nedenlerini ortaya koyma ve orijinallığa dönerek durumu iyileştirmenin bir yolunu bulma girişimi oldu. Burada da, bu inancın 1960'ların sanat hareketleri üzerindeki baskın etkisi görülebilir. Batı söylevinin esas olarak politik ve sosyal meselelerle ilgisi olmasına rağmen, sanatta geleneksel malzemeler ve görsel yaklaşımlarla ilgili asalet ve sanatçı kimliği konusu 1960'larda ve daha sonra 1990'larda en önemli endişe kaynağıydı.

Devrimden önce ve sonra İran'ın entelektüel çevrelerini etkileyen bir diğer önemli kitap, geleneksel Asya toplumlarının sosyo-politik gelişmelerine dair bir makale koleksiyonu olan Dariush Shayegan'ın (1935) yazdığı “Asya Batıya Karşı” kitabıydı. Bu kitapta, Shayegan, felsefe ve bilimin Asya medeniyetinde ve Batı arasındaki doğal farkı işaret eder. Ayrıca, “önceki çalışmalarında yapılan varsayımlar temelinde, Batı felsefesinin rasyonel düşünmeye dayalı olduğunu, ancak Doğu felsefesinin görelilik ve inanca dayandığını belirterek, sonuçta bu durumu Asya felsefesinin Batı felsefesinden tamamen farklı bir kökene sahip olmasına bağlar.

Shayegan, “kültürel aydınlıklarını korumak için, Asyalı aydınların önce etnik hatıralarla diyaloga girmeleri ve ardından Batı ile diyalogu sürdürmeleri gerektiğine inanıyor. O, etnik hatıraların neden antik Asya'nın görkemli mirasının

gelişimini hızlandıracağını tartışıyor. Shayegan, özellikle İslam dini ve Şii ayinini, İran'ın etnik kolektif hatıralarının kurucu temeli olarak görüyor. Bu yazar aynen Al-Ahmed'in düşündüğü gibi, İslami İran ile İran İslamı arasında ayrım yapmamızın imkansız olduğuna inanıyor, çünkü ikisi yüzyıllarca birbiriyle iç içe yaşamışlardır. Shayegan, din kavramına İranlı kimliği kökeni olarak vurgu yapması, onu 1960'larda Al Ahmed'in daha önce aldığı bir pozisyona getirdi. Ancak fark, Shayegan'ın isteğinin modernite ve sünnet ile bağ kurması olarak ifade etmesidir. Geçmiş hala ona çok yakın ve gömülü olsa bile hala kurtarılabilir. Bu efsanevi ve şiirsel oryantal dünya görüşünü Batı entelektüel dünyasına bağlayan tarihi olmayan bir metafiziği ile sağlanabilir.”³²

Devrim sonrası dönemde, özellikle 1980'lerde, bir İranlı dini entelektüel ve bilgin olan Abdolkarim Soroush (1945) ile karşı karşıyayız. “Soroush'un entelektüel teorileri, o zamanlar İran'ın entelektüel çevresi üzerinde çok etkiliydi. Soroush, İranlıları İslam öncesi, İslami İran ve Batı (yenilikçilik) kültürü varisi olarak görüyordu ve İranlıları şu üçü arasında tercih yapmaktan ziyade, üçü arasında bağlantı kurmaya ve yeniden yaratmaya davet etmekteydi“³³

Peter Chalkovsky ve Hamid Dabbashi'ye göre, *İranın 1979 Devrimi, İran'daki en derin, en partlayıcı ve telaşçı İslam kültürü kuvvetlerini temsil etti.*³⁴ Ayrıca, onlara göre “İran Devriminin köklerinin ideolojik ve görsel durumlardan gelmesine rağmen, farklı bir doğadan ve kökenden gelen bir ideoloji idi, ancak devrim en radikal Şii ifadesini, savunma niteliği olarak, benimsedi.” Öte yandan, Niki Kadi şöyle der:

...İslam Devleti, parlamenterliğin, milliyetçiliğin, sosyalizmin ve Batı'ya verilen “Üçüncü Dünya” ülkesi tepkisinin yararlarının birçoğunu garanti

32 Şayegan, Daryouş, **Asya - Batı**, Tehran, 1978, ss. 109-110

33 Soroush, Abdolkarim, “**Üç Kültür**”, **Düşüncenin Geleceği**, ed, 1989, s. 57

34 Chelkowski, Peter and Hamid Debaşı, **İran İslam Cumhuriyetinde Bir Devrimi Sahnelemek**, İkna, London, 2000, s. 307

*ederken [...] aynı zamanda birçok İranlı için hala çok önemli olan İslami kimliğini korudu.*³⁵

Böylece, İslam Devrimi'nin doğasının, geleneksel ve devrimci fikirlerin bu temel kaynaşması ile şekillendiği görülmektedir. Daha sonra siyaseti Şii kültürü ile birleşik bir siyasal kültüre entegre etmeye çalışıldı. Bu siyasi kültür, sistematik olarak resmi siyasi kültür olacak şekilde planlandı. Devrimin ilk on yılında yapılan ulusal sergiler gibi ilk resmi devrim sonrası sanat etkinliklerinin hepsinin, devrimin ve devrimci İslami ideolojinin dönemin sanat alanı üzerindeki etkisini yansıtması şaşırtıcı değildi. Buna rağmen yine de 1990'larda ve devrim sonrası yeni-gelenekselliğin yeniden doğması ile birlikte, geleneksel mirasa atıfta bulunarak kültürel ve sanatsal kimlik arayışında İslam-Şii ikonografisi özelliklerinin varlığı oldukça anlaşılırdı. “Yeni-gelenekçilerin çalışmalarını inceleyerek, modern Batı sanatının özellik ve yeteneklerinin geçmişten türetilen geleneksel temalarla birleştirildiğine benzer bir keşif yapıldı. Ancak göreceğimiz gibi, bu görüş ve uygulamanın İran sanatının sonraki dönemlerinde, özellikle yeni nesil aydınlar ve sanatçılar arasında çok az talebi olduğu görülüyor. İran toplumunda yeni nesil sanatçılar, bugünün sanatı ve çağdaş sanat dünyası bağlamında güncel sanat etkinliklerinin bir parçasının yaratıcısı olmaya heveslidir. Ayrıca İran toplumunun geçmiş yıllarda yaşadıklarını inceleyerek özeleştirici sürecini test ettiği de açıkça görülüyor. Bu deneyimler, modernizm, modernleşme süreci, devrim(ler), gelenekçilik ve yeni-gelenekçilik gibi konuları ve bunların kültür ve sanatın farklı alanlarına etkilerini içerir.

Genel olarak, karmaşık teorik söylevler ve soyut fikirler modernizm, özgünlük, çağdaşlık, uluslaşırılık ve postmodernizm gibi konularda, şekilde

35 Keddie, Nikki R, *İran Devrimi ve İslam Cumhuriyeti*, New York, 1986, s. 11

anlaşılmasına rağmen, İranlı sanatçıların dahil olduğu kültürel ve sosyal kaygılar karşısında ikinci plandadır. Yeni ve hatta eski nesillerdeki bazı sanatçılar için en önemli şey, yerel zevkleri veya kültürel olarak 'bizim' olan daha geniş bir metafiziksel konumunu ifade etmek için çağdaş kavramları bir çerçeve olarak bir eleştirel söylevin nasıl üretileceğidir? Ancak, ortaya çıkan soru, temel olarak 'bize ait' gerçek olabilecek birleşik bir doğanın olup olmadığıdır?"³⁶

Birçok sanatçı gittikçe iç içe geçmiş coğrafyanın gerçekliğine evrensel diyaloglarıyla cevap veriyor. Onların çalışmaları, İran'ın sosyal boyutlarına, politik gerçeklerine ve estetik tarihine eleştirel bir eğilim göstermektedir. Bu nedenle, kültürel özgüllüğe olan referansları, eleştirel ses tonunu yansıtıyor. Daha genç nesiller, derin fakat çelişkili sosyal ve kültürel değişimler yaşarken, özellikle ideolojik meselelerle ilgilenmiyor gibi görünüyor. Onlar bugün için belli bir statü kazanmış yeni kültürel uygulamalar gibi yeni bir kimlik politikası geliştiriyorlar. Çağdaş İran sanatındaki bu değişim, İran toplumunun karmaşıklığını ve çeşitliliğini yansıtıyor. Çok sayıda ve çeşitli yönlerini ve yaygın istikrarsızlık ve krize farklı tepkilerinin tezahürlerini yansıtmak. Bütün bu süreçler, İran toplumuna sanat ve sanat üretimi üzerinde kalıcı bir etkisi olan sınırsız seçenek ve zorluklar sağlamıştır.

36 Keşmirşekan, Hamid, **İran çağdaş sanatı**, 2016, ss 28-30

2.3. İRAN ÇAĞDAŞ SANATLARINA BAKIŞ

Batı'da modern sanatın başlangıcından neredeyse 70 yıl sonra, İran'daki modern sanat hareketi 1940'ların sonlarında ve 50'lerin başlarında ortaya çıktı. “Siyasi olarak, Rıza Şah'ın tahttan çekildiği ve Batı ile teması artan yıllardı. Sanatsal olarak bu, ressam Kemal-al-molk'ün (1852–1940) ölümünden sonraki dönemdi ve dolayısıyla sembolik olarak akademik resme sıkı bir bağlılığın sona ermesiydi. Siyasi ve kültürel durumu değiştirerek ve İran Şahı Rıza'dan çıkarak, çok az sosyal özgürlük vardı ve sanatta yenilik için yer vardı.”³⁷

Bu olayların doruk noktası, otoritenin sorgulanmasına izin verdi ve benzersiz bir İranlı, modern deyim yaratmaya adanmış bir grup sanatçının oluşumuna yol açtı. “İkinci Dünya Savaşı sırasında İran istila edildi (1941) ve Müttefik Kuvvetler tarafından işgal edildi, bu da diğer şeylerin yanı sıra Batı kültürüyle olan ilişkilerin artmasına neden oldu. Savaşın ardından birçok genç İranlı, eğitimlerini yurtdışında sürdürmek için Avrupa ve Amerika'ya gitti ve bazıları sanat eğitimi aldı. Bu arada, Tahran'da pratik yapan modernistlerin çoğunun katıldığı bir karma sergi düzenlendi. Bunlardan en dikkate değer olanı, (İran) Sovyet Kültür Topluluğu'ndaki (VOKS) 1946 sergisi ve ellili yılların başlarında Ulusal Öğretmenler Derneği'nin evi olan Mehragan Kulübü'nde düzenlenen sergilerdi. Bu gösterilere hala Kamal-al-Molk okulunun tuvaleri hakimdir. Değişim için bir alan Güzel Sanatlar Koleji'nde, ardından André Godard yönetimindeydi”.³⁸

Okul mezunları, Kemal al-Molk'un Güzel Sanatlar Akademisi'nden kökten farklı bir şekilde öğretildi ve kopyacılarдан ziyade yenilikçiler olarak teşvik edildi. Kamal al-Molk'un okulu açıldığı sırada çok saygı görüyordu, ancak

37 Pakbaz, Ruein. **İran resmi**,2002, s.157

38 Afşar Mohajer, Kamran. **İranlı sanatçı ve modernizm**,2005 s. 201

şimdi Avrupa'da bırakılmasından çok sonra bile akademik bir resim stiline inatçı bir bağlılık nedeniyle eleştiriliyor.

“Gerçek modernizm, özellikle Fransa ve İtalya'dan bir grup yabancı eğitilmiş İranlı sanatçının dönüşüyle sahneye girdi. İran yaşamının ve kültürünün birçok yönündeki hızlı modernleşme örnekleriyle ateşlenen onlar da, İran halkının zihnine görsel sanatlarda avangardizm aşılacak için bir kursa giriştiler. “Kübist ressam André Lhote ile çalıştığı Fransa'da birkaç yıllık bir tatilden yeni dönen Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu Jalil Ziapour, arkadaşlarının yardımıyla bir sanat kulübü ve kısa bir süre sonra modernizmin gayri resmi savaşçılığı haline gelen ve etrafında avangart ressamların, şairlerin ve oyun yazarlarının toplandığı Khorous Jangi (The Fight Horoz, 1949) adlı aylık yayın. Tahran'ın ilk sanat gösterileri, modern sanatın esasları üzerine bir kamuoyu tartışması başladı ve bu tartışma “yeni ve klasik şiir” tartışmasıyla yirmi otuz yıldır yan yana devam etti”.³⁹

39 Diba, Kamran. **İran, İslam Dünyasından Çağdaş Sanatta**, 1989 s 104



Resim 1: Ziapoor, Jalil, Lo! Majesteleri, tuval üzerine yağlı boya, 206, 122 cm, 1938

“1949'da Tahran'daki Apadana galerisinin açılışı ve 1950'lerde Marcos Garigorian (1925 doğumlu) gibi sanatçıların ortaya çıkışı, İran merkezli bir modern sanat biçimi yaratma taahhüdünün sinyalini verdi. Grigoryan, popüler sanatla ve özellikle kahvehanelerde hikaye anlatımına eşlik etmek için yaratılan resim türleriyle ilgileniyordu. Bu tür resimleri yaptırdı ve sergiledi, ancak kendi çalışmasında çöle, yerli konutlara ve onların kavrulmuş toprak ve çamurdan oluşan

görsel sözcük dağarcığına atıfta bulunan bir stili tercih etti. 1950'lerin ortalarında, İranlı modernistler Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (daha sonra Sanat ve Kültür Bakanlığı olacak) aracılığıyla resmi teşvik almaya başladı. İranlı sanatçıların Venedik Bienali gibi uluslararası mekanlara katılımının önünü açarken modern sanat hareketine ivme kazandırmak için düzenli olarak ulusal düzeyde düzenlenen büyük bir sergiye ihtiyaç duyulduğu ortaya çıktı. İtalyan eğitilmiş İranlı bir modernist olan Marcos Gregorian, Tahran Bienali olarak bilinen yeni bienal sergisinin organizasyonunun arkasındaki hareketli ruh haline geldi.”⁴⁰



Resim 2: Garigorian, Marco, Başlıksız, Karışık teknik, 200.160 cm.

Tahran'da düzenlenen beş Bienal sergisinin her biri, İran'daki modern sanatın kısa tarihinin dönüm noktaları olduğundan, bu olayların kısa bir gözden geçirilmesi sırayla ortaya çıkmaktadır.

40 Yarşater, Ehsan, **Çağdaş Pers Resmi**, 1979 s 276

“İlk Tahran Bienali, 14 Nisan 1958'de açıldı, Gülistan Sarayı kompleksi içindeki Abyaz Sarayı'nda yapıldı. Gösteri, 49 sanatçı-45 ressam ve dört heykeltıraşın çalışmalarını bir araya getirdi. Tanınmış katılımcılar arasında - o zamanlardan ya da günümüzden şu isimler bulunur: Sohrab Sepehri, Jalil Ziapour, Manouchehr Sheibani, Naser Oveisi, Parviz Tanavoli ve Marcos Gregorian. Sergi kataloğuna bakılırsa, belki de hafif bir kenarı olan yarı-kübist çalışmalarla temsil edilen tüm büyük modernist okullar bulunabilir.

İkinci Tahran Bienali, 1960 Nisan-Mayıs aylarında Abyaz Sarayı'nda yapıldı. Katılımcı sayısı 68'e çıkarıldı ve bunlardan biri şunlardı: Bahman Mohases, Sohrab Sepehri, Abulghasem Saeedi, Jaze Tabatabaei ve Mohsen Vaziri Moghadam. Birinci Bienal'de olduğu gibi bazı sanatçılar açık bir şekilde İran konusunu sergilerken soyut tuvaler arttı.”⁴¹

“Üçüncü Tahran Bienali, Nisan-Mayıs 1962'de Abyaz Sarayı'nda yapıldı. Katılımcı sayısı bir kez daha artarak 101'e yükseldi. Daha iyi bilinen katılımcılardan bazıları: Hosein Kazemi, Hosein Zenderoudi, Bayan Mansoure Hoseini, Bayan Leyli Matin Daftari, Masoud Arabshahi ve Bahman Broujedi'dir. Zenderoudi'nin sergideki resimleri, *Sagha Khane Okulu*” etiketini taşıyacak bir türün ilk örnekleriydi (aşağıya bakınız). *Sergilenen eserlerin çoğu, birbiriyle çatışan stil ve tekniklerden oluşan bir koleksiyon olarak oldukça çeşitliydi. Bununla birlikte, Bienal kataloğunun girişinin yazısı, “yerel renklendirmeye sahip bağımsız ulusal sanat*⁴²

“Dördüncü Tahran Bienali, Nisan-Mayıs 1964, Abyad Sarayı'nda yapıldı. Kamran Katouzian, Abdolreza Darya beigi, Sadegh Barirani'nin yanı sıra Bayan Behjat Sadr, Hosein Zenderoudi ve Hosein Kazemi'nin de aralarında bulunduğu katılımcı sayısı 113'e ulaştı. Resmi kataloğa girişin yazarının önceki üç Bienal'in ve temsili

41 Pakbaz, Ruein, *sanat sözlüğü*, 2001, s 453

42 *Üçüncü Tahran Bienali Kataloğu*, Tehran, 1962

olmayan eserlere verilen ödüllerin doğal bir sonucu olduğunu düşündüğü bir fenomen olan soyut resimlerin sayısı artmıştı. Ancak İran konusuna hâlâ büyük bir ilgi gösteriliyordu ve artan sayıda sanatçının çalışmalarında Farsça hat sanatının estetik niteliklerinden yararlandıkları görülmüyordu.”⁴³

“Beşinci Tahran Bienali, Haziran-Temmuz 1966, Etnografya Müzesi'nde yapıldı. Bienal bu kez "bölgesel" hale geldi, sadece İran'dan değil, aynı zamanda ülkenin R.C.D.'deki (Kalkınma için Bölgesel İşbirliği) ortakları olan Pakistan'dan modern tuvaleri ve heykel parçalarını bir araya getirdi. " "Etkinliği düzenleyenler, Tahran Bienali'ni bir Asya meselesine dönüştürmek konusunda büyük umutlar besliyordu ve bu nedenle bölgeselleşmeyi sadece" ara bir adım "olarak değerlendirdiler. İran'dan 38 sanatçıya Türkiye ve Pakistan'dan 37 sanatçı daha katıldı. İranlı katılımcılar, üç komşu devlet arasında eşit bir katılım eşitliği yaratmak için hiç şüphesiz (önceki Bienal'deki 113 rekordan) kesilmişlerdi. İran kesimi, seçim komitesinin üstlendiği budama işi sonucunda daha güçlü göründü. İran konusunu açıkça içeren çalışmalara yer açmak için soyut tuvalerin sayısı azaltıldı.”⁴⁴

“Beşinci Tahran Bienali serinin sonuncusuydu. Bir daha düzenlenmeyeşinin edenleri asla kamuya açıklanmadı. Bienal'in yanı sıra, 1960'larda ve 1970'lerin başında açılan bir dizi galeri, sanat alanındaki faaliyetlerin canlanmasına yardımcı oldu. Bunlar arasında Qandrîz, Şabâ, Negâr ve Borghese galerileri, Mess galerisi, Seyhoun galerisi ve daha sonra Zand ve Saman vardı. Heykeltıraş Parviz Tanavoli, Roxanna Shaba ve mimar, ressam ve sanatsal katalizör olan Kamran Diba tarafından kurulan resmi olmayan bir avangart sanatçılar kulübü Club Rasht, 1960'larda fikirlerin bulunduğu bir yer olarak birkaç yıl hizmet etti. Ressamlar, müzisyenler ve yazarlar arasında takas edildi. İran-Amerika Topluluğu ve Goethe Enstitüsü gibi yabancı kültür toplulukları da çalışmalarını sergileyerek genç sanatçıları teşvik etti. Kraliçe Farah'ın ve hükümetin ilgisi ve teşviki, modern sanat

43 Dördüncü Tahran Bienali Kataloğu, Tehran, 1964.

44 Emami, karim, **Modern İranlı Sanatçılar, İran Yetmişli Yıllarla Yüzleşiyor**, 1971, s. 352

hareketine taban desteğinin ötesinde bir meşruiyet ölçüsü kazandırmaya yardımcı oldu. Sanatçılar, eğitim görmeleri için yurtdışına gönderilmiş ve Paris'teki Salon D'Automne ve Venedik Bienali gibi sanat sergilerine katılma imkânı verilmiş ve bakanlıkların sanatçılara kamu komisyonları vermeleri teşvik edilmiştir. Sonunda modern sanatla ilgilenen bir dizi müze kuruldu. Dahası, 1960'larda İran modern sanatının özel koleksiyonerlerinin sayısı artıyordu ve 1970'lerde kurumsal koleksiyoncular bile ortaya çıkmaya başladı.”⁴⁵

İran'daki modern sanat tarihindeki iki dönüm noktası daha da tartışılmalıdır: 1961'de Dekoratif Sanatlar Okulu'nun kurulması ve 22 Ekim 1977'de Tahran Çağdaş Sanat Müzesi'nin açılışı.

Dekoratif Sanatlar Okulu, Tahran Üniversitesi'ne kabul edilmeyen İran Kız ve Erkek Güzel Sanatlar Ortaokulu mezunlarına, iç dekorasyon ve grafik sanatlar gibi uygulamalı sanatlar alanında dereceler vermek için oluşturuldu. Güzel Sanatlar. Daha başarılı İranlı modernistlerin bir kısmı Dekoratif Sanatlar Okulu mezunlarıydı, bu da bazı gözlemcilerin sanatçılar için bir üreme alanı olarak Güzel Sanatlar Okulu'ndan daha yüksek not almasına yol açtı. Dekoratif Sanatlar Koleji'nde bir araya gelen ilk profesör ve eğitmen grubu (başlangıçta adıyla anılırdı), özellikle konu seçimi ve materyallerin işlenmesi söz konusu olduğunda, öğrencilere yeni bir bakış açısı aşılama etkili oldu. Aynı kuşaktan Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunlarının sanata yaklaşımlarında daha resmi ve daha az esnek oldukları görüldü.

Çağdaş Sanat Müzesi, Müzenin yaratılması birçok sanatçının hayaliydi, ancak Tahran Üniversitesi'nin kuzey ucundaki parkta bir arsa tahsis edilene kadar uzun süredir hareketsiz bir proje olarak kaldı ve inşaat çalışmalarına

45 Diba, Kamran. İran, **İslam Dünyasından Çağdaş Sanatta**, 1989 s 104

başlandı. Yetmişli yılların başına takabül ediyordu bu. Müzenin koleksiyonu, nihayet 1976'da geçmişe bakıldığında gerçeküstü görünen bir hafta süren bir gala kutlamasında açıldığında, izlenimcilerden kübistlere, dışavurumculara ve soyutlamacılara kadar birçok uluslararası tanınmış sanatçının resimlerini ve heykellerini içeriyordu. Müze daha çok uluslararası modern sanata adanmış olarak tasarlandığından, Action Painting, Pop Art ve Op Art gibi daha sonraki akımları temsil eden eserler de mevcuttu. Müze bugün bile çalışmalarına devam etmektedir.



Resim 3: Tahran Çağdaş Sanat Müzesi, 1967

Modern İran resminin gelişimi, 20. yüzyılda İran'daki sanat hareketini şekillendiren gelişmelerin seyrinde önemli eğilimleri arayan yerel sanat sahnesinin bir gözlemcisi, bu dönemde yaratılan eserlerin çeşitliliğinden

etkilenir ve sıklıkla çağdaş kreasyonlar ile İran'ın kültürel geçmişi arasındaki bağlantıları ayırt etmeyi çok zor bulmaktadır. Öte yandan, modernistlerin birçoğunu, yalnızca en son moda sanatsal çoğunluğa atlayan ve anavatanlarının kültürel mirasını tamamen unutmuş kopyacı ve modacı olmakla suçlamak çok daha kolay olurdu. Elbette işler o kadar basit değildir ve İran'ın modern ressamı ve heykeltıraşı tek başına değerlendirilmemelidir. Diğer pek çok sanat formunda, özellikle şiir ve dramada da benzer eğilimler gözlemlenmeli ve sorunun tamamı İran toplumunun Batı tarzı modernleşme deneyimleri çerçevesinde değerlendirilmelidir.

“Kamal-ol-Molk, bakış açısında temel bir değişiklik getirdi. Doğaya objektif bir gözle baktı ve gözlemlediklerinin en küçük ayrıntılarını kaydetmek için hiçbir çabadan kaçınmadı. İşte usta ressam ve yüce renkçi olarak ressamdı. O ve takipçileri, Avrupa'da birkaç asırlık bu “yeni” sürecin çoktan oraya gitmiş olması dışında, dünyayı bu şekilde tekrar tekrar canlandırmaya devam edebilirlerdi. Kemal-al-molk, tuvallerinde sabırla gerçeklik dünyasını yeniden inşa ederken, ilk kübistler onu yıkıyordu. Ve İran halkı Kemal-el-molk ve takipçilerinin 20. yüzyılın ortalarındaki çalışmalarından memnun olsaydı, yeni teknikleri incelemeleri için Paris ve Roma'ya gönderilen hevesli sanatçılar ve sanat öğrencileri olamazdı. Dolayısıyla, 50'li ve 60'lı yıllarda, empresyonist ve post-empresyonist okulların bayrağı altında yürütülen her türlü eser, önceki nesil modernistlerin natüralist önerileri ile yan yana Tahran'daki sergi salonlarında bulunacaktı.”⁴⁶ Ortaya çıkması neredeyse yetmiş yıl almış olan sanat hareketleri, aynı on yıl içinde neredeyse eşzamanlı olarak, halkın tepkisinin ortasında, eylem halinde görüldü.

46 Gudarzi, Morteza. **İran çağdaş sanatında kimlik arayışı**, 2001 ss. 63-64

“Şu anda genç modernistlerin çoğunu rahatsız etmiş olması gereken bir soru, çalışmalarını başka yerlerdeki benzer sanatçıların eserlerinden ayıran nitelik ya da özelliklerdi. İşlerinde “İranlı” neydi? Tablolar ve ortaya çıkardıkları yontulmuş parçalar ile ülkelerinin kültürel mirası arasındaki ilişki nasıldı? Fars sanatının görkemli dönemleriyle açık bağlantıları olan bir “ulusal okul” oluşturulmasını şiddetle isteyen kültür kurumunun yetkilileri tarafından bu ruh arayışında cesaretlendirildiler: Hakhamaneshian, Sasanian veya Safevi.

Bu niyetler veya çekincelerle, bazı adaylar dikkatlerini hemen "İranlı" olarak tanınacak konu türlerine çevirirken, diğerleri Persepolis kabartmalarından veya bazılarının görkemli sayfalarından ödünç alınan motif veya figürlerle çalışmaya çalıştı. Eski el yazması: türbanlı erkekler ve “prizmatik” olarak idam edilmiş çarşafli kadınlarla dolu bir çarşı; "kübik" olarak boyanmış bir gaz lambasının etrafında toplanmış bir aile; ya da oturmuş bir figürün stilize edilmiş biçimi, başka türlü serbest biçimli bir soyut kompozisyona dönüştü. Yerel materyallerin modernist tekniklerle bu evliliği her zaman başarılı olamadı ve kesinlikle Bienal jürilerinden büyük bir ödül kazanmadı, ancak "İranlı" bir şeyler yapma çabaları devam etti.”⁴⁷

“Hosein Zenderoudi, izleyiciye tapınak dini törenlerini anımsatan renkli (yeşil, sarı, turuncu, kırmızı ve siyah) bir temelde tılsımlı yazılarla kaplı geometrik desenleri bir araya getiren Üçüncü Tahran Bienali tuvallerinde ilk kez sergilendiğinde, Sagha Khane kelimesi, Zenderoudi'nin yeni resimlerinin çağrıştırdığı ruh halini tanımlamak için (ilk olarak şimdiki yazar tarafından) kullanıldı. Lakap takıldı ve daha sonra İran'ın dekoratif motifler deposuna büyük ölçüde güvenen tüm sanatçıların çalışmalarını ayırt etmek için bir etiket haline gelmiştir. Belirli Avrupa veya Amerikan sanat akımlarıyla ilişkilendirilebilecek diğer modernistlerden ve hatta açıkça İran konusunu modern resim teknikleriyle

47 Tanavoli, Parviz, “İran Tarihi Galerisi, Talare Qandriz, Tandi, Eylül 2011, no. 207, s 6.

birleştirenlerden farklı olarak modern kompozisyonlar yaratmak için Farsça kaligrafi.”⁴⁸

“İran'daki çağdaş bir sanat hareketine atıfta bulunan bu unvan ilk olarak 1962'de Tahran Dekoratif Sanatlar Koleji'nde sanat eleştirmeni, gazeteci ve İngilizce öğretim görevlisi Karim Emami (1930-2005) tarafından kullanıldı. Başlangıçta adak folklor sanatından zaten var olan unsurları kendi modern çalışmalarında kullanan sanatçıların hem resim hem de heykel çalışmalarına uygulandı.



48 Yarşater, Ehsan. Çağdaş Pers Resmi, 1979, s 367



Resim 4: Zenderoudi, Charles Hosein, El, Kağıt üzerine karışık teknik, 263 x 171 cm, 1959

Yavaş yavaş, geleneksel-dekoratif unsurlar kullanan çeşitli modern İran resim ve heykel biçimlerine daha geniş bir şekilde uygulanmaya başlandı. Okulun önde gelen sanatçıları ve öncüleri Parviz Tanavoli (d. 1937), Charles Hossein Zenderoudi (d. 1937), Faramarz Pilaram (1938–1983), Mesud Arabshahi (d. 1935), Mansur Qandriz (1935–1965), Nasser Oveisi (d. 1934), Sadeq Tabrizi (d. 1939) ve Zhazeh Tabatabai (d. 1928). Emami'nin 1977'de

Sagha Khane sergisinin katalogunda yazdığı gibi ve ayrıca Oveisi ve Tabatabai gibi sanatçıların ifadelerinin de onayladığı gibi, sanatçıların bazıları daha sonra okulun üyeleri olarak isimlerinin dahil edilmesinden memnun değildi. *Bununla birlikte, eserlerinin Sagha Khane tarzına estetik yakınlıkları ve benzerlikleri, eserlerinin grubun resmi sergilerindeki varlığı ve her şeyden önce, onlarla aynı sanatsal programı paylaşıyor gibi görünmeleri nedeniyle burada listelenmiştir. Sagha Khane Okulu'nun. Okul giderek daha popüler hale geldi ve bunlara birkaç başka sanatçı da katıldı.*⁴⁹

Aynı zamanda neo-gelenekçiler olarak da adlandırılan Sagha Khane sanatçıları, uzun zamandır aranan hedefe, yani "modern" ve "İranlı" eserlerle "ulusal" bir okul yaratmaya en çok yaklaştı. İran'ın içinden ve dışından izleyicilerden ve jüri üyelerinden olumlu tepkiler aldı. Geleneksel motifler, görsel ritimler veya doku efektleri yaratmak ve hatta komik ifadeler yapmak için tek başına veya kombinasyon halinde birçok farklı şekilde manipüle edilebilir.

*Sanatçının bu motifleri ve desenleri kendi seçtiği renklerle birlikte kullanabilme esnekliği, başkalarının daha önce başarısız olduğu başarısının anahtarıydı. Sagha Khane tuvaleri veya heykel parçaları, İran'ın kültürel mirasıyla doğrudan bağlantılıydı; Bu sanatçılar aslında, karmaşık çiçek parşömenleri veya kaligrafi çizgilerle bin bir faydacı nesneyi güzelleştiren İran'ın daha önceki yüzyılların ünlü zanaatkârlarının - aydınlatıcılar, kuyumcular, oymacılar ve hattatların torunları olarak düşünülebilirdi.*⁵⁰

Bu okulla ilgili daha iyi bilinen isimlerden birkaçı şunlardır:

49 Tabrizi, Sadegh, **Sagha Khaneh'in başlangıcı. görsel sanat dergisi**, 1999 no. 6, s 90

50 Modern İran Sanatı konferansının özetleri Çağdaş Sanat Müzesi, Tehran, 2005 , ss. 26-27.

“Hosein Zenderoudi (d. 1937) Tahran Erkek Güzel Sanatlar Ortaokulu mezunu ve kısa bir süre yeni kurulan Dekoratif Sanatlar Okulu'nda öğrenciydi. En eski ikonografik çalışmalarından, değişen renkler üzerinde kafes benzeri görsel ritimler yaratmak için binlerce kelime parçasını birleştiren kaligrafik kompozisyonlara geçti. Daha sonraki bir dönemde Zenderoudi, benzer etkiler yaratmak için resimlerinde mühür baskıları kullandı. İran'ın önde gelen çağdaş ressamlarından biri olarak kabul edilir.”⁵¹



Resim 5: Zenderoudi, Charles Hosein, İsim, Tuval üzerine akrilik, 511 x 763 cm, 1977

İran'ın önde gelen heykeltıraşlarından Parviz Tanavoli (d. 1937), farklı malzemelerle ve çok çeşitli tekniklerle çalıştı. Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu ve Milano'daki Berrera Akademisi'nden mezun oldu ve burada Mario Marini ile çalıştı. İslâm döneminde yapılmış heykellerin yokluğunda, eski İran heykel parçalarını araştırması, onu mutfak eşyaları, dekoratif kuşlar ve hatta kilitler gibi geleneksel metal işçiliğine yöneltti. Shirin aşkı için ölen ve hikayesi Fars edebiyatının sayfalarında yankılanan

51 Gudarzi, Morteza, **İran çağdaş sanatında kimlik arayışı**, 2001, s. 38

Bistoun'un kaya oymacısı Farhad'ın efsanesiyle aynı derecede meşgul. Tanavoli'nin en tipik Sagha Khane çalışması, yalvararak bir mabedin ızgarasını kavrayan bir çift eldir. *Daha sonraki dönemlerinden birinde Tanavoli, mistik çağrışımlarla dolu Farsça Hich (naught) kelimesinin fantastik bir ejderha gibi uzayda kıvrılıp döndüğü bir dizi heykel yarattı.*⁵²



52 Gudarzi, Morteza, **İran çağdaş sanatında kimlik arayışı**, 2001, s. 62



Resim 6: Tanavoli, Parviz, Şair ve Sevgili, Bronz heykel, 1963

“Tahran Dekoratif Sanatlar Okulu'ndan mezun olan Faramarz Pilaram (1937-83), modernist bir ressam ve başarılı bir hattattı. Başlangıçta Şii ikonografisinden ödünç alınan geometrik formların sarı, altın ve gümüşe boyandığı ve ardından mühür baskılarıyla süslendiği resimler üretti (Pilaram’ın böyle bir çalışması şu anda New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonundadır). Daha sonra cesur renkler ve büyük boyutlarla da karakterize edilen kompozisyonlarda kaligrafiye döndü. Pilaram'ın kalp krizinden erken ölmeden önceki son kreasyonlarından biri, tahtadan yapılmış devasa bir kelime parçasıydı.”⁵³



53 Pakbaz, Ruein. **Çağdaş İran Resim ve Heykel**, s 89



Resim 7: Pilaram, Faramarz, Colt 45, Tuval üzerine yağılı boya, 134 x 99 cm, 1968

“Mesut Arabshahi (d. 1935) Dekoratif Sanatlar Okulu'nun başka bir mezunudur. Dekoratif ve renkli kompozisyonlarda Hakhamaneshian'dan ve hatta Asur ve Babil kaya oymalarından ödünç alınan antik motiflerle çalışıyor. O açıkça Tapınak ikonografisi üzerine çizim yapmaktan kaçındı, ancak ruhu ve görünümü bakımından Sagha khane sanatçılarına benzediği düşünülmektedir. Yetmişli yıllarda kamu binalarının (Sanayi ve Maden Bakanlığı'nınki gibi) duvarlarını ve

cephelerini kendi tasarımı olan kısımlarla dekore etmek için birkaç komisyon almıştır”⁵⁴



Resim 8: Arabshahi, Masoud, isimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 182 x 137 cm, 1971

“Sadegh Tabrizi (d. 1938), Dekoratif Sanatlar Okulu'nun bir başka başarılı mezunudur. Hat sanatından ödünç alınan unsurlar, halk sanatı ve İran minyatürlerinin daha resmi figürlerini eşit başarı ile çizerek çanak çömlek, kolaj ve resim konusunda elini denedi. İlk resimleri, canlı renk kombinasyonlarında

54 Pakbaz, Ruein, **sanat sözlüğü**, s 356

parşömen üzerine yapılmıştır. Daha sonra nispeten büyük tuvallere geçti. Eserlerinin tüm dönemlerine hakim olan bir unsur, güçlü bir mizah anlayışıdır.”⁵⁵



Resim 9: Tabrizi, sadegh, isimsiz, tuval üzerine yağlı boya ve metalik boya, 85 x 119.5 cm, 1967

*Mansour Kandriz (1935-65), Dekoratif Sanatlar Okulu öğrencisi; bir otomobil kazasıyla hayatı yarıda kaldı. Yarı gerçeküstü resimlerden, çok çeşitli kaynaklardan alınan dekoratif motifleri sentetik topluluklar oluşturmak için birleştireceği bir döneme geçti. Aksine, paletindeki bu dönemde ekonomikti ve kendisini genellikle iki veya üç ana renkle sınırlandırıyordu.*⁵⁶

⁵⁵ Pakbaz, Ruein, **sanat sözlüğü**, s 34

⁵⁶ Maşhadizade, Abas, **Kim Qandriz**, Tandis, no. 131, Eylül 2008, s.9



Resim 10: Ghandriz, Mansour, isimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 200 . 170 cm, 1964

“Her zaman diplomatik bir kariyere sahip modern bir ressam olan Naser Oveisi (d. 1934), Saljuq, Safavi ve hatta Kaçar sanatını anımsatan figürlü bir tarzda çalışıyor. Figürlerini, doğrudan Qalamkar (baskılı pamuk) üreticisinin tahta bloklarından aktarılan hat veya dekoratif desenlerle süslüyor. İfadesi az çok sabit kaldı, ancak tarzı, daha sonraki eserlerinde bol miktarda gümüş ve altın ile göreceli basitlikten detaylandırmaya doğru yavaş yavaş gelişti. Erkeklerin, âşıkların, binicilerin

bedenleri İran görsel geleneğinde ve minyatür figürlerde çok bilinen bazı alegorileri akla getirmektedir.”⁵⁷



Resim 11: Oveisi, Naser, Beş kase dans ediyor, tuval üzerine yağlı boya, 137.84 cm, 1969

“Jazeh Tabatabaei, ressam ve heykeltıraş olan Jazeh, bu okulun bir adı olmadan bir veya iki yıl önce İran halk sanatlarından ödünç alınan motifleri çizmeye başladığı için kendisine Sagha Khane sanatçısı demek istemeyebilir. Bazı çağdaşları gibi o da Kaçar kalıplarını kullanmaya başladı, ancak karikatür ile daha ciddi ifade arasında en ufak bir tereddütle. Kendine özgü bir teknik ve üretken bir resme sahip modern ve öncü bir heykeltıraş olarak, geniş bir yelpazede ifade olanakları ve çeşitli yöntemler deneyimledi, ancak şöhreti çoğunlukla Kaçar kadınları gibi İran modellerinin taze ve cesur ifadelerinden kaynaklanmaktadır.

Dekoratif formlar, kurgusal sahneler, hikayeler ve yerel anlatılar sağladı.”⁵⁸

57 Yarşater, Çağdaş Pers Resmi, 1979, s. 370

58 Emami, Karim, **Modern İranlı Sanatçılar**, ed, **İran Yetmişlerle Yüzleşiyor**, New York, 1971, s. 357



Resim 12: Tabatabaei, Jazeh, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 71. 170 cm 1969

Sagha Khane okul sanatçılarının yanı sıra, diğer çağdaş sanatçılar arasında çok çeşitli eğilimler görülebilir. Bazıları ilhamlarını genellikle İran manzaralarından gelen unsurlarla doğadan aldı.

Mohsen vaziri moghadam (d. 1924) 1943'te Ziraat Enstitüsünde diplomasını aldıktan sonra Tahran'daki Güzel Sanatlar Fakültesi'ne başvurdu ve üç yıl devam etti. Bu dönemde sanatçının kendisinin daha sonra da söyleyeceği gibi, Çizim becerilerimi Heidarian'dan (resim öğretmeni) öğrendim ve gerisini kendim yaptım; Çalışma kalıplarının ötesine geçmeyen portreler ve manzaralar çizdim. Akademi'de geçirdiği yıllar boyunca Empresyonizm ve Post-Empresyonizmin, özellikle de Van Gogh'un hem konu hem de ifade biçimleri açısından etkisini hissetti. 1955'te Vaziri, 1958'e kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gördüğü Roma'ya gitti. Akademide geçirdiği süre, European In formalism ve Amerikan aksiyon resminin kurulmasıyla aynı zamana denk geldi. "Yeni modern sanat akımlarını inceledikten ve analiz ettikten sonra Vaziri, resmin nesnel gerçekliğin yeniden inşası olmadığı, ancak sanatçının daha önce hiç var olmayan bir şey yaratması gerektiği" sonucuna vardı.

Nisan 1956'da Vaziri, figüratif resimlerini Roma'daki Portonovo Sanat Galerisi'nde sergileyen ilk İtalyan sergisini açtı. Vaziri daha sonra bunun "soyut resmi nasıl tasarlayacağını ve görsel alanların nasıl yaratılacağını" öğrendiğini belirtti. İlk soyut çalışmaları 1958-1959 yıllarına dayanmakta ve çağdaş hareketlerde meydana gelen malzeme ve fırça darbeleri arayışına mükemmel bir şekilde uymaktadır. Vaziri bugün hala yaratıcı bir şekilde aktif ve şekiller ve renkler arayışına devam etmektedir.”⁵⁹



Resim 13: Vaziri Moghadam, Mohsen, Paura e vola VI, Ahşap üzerine akrilik, 240 x 210 x 20 cm, 1977

“GRIGORIAN, Marcos (1925-2007), İran modern sanatının gelişiminde öncü rol oynayan İranlı Ermeni sanatçı, aktör, öğretmen, galeri sahibi ve koleksiyoner. 1948'de Alborz Koleji'ne ve ardından Kamal-al-molk Sanat Okulu'na katıldı. 1950'de mezun olduktan sonra, Marco Roma'ya gitti ve Academia di Belle Arti'ye kaydoldu. Kübist heykeltıraş Roberto Melli (1885-1958) ile çalıştı ve oradayken

59 Pakbaz, Ruein. Çağdaş İran Resim ve Heykel, 1976, s 43

çeşitli sergiler açtı.”⁶⁰ “1962'de Marco, New York'a taşındı ve sanat kariyerinde yeni bir dönem başlattı. Kısa süre sonra, Evrensel Galerileri kurduğu Minnetonka Sanat Merkezi'nde (Wayzata, Minnesota) bir öğretmenlik teklifi aldı. Oradayken Walker Sanat Merkezi'nde sergilendi ve ilk kez Holokost duvar resimlerinin bir bölümünü gösterdi. Marco'nun ilk dışavurumcu çalışmaları, Vanlı göçmenlerin ve Ermeni Tehciri kurbanlarının trajik kaderini vurgulamak için, deforme olmuş uzuvları ve yüz özelliklerini tasvir eden, yetenekli çizim tekniklerini ve renk ve kül karışımlarını birleştirdi. Başlangıçtan itibaren, özgünlük, saflık ve etnik dokulara gösterilen ilgi, Marco'nun modernist ifadelerinde temel unsurlar haline geldi.”⁶¹ *3000 yıllık gelenekleri kırarak Pers çöl tozlarına döndü ve onları tuval üzerine tuzağa düşürdü ve dokunulmak için haykıran dokular yarattı.*⁶² Marco'nun yeni malzemeler ve ortamlarla ilgili avangart deneyleri, özellikle biçimsel, indirgeyici estetik açısından yenilikçiydi ve plastik efektler üretti.

60 Pakbaz, Ruyin, Sanat Sözlüğü, 2001, s. 438

61 Khademi, Darouş “**Marco honarmand-e bi-qarār**, Peyman Dergisi, Güz,2004, s.34

62 Ross, Ronald. Festival: **Sanatçılar Yalnız Olmamalı, Minneapolis Tribünü**, Sanat Bölümü, 1963 s. 1



Resim 14: Garigorian, Marco, Abgoosht(et suyu yemek), karışık teknik, 97 . 97 cm, 1971

*Abolghasem Saeedi (d. 1926) Paris'teki E'cole des Beaux Arts'ta eğitim gördü ve genellikle kendi çizgisine göre güçlü bir kaligrafi kalitesi ile sonunda çiçek açan ağaçların son derece renkli, ışıkla dolu yorumlarında uzmanlaştı.*⁶³

63 Pakbaz, Ruyin, **Sanat Sözlüğü**, 2001, s. 854



Resim 15: Saeedi, Abolghasem, üçler, tuval üzerine yağlıboya, 230 . 140 cm, 1973

“Sohrab Sepehri (1928-1980) önde gelen bir çağdaş ressam ve seçkin bir modernist şairdi. Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu, birinci ve ikinci Tahran Bienali'ne katıldı, 1957'de Paris Beaux Arts'ta litografi ve 1960'ta Tokyo'da gravür teknikleri okudu. Bir yıl sonra kendi resim sergisini açtı. Talar Reza Abasi'de Japon tasarımlarının net izlenimlerini ortaya koydu. Önümüzdeki yirmi yıl içinde, çeşitli sergilerde sergilediği çok sayıda resim ve şiir koleksiyonları yaratarak her iki ifade aracıyla da ciddi meşguliyetini kanıtladı. Venedik Bienali (1958), Sao Paulo Bienali (1963) gibi karma sergilere ve New York'taki Benson Galerisi'nde (1971) düzenlenenler gibi kişisel sergilere başarılı bir şekilde katılmasının ardından resimleri hem İran'da hem de yurtdışında ilgi gördü. ve Paris'teki Cyrus Galerisi (1972). Sepehri, memleketi Kashan çevresindeki kırsal alanın manzaralarını yansıtan sulu boya efekti ile basit, yarı soyut bir tarzda çalıştı

ve daha sonraki yıllarda dikkatini ağaç gövdelerine adanmış bir diziye yoğunlaştırdı. Resimlerinin sade sadeliği ve dinginliği, şiirleriyle aydınlatıldı ve tamamlandı.”⁶⁴



Resim 16: Sepehri, Sohrab, isimsiz, ahşap üzerine yağlı boya, işin detayı, 310.170 cm, 1969

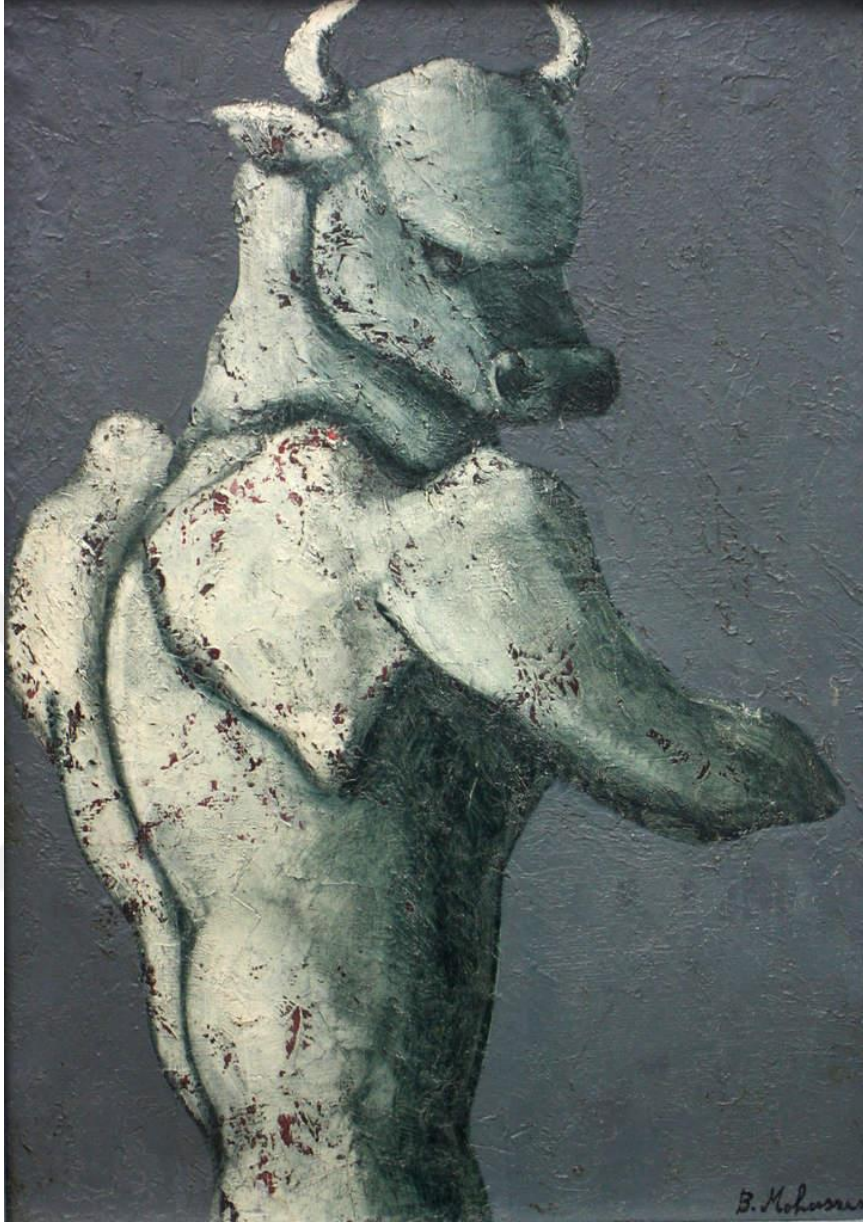
“Bu dönemin bir diğer önemli sanatçısı Bahman Mohasses'tir. Bahman Mohasses, Batı tarzında resim yapmayı öğrenen ve onu Doğu görünümü ile birleştiren ilk İranlı ressam ve sanatçılardan biriydi. Mohasses'i eşsiz tekniğinin yanı sıra birçok İranlı ressamdan ayıran şey, eserlerindeki karanlık ve acı bakışıydı.

64 Pakbaz, Ruyin. **Çağdaş İran Resim ve Heykel**, 1976, s. 73

Birçok İranlı ressam ve sanatçı, eserlerini Avrupa standartlarına göre eksiksiz İran resmi olarak görüyor. Daha sonraki çalışmalarında anarşist bir ruh görülebilir. Mohasses, İran'da tiyatro sahnesi tasarımının öncülerinden biriydi; Eugene UNESCO'nun "Sandalyeler" adlı oyununu sahneledi. Bahman Mohasses avangart resimleri, modern İran resminin en prestijli eserleri arasındadır.

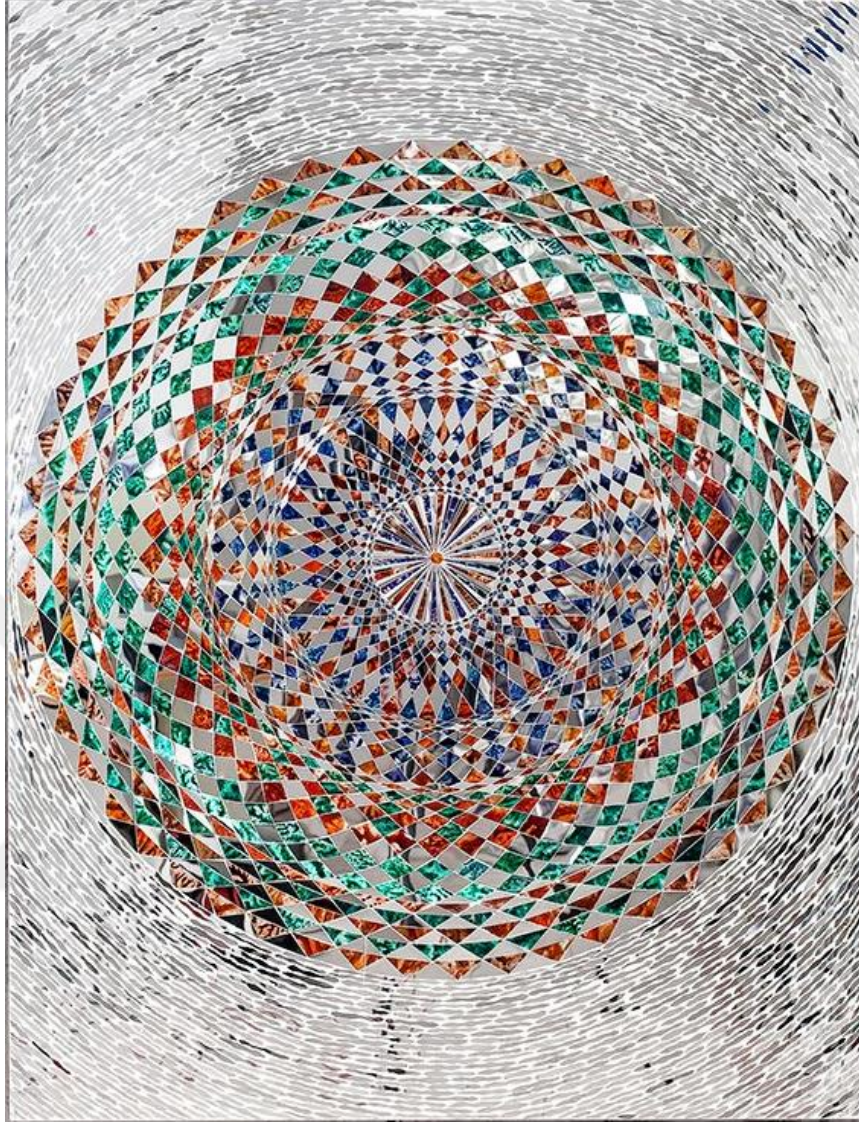
Mohses'in eserleri iki kısma ayrılabilir, İtalya'ya göç etmeden önce ve sonra. İlk çalışmalarda genellikle mat ve koyu renkleri içeren tasarımlarda ve özenli renk seçimlerinde zarafet ve hassasiyet görülüyordu. Ama sonraki çalışmalarında anarşist bir ruh vardır. Öfkeyle tuvale vurulmuş gibi görünen kalemler ve tuvalde patlayan ve ilk çalışmalarından hiçbir iz göstermeyen birçok parlak renk mevcuttur. Gholam Hossein Nami, bu dönemdeki ani değişimi, Mohasses'in zihinsel dengesizliğine bağlıyor ve ona her zaman kendine ait bir acı eşlik eder.”⁶⁵

65 Katalog, Bahman Mohasses'in eserlerinin katalogu, Niavaran Müzesi, Tehran, 2019



Resim 17: Mohasass, Bahman, Minotaure, tuval üzerine yağlı boya, 140 . 85cm, 1966

Monir Farmanfarmaeian, resim ve heykeli birleştiren modern karma medya çalışmaları yaratmak için 19. yüzyılın cam resminin doğasında bulunan dekoratif ve biçimsel olanakları geliştirdi.



Resim 18: Farmanfarmaian, Monir, *Sunset*. Ahşap üzerine ayna ve cam boyama, 130 x 100 cm, 2015,

Modern İran resmi genellikle daha dekoratif ve resmi sorularla ilgilense de, dışavurumcu olarak adlandırılabilen ve güçlü sanat eserleri üreten genç sanatçılar da vardı: Hanibal Alkhas (1930-2010), Nikzad Nojomi, (d. 1945) gibi. Qasem

Hajizade (d. 1949), 1970'lerde son derece kişisel temsili resimlerin temeli olarak eski 19. yüzyıl fotoğraflarını yenilikçi bir şekilde kullanan genç bir sanatçıdır.”⁶⁶ Sanat sahnesi 1978 devriminden beri çok farklı. Piyasa ve avangardizmin resmi himayesi ortadan kalktığında, neredeyse en son Avrupa veya Amerikan tarzlarını taklit eden hiçbir ultramodern eser üretilmemiştir. Tahran Çağdaş Sanat Müzesi, şehitlik temasını tasvir eden sürrealist tuvallele yan yana, devrimci sanat, tamamen natüralist ve propagandacı olarak sınıflandırılabilir eserler için bir dizi karma sergiye sponsor olmuştur. Bu son tür, resimsel öğeleri Sagha Khane sanatçılarının Tapınak halk sanatı ve Farsça-Arap alfabesinden öğelere değindiği aynı türden kaynak materyalle birleştirir. Nitekim kaligrafi resimleri hiçbir aksaklık yaşamayan tek çalışma türüdür.

İran Çağdaş Sanatlarına Bakış 1990 Yılına Kadar

İslam Devrimi, İran'ın sosyal hayatında, özellikle kültürel ve politik alanlarda, köklü değişimler getirdi. Bu değişikliklerin devrim sonrası sanatın oluşumunda önemli etkileri oldu. *İran'daki devrim, Ortadoğu'nun modern tarihinde küresel öneme sahip bir olaydı. Bu, yalnızca geçmişin köktendinci bir tezahürü değil, aynı zamanda mesajı, geçmişe ideal bir dönüş arayışıyla yerel tahayyülde çözülmüş olsa da, modern bir fenomendi.*⁶⁷

Modern sanatçıların devrimden önce karşılaştığı sorunlardan biri, dış dünyayla etkileşim yasağıydı. Artık çalışmalarını uluslararası etkinliklerde sunma fırsatı bulamadılar. Bu koşullar altında, bir dizi sanatçı yurt dışına göç etti ve bir dizi başka sanatçı da İran'da kalmayı tercih etti. *Yeni koşullarda pek çok sanatçı Muhammed Rıza Şah'ın zamanına ait resmi sanatın varlığını*

66 Afşar Mohajer, Kamran. **İranlı sanatçı ve modernizm**, ss. 263-264

67 Chelkowski, Peter, “**Devrim ve Savaş Sanatı: İran'da Grafik Sanatlarının Rolü**”, Şiva Balaghi and Lynn Gumpert, ed, İran'ı Hayal Etmek: Sanat, Toplum ve Devrim, London and New York, 2002, s. 22.

ve işlevini inkar ederek sahneden ayrıldı. Şimdi genç ve deneyimsiz bir güç öne çıktı ve aceleci ve aşırı bir tepkiyle önceki dönemin tüm eylemlerini reddetti.⁶⁸

Devrimler belki hafızaya karşı mücadelelere dayanmaktadır. İran devriminde de geçmişten kopma ihtiyacı (monarşi) yeni bir toplum inşa etmenin temelini oluşturdu. Buna göre devrimciler Pehlevi hanedanının egemen tarihsel anlatısını ortadan kaldırmaya başladı. Ve yeni devrimin nihai nedenlerine uyum sağlamak için ideal olarak organize edilmiş tarihsel bir karşı anlatı yarattı.⁶⁹

Buna göre, “topluma ve gelişimine bağlılığı olmayan ve sanat için sanat kavramını takip eden devrim öncesi modernist sanatın yeni koşullarda yeri yoktu. Bunun yerine hükümet, devrimin ideallerine hizmet edecek bir tür bağımsız ve yararlı adanmış sanat yaratmayı düşündü. Daha sonraki yıllarda Batı sanatından ayırt edici özelliklerini koruyan ve devrimin kültürel değerlerini aktaran bir İran-İslam sanatı önerildi.

Devrimden sonraki on yılın en ilginç sanatsal gelişimi, özel bir tür halk sanatının üretimi idi: halk sanatı terimi, genellikle politik ve devrimci bir içeriğe sahip olan bir tür gerçekçi ve dışavurumcu sanata atıfta bulundu ve alt sınıflar ve sıradan insanlar önemli bir rol oynadı. Halk sanatının temelleri, sanatın fikirleri yaymak için bir araç olduğu inancına dayanıyordu.

*İran-İrak Savaşı'nın başlamasından sonra, devrim ve savaş temalarıyla ilgili bir tür devrimci ve propaganda sanatını destekleyen çok sayıda sanat ve savaşla ilgili kültür merkezi kuruldu.*⁷⁰ Bu hareketin önde gelen sanatçıları

68 Pakbaz, Ruyin, **İran Çağdaş Sanat**, Tavoos, 1998, s. 9.

69 Ram, Haggai, **Çoklu İkonograflar: İran Devriminde Siyasi Afişler**, Şiva Balaghi and Lynn Gumpert, ed, İran'ı Hayal Etmek: **Sanat, Toplum ve Devrim**, London and New York, 2002, s. 98

70 Goodarzi Dibaj, Morteza, devrim sanatı, Soore Y, Tahrán, 2015, ss 93-94

Nosratollah Moslemian (D. 1950), Şişegaran Kardaşları, Hosein hosrojerdi (D. 1956), Naser Palangi (D. 1955), Mustafa Gudarzi (D. 1957), Morteza Asadi (D. 1958) Kazem Çalipa (D. 1958), Iraj Eskandari (D. 1955) va Habib Sadeki (D. 1958) olarak adlandırılabilir.



Resim 19: Moslemian, Nosratolah, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 210 . 300 cm, 1978



Resim 20: Şişegaran, Behzad, çok yaşa İran, ofset baskı, 50 . 70 cm, 1979



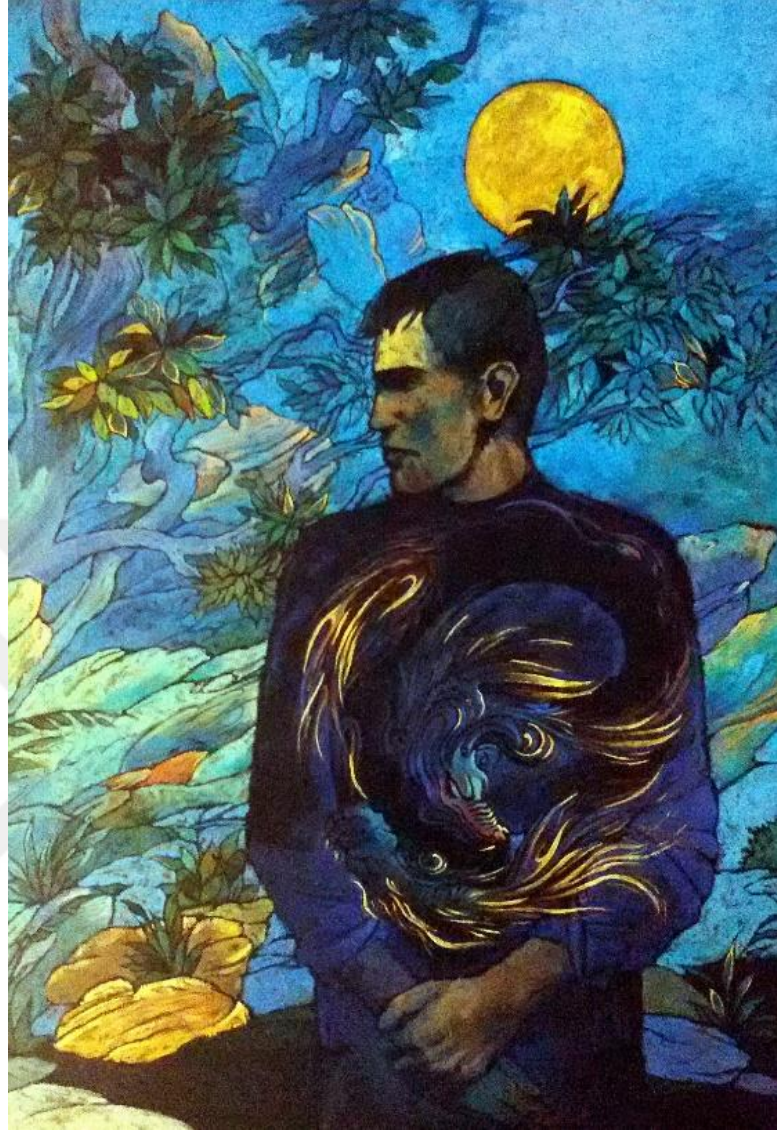
Resim 21: Hosrojerdi, Hosein, Çığlık, tuval üzerine yağlı boya, 100 . 70 cm, 1980

1981'lerin sonları ve 1991'lerin başları, “devrimden sonra sanat ve kültürün evriminde ikinci adıma tanık oldu. Devrimden sonraki ilk on yıl, Pehlevi kültür politikasına karşı yaygın protestoları kışkırttıysa da, ikinci dönem, sanatsal ve ulusal kimlik meselesinin yeniden ortaya çıkmasını ve ulusal-İslami özelliklerden esinlenen sanatın oluşumunu temel bir kural olarak gördü. 1940'larda ve 1970'lerde İranlı entelektüellerin eserlerinin eleştirel bir yorumuyla ele alınan Batılılaşmanın ontolojik ve politik temelleri, hâlâ nüfuz ve güce sahipti. Batı karşıtlığı ve gerçek bir kültür bulma arzusu, şimdi siyasi seçkinler tarafından yönetilen mekanın ayırt edici özelliği olmaya devam etti. Kesin olarak, İran'ın benliğine egemen küresel bir model olarak Batı ile sürekli bir meşguliyet ve Batı'nın emperyalist olarak gördüğü şeye karşı direniş vardı.”⁷¹

71 Keşmirşekan, Hamid, “**Devrim Sonrası İran Sanatı Üzerine Söylem**”, ss. 131-157.



Resim 22: Palangi, Naser, Türbe nerede, tuval üzerine yağlıboya, 200 . 300 cm, 1978



Resim 23: Goodarzi, Mostafa, Fantezi, tuval üzerine yağlı boya, 120 . 85 cm, 1985

“Ülkedeki planlamacıların özel yönelimi, kültürel küreselleşmenin neden olduğu kültürel saldırıya karşı direnç gibi belirli değerleri açıkça destekledi. Böylesi bir direnişin yerel bir yönü de vardı, yani geleneğin kültürel doğasına veya yerli kültürün özü ne olursa olsun kültürel istilaya karşı korunmayı hak ediyordu.

Bu kültürel tutum, resmi kültürel ve sanatsal olaylarda neden kültürel özgünlük, tarihsel özgüllük ve geleneksel değerler, özellikle de İslami değerler kavramlarının

bu orijinal kültürün ayrılmaz bir parçası olarak açıkça desteklendiğini açıkça göstermektedir.”⁷²



Resim 24: Eskandari, Iraj, Bombalama, tuval üzerine yağlı boya, 100 . 150 cm, 1983

Bu dönemde yaratılan eserlerin çoğunda geçiş dönemlerine özgü belirsizlik açıktır.

72 Keşmirşekan, Hamid, “**Devrim Sonrası İran Sanatı Üzerine Söylem**”, op.cit.,s. 142

1970'lerin başında, İran sanat ortamının çeşitli devrim sonrası etkinlikleri ve sanatsal eğilimleri sergilemek için kapsamlı bir sergi düzenlenmesi gerekiyordu. Savaştan sonra İran, sosyo-kültürel ve ekonomik yaşam dahil olmak üzere çeşitli alanlarda yeniden inşa çalışmalarına başladı. Hükümetin kültür kesimleri, hükümetin kültür politikalarının onayladığı sanat türlerini tercih etti ve İslam Devrimi'nin zaferinin yıldönümünde çeşitli sergiler düzenledi. Birkaç yıl süren düzensiz çalışmalardan sonra, düzenli bienaller planlandı ve Devrim'in zaferinden on üç yıl sonra Tahran'daki Çağdaş Sanat Müzesi'nde düzenlendi.



Resim 25: Çalipa, Kazem, Kurban, tuval üzerine yağlı boya, 200 . 300 cm, 1980

“Ülkemizde yani İran’da resim, İslam Devrimi’nin neden olduğu sosyo-politik değişikliklerle birlikte köklü değişikliklere uğramıştır. Öyle ki bu alandaki bazı uzmanlar, devrimin dini ve milli kimliğe dönüştteki derin etkileri ve mucizevi genç yeteneklerin ısıltısı varsaydılar. Bugün, akıl ve düşüncelerindeki taklit engellerini yıkan kararlı ve özgür sanatçıların cephesi, ülkenin geleceği için sağlıklı, bağımsız

ve dinamik bir sanat akışı sağlamak ve garanti altına almak için her zamankinden daha güçlü hale gelmektedir.”⁷³



Resim 26: Sadeghi, Habib, Şehitlik, tuval üzerine yağlı boya, 120 . 170 cm, 1985

Bu serginin ana kısmı, bir şekilde yerli-milli çıkarlara gönderme yapma eğiliminde olan işlerdi. Bu çalışmalarda sanatçılar çoğunlukla İran Senatosunun sanat ve mimarisinin işaret ve unsurlarını, dekoratif motifleri, halk sanatını, Fars enstrümanlarını ve tasavvuf dans sahnelerini, hat sanatını, dini gelenekleri ve ritüelleri vb.yer verdiler. Sanatsal kimlik denen şeye karşı temelde o nesil genç sanatçıların eserlerinin çoğunda bir tür kafa karışıklığı görüldü.⁷⁴ 90'ların başında uluslararası arenaya katılmak için

⁷³ Katalog, İranlı ressamların ilk bienal sergisinin kataloğu,1992, s. 121.

⁷⁴ Pakbaz, Roien, **çağdaş sanat “Kayıp Kimlik ve Küresel Diyalog”**, Tehran, 1993, s 72.

büyük bir istek vardı. Ancak kültürel ajanların resmi konumu, kültürel küreselleşmeden veya sözde Batılılaşmadan kaynaklanan diğer kültürel normlara karşı direnişi hâlâ açıkça teşvik ediyordu.

İslam Devrimi, diğer birçok devrim gibi, yeni ve eski nesiller arasında bir uçurum yarattı. Ve İslam Devrimi'nin zaferinden on yıl sonra, İran'da kimlik krizi sorunu yeniden gündeme geldi. Bu sırada, yetkililer, kolaylıkla mümkün olan biçim ve içerikte yeni bir ulusal ya da İslami sanat biçimi sunabilmeyi bekliyorlardı. Bu mümkün değildi. Ve devrimden sonraki ikinci on yılda da devam etti ve sanatta maneviyat, dini sanat, mistik sanat, İslam sanatı, sanatsal gelenekler ve geleneğin çağdaş İran sanatına yansımaları gibi konular çok tartışıldı ve tartışılmaya devam edilmektedir.



Resim 27: Asadi, Morteza, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 130 . 130 cm, 1980

Aynı zamanda, uluslararası sanat dilini kullanmak isteyen sanatçılara, geleneksel İran sanatını canlandırmak ve yeniden inşa etmek amacıyla bilinçli ve doğru bir şekilde incelemeleri ve bu alanda başarılı bir varlığın temel koşullarından biri olarak sanatsal kimliği sürdürmeleri önerildi. Uluslararası sanat dili oluşturulması teklif edildi.

Kültürel ve sanatsal kimlik konusuna ve İran toplumunun durumuna yönelik bu duyarlılık, İran toplumunun yapısını eleştirerek düşünürler arasında da yaygındı. Dariush Shayegan, İran toplumunun ve kültürünün durumunu incelerken yeni kitabı Büyü, Kırk Parça Kimliği ve Düşünme'de şöyle diyor:

“Anayasadan bu yana, biz ve babalarımız, tüm farklı tarihsel dönemlerin tüm ekonomik, siyasi ve kültürel ilişkilerinin yan yana veya paralel olarak değil, karmaşık ve birleşik bir bağlamda aynı anda ve eşzamanlı olarak yaşandığı bir toplumda yaşadık. Canlı, aktif ve etkili bir varlığa sahip olun. Toplumumuzda, ilkel insanın dünya görüşünden en modern çağdaş algılara, en eski sosyal ilişkilerden en gelişmiş yaşam biçimlerine kadar iş başındadır. Dünyada her gün ekonomik, teknolojik, sosyal ve kültürel değişimlerin yaşandığı dünyanın öbür ucundan üzerimize iniyor. Bizim konumumuz "çevresel bir insan", kendisiyle tüm geçmiş ilişkilerine ve kültürlerine sahip olan, sosyal çelişkilerini ve sorunlarını çözememiş bir insan. Sadece düşünce alanında değil, aynı zamanda biçim ve estetik alanında de tüm çelişkileri ve çelişkileriyle geçmişini ve bugününü birlikte ve birlikte taşır.”⁷⁵

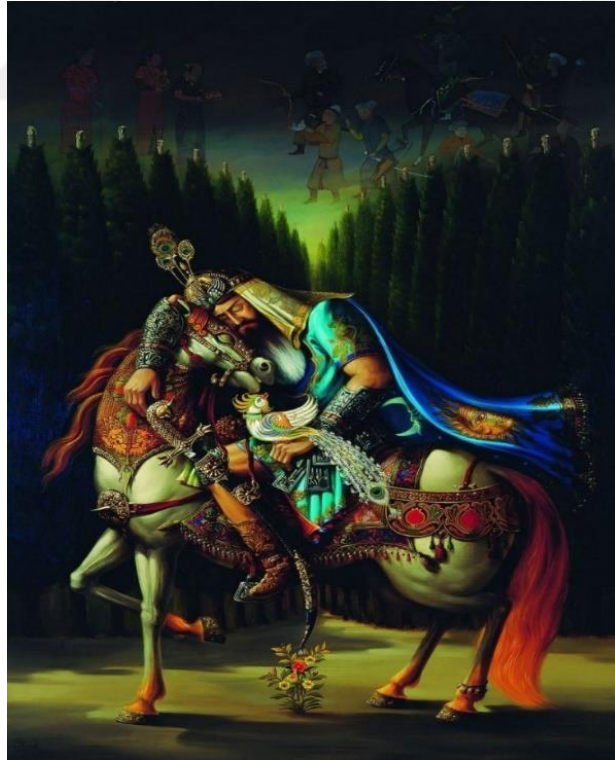
“Bununla birlikte, modern İran sanatının yeniden canlanması, hükümetin kültür politikalarında çeşitli modernist yaklaşımların görülebildiği 1990'ların başlarına kadar izlenebilir. Bir nesil sanatçı, İran tarihinde iki önemli anı deneyimleme fırsatı buldu. Devrim öncesi ve sonrası dönem ve iki farklı kültürel, politik ve sosyal dönemi deneyimleme fırsatı buldular.”⁷⁶

75 Şayegan, Daryouş, **Kırk Parça Kimliği ve Düşünme**, Farzan Y, 2001,s 76

76 Faraj Sarkoo, **çağdaş sanat**, Adineh Y, 1990, s. 67.



Resim 28: akdashlo, aydin, muamma xxv, karton üzerine guaj, 78 . 58cm, 2011



Resim 29: aliakbar sadeghi, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 80 . 110 cm,1996



Resim 30: dabiri, bahram, kadın, erkek ve at, tuval üzerine yağlıboya, 118 . 139 cm, 2001

“İran sanatının 2000’li ve 2010’lı yıllara hâkim yaklaşımları üç gruba ayrılabilir: Gelenekçiler (ressamlar, hattatlar ve doğa bilimciler), modernistler (çoğunlukla devrim öncesi sanatçılar) ve neo-gelenekçiler (genellikle orta ve yeni nesil). Bu üç gruptan neo-merkezciler sanat sahnesine hakim oldular.



Resim 31: Rouhbakhsh, jafar, turkuaz andblue kompozisyon, 130 . 161 cm, 1980



Resim 32: Motabar, manoochehr, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 150 . 120 cm, 1980

Bu dönemin neo-modernistleri, Batı sanatının biçimsel temellerini geleneksel, mitolojik, mistik, görsel ve yerli mirasla birleştirdiler ve bu temaları daha sembolik olarak sundular. Bu dönemin önemli sanatçıları arasında, Aydın Akdashloo, Ali Akbar Sadeghi, Bahram Dabiri, Manouchehr Motaber, Jafar Ruhbakhsh gibi isimlendirilebilir.”⁷⁷

1990 Sonrası İran Çağdaş Sanatlarına Bakış

2000'li yılların başlarında, özellikle 1960'larda ve 1970'lerde düşünce alanında öne çıkan "orijinal" ve "görmek" İranlı ve İslami benliğe "dönüş" ile ilgili entelektüel kaygı daha eleştirel bir yaklaşıma kaydı. Ulusal kültür ve kişilik meselesi haline geldi. Aynı zamanda yıllarca sanatçıların ve düşünürlerin zihnini meşgul eden kültürel kimlik meselesi farklı bir şekilde yeniden canlandırıldı.

Batı'ya uyma eğiliminde olan devrim sonrası entelektüel söylemin, 1990'ların sonlarına ait bir fenomen olduğu söyleniyor ⁷⁸ . Güncel sorunlardan kaçınmak, yani İran'da sorunların ortaya çıkmasında merkezi faktör olarak yalnızca bir faktörü vurgulayan tek taraflı görüşlere başvurmak;⁷⁹ Bu faktör genellikle Batı kültüründen ve onun yerli ve "içeriden" kültür değerlerini işgalinden kurtulur. *İran benliği" kendini her zaman Batılı "öteki" ve onunla yüzleşme tehlikeleri karşısında hissetmişti. Bununla birlikte burada, önceki nesillerin ideolojisinde ve eserlerinde somutlaşan eski kültürel idealler fikrini korumanın mevcut çıkarımları şimdi sorunlu görünmektedir.*⁸⁰

⁷⁷ Keşmirşekan, Hamid, **İran çağdaş sanat**, Nazar Y, Tehran, 2016, s 310

⁷⁸ Matin-Asgari, Afşin, “**Devrim Sonrası İran'ın En Çok Satanlar: BackWardness, Elite-Killing**”, İran Çalışmaları, cilt.37,no. 1, 2004, s. 87

⁷⁹ Nikki, R. Keddie, **Modern Iran: Roots and Result of Revolution**, New Heaven & London, 2003. P. 304.

⁸⁰ Jahanbegloo, Ramin, “Giriş”, **İran Arasında Gelenek ve Modernite**, Lanham, 2004, p. xvii.

Böyle bir durumda 90'ların ikinci yarısında yeni sanatsal akımlar ve yöntemler ortaya çıktı. İran sanatındaki bu yeni ve dinamik değişimlerin yaratılmasında çok sayıda faktör etkili sayılabilir. Birincisi, bu dönemde sanat dünyasına her zamankinden daha fazla sanatçı girdi. Belki de bu dönemde meydana gelen en büyük değişikliklerden biri, aralarında çok dikkat çekici bir kadın varlığıyla genç sanatçıların dinamik olarak ortaya çıkmasıydı. İkinci derecede kurum, eğitim kurumları, sanat sergi merkezleri, sivil toplum sanatçı dernekleri ve sanat dergileri gibi sanatı destekleyen kamu kuruluşlarının faaliyetlerinin yaygınlaşmasıyla etkili bir rol oynadı. Aynı zamanda, iletişim çağının gelişi, kültürel ve sanatsal alışverişler ve yeni kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması, İranlı sanatçıları uluslararası sanat sahnesinde egemen çağdaş sanatsal söylem ve paradigmlarla karşı karşıya getirdi.

“Devrim sonrası sanat, 1995 yılında ılımlı bir cumhurbaşkanı olan Seyyed Muhammed Hatemi'nin seçilmesiyle gelişiminin "üçüncü" aşamasına girdi. Hem siyasi hem de kültürel seçkinler arasında popüler olan o, siyasi ve kültürel reformlar vaat eden iktidara geldi. Hükümeti, özellikle kültür sektöründe, uzun süredir isteksiz olan dış dünya ile iletişimi teşvik etti. Bu dönem, çağdaş İran kültür ve sanatında hem teorik hem de stratejik olarak kesinlikle bir dönüm noktasıydı ve bu arada görsel sanatlar İslam Devrimi'nin zaferinden bu yana deneyimlenmemiş yeni bir anlam kazandı. İran çağdaş sanatının sunumunun ana merkezi olan Tahran Çağdaş Sanat Müzesi, grup sergileri şeklinde politik olmayan sanatı göstermeye ve bunlara dikkat etmeye başladı. Bu nedenle, müze ve özellikle ülkenin görsel sanatlar merkezi, çağdaş İran sanatının çeşitli biçimlerini tanıtmada kilit bir rol oynadı. Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı Sanat Bakan Yardımcısı denetiminde faaliyet gösteren bu merkez, 1983 yılında kurulmuş ve Alireza

Sami Azar başkanlığındaki Tahran Çağdaş Sanat Müzesi müdürü tarafından yönetilmiştir. Merkez ayrıca ortak çabalar ve mali yardımlarla Tahran ve şehir merkezlerindeki özel galerileri desteklenmeye başlandı. Bu dönemde, hükümetin sanatlar üzerindeki kontrolünde de önemli bir azalma görüldü. Müze ve merkez, en önde gelen sanat uzmanlarından bazılarının kolektif katılımıyla, genellikle eşi görülmemiş birkaç program düzenledi: “sanat bienalleri için daha kapsamlı hedefler belirleme, özellikle yeni kurulan derneklere yer verme dahil. Sanatçılar ve çağdaş İran sanatının yanı sıra Avrupa, Amerika ve Asya (örneğin, yirminci yüzyıl İngiliz heykel sergileri ve 2004'te Japon çağdaş sanatı) tematik sergileri planlıyor ve düzenliyor. Ulusal ve uluslararası konferanslar ve çağdaş sanat ve kültürün çeşitli yönleri üzerine temel tartışmalar da bu iki merkezin himayesinde planlandı. Görsel sanatlar icra etmek için sanat yayınlarının ve halka açık yerlerin sayısı da önemli ölçüde artmıştır. Şimdi, Tahran Çağdaş Sanat Müzesi, sadece çağdaş sanatın çeşitli biçimlerinin merkezi haline gelmekle kalmamış, aynı zamanda İran'daki çağdaş sanat söylemlerinin eğitim perspektifinden gelişmesinde kilit bir rol oynamıştır. Okulların ve sanat kurumlarının eğitim sistemlerinde çağdaş ve güncel sanatsal söylemlerin bulunmaması nedeniyle bu gelişme önemli bir gelişme oldu. Müzenin 1990 yılından beri bienal ulusal (ve bazen de uluslararası) bienaller düzenleyerek benzer programlara başladığını, ancak artık eskisinden daha organize ve vurgulanmış olduklarını belirtmek gerekir. Ayrıca bu dönem, müzenin zengin kalıcı koleksiyonunda yer alan devrim öncesi önde gelen sanatçıların ve çağdaş Batılı sanatçıların birçok eserinin sergilenmesine tanık oldu. İran'ı yıllar önce terk eden ve devrim sonrası sanat ortamıyla bağlarını koparan Charles Hossein Zande Rudi gibi önde gelen İranlı sanatçılar, şimdi karma veya kişisel sergilere katılmaya davet edildi. “Modern İran Sanatının Öncüleri” başlıklı bir dizi serginin düzenlenmesi özellikle önemliydi. Bu sergilerde Houshang Pezeshknia, Hossein Kazemi, Sohrab Sepehri, Zande Rudi, Masoud Arabshahi, Parviz Tanavoli, Mansoureh Hosseini,

Behjat Sadr ve Mohsen Vaziri Moghadam gibi modern İranlı sanatçıların eserleri sergilendi. Shirin Neshat ve Shirazeh Hoshyari gibi göçmen sanatçıların eserlerinin sergileri, kendi türünde tamamen benzeri görülmemiş bir strateji olarak sergilendi.”⁸¹

Çağdaş Sanat Müzesi, müzenin zengin batı hazinesinden (çoğu yıllardır gözden kaçan) eserleri halka ödünç vererek diğer uluslararası kurum ve kuruluşlarla bağlantılar kurarak uluslararası faaliyetlerini de yürütmektedir. Ve İranlı sanatçıların Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri ve Asya'daki sergilerini genişletti.

İran devrimden sonraki gelişiminin üçüncü aşamasında, kültürel faaliyetlerin önemli ölçüde genişlediği bir dönem yaşadı ve bu bağlam, ana kaygısı "çağdaş olma" fikri olan bir sanatçı kuşağının ortaya çıkmasına yol açtı. “Çağdaş sanatçılar için bu fikrin sonucu, artık çağdaş dünyanın "parçası" olma arzusu, ona gecikmeyle veya abartıyla yanıt vermek değil. Kapsamlı bir çalışma bulunmamakla birlikte, bu dönemin yükselen sanatçılarının çoğunun genç ve (İran toplumunun çoğunluğunu oluşturan) "üçüncü kuşağa ve orta sınıfa mensup oldukları açıktır.

İran sanatının devrimden sonraki üçüncü aşaması, özellikle video, performans, düzenleme ve sanatsal fotoğrafçılık gibi çeşitli görsel anlatım araçlarının genişlemesine tanık oldu. Yeni nesil sanatçılar, kolektif kimlik sorunuyla meşgul olmaktansa, temel sosyo-kültürel değişimler geçiren bir toplumda kendi biyografilerini resmetmekle daha çok ilgileniyorlardı. Kısacası bu dönem, sanatçıların yeni ifade biçimleri deneme arzusu ve resmi kurumların bu yeni dilleri teşvik etme ve destekleme konusundaki yeni arzusunun ifadesi gibi özelliklerle tanımlanabilir. Bu koalisyon, "yeni sanat" olarak bilinen şeyin gelişmesi için çok

81 Keşmirşekan, Hamid, İran çağdaş sanat, Nazar Y, Tehran, 2016, s 337-339

verimli bir zemin sağladı.”⁸² Sanatçılar, şimdiye kadar daha fazla kaynak, alan ve ekipman gerektiren projeleri için benzeri görülmemiş bir şekilde fon sağladılar. O zamanlar resim, heykel ve fotoğraf gibi medyada, hatta sinema ve tiyatrodaki çalışan bir grup sanatçı, yeni sanatsal medya ve video, sanat fotoğrafçılığı, düzen ve çevre sanatı gibi yaklaşımları kullanmaya başladı. Ve performansa döndüler. Bu sanatçılar, daha iyi tanınan sanatçılar, film yapımcıları, fotoğrafçılar ve sanatçılar için ortaya çıkan genç yeteneklerden oluşan bir gruptur.

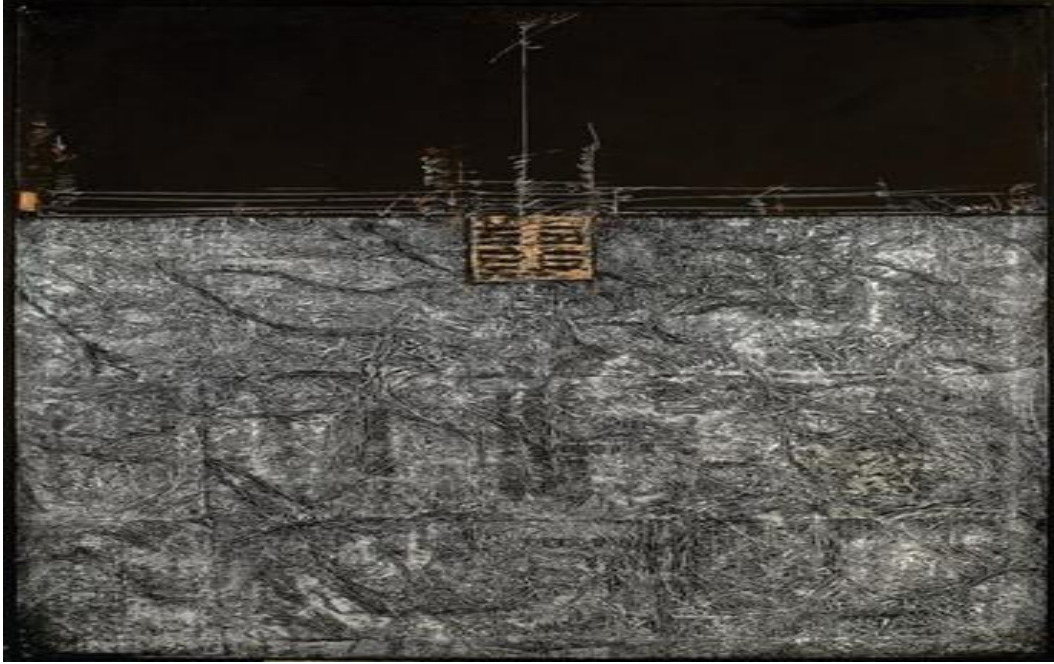


Resim 33: Sadr, Behjat, , isimsiz, 1974 - Tuval üzerine yağlıboya, 87 × 170 cm. Centre Pompidou

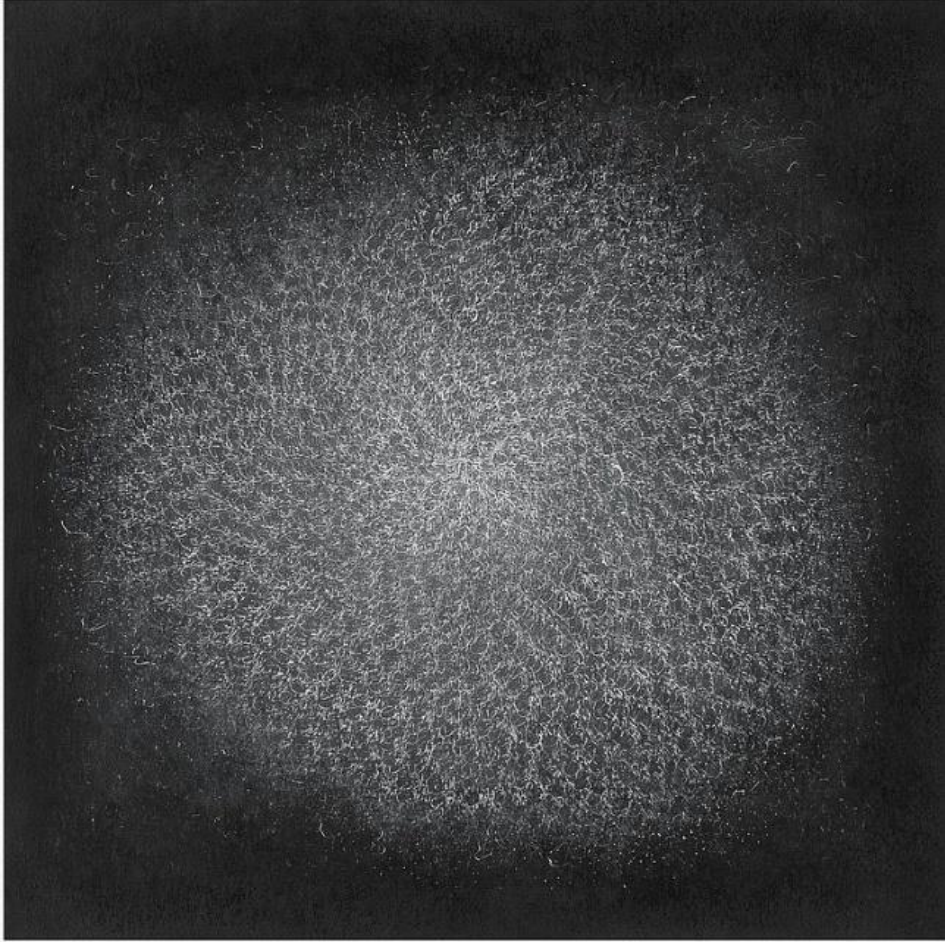
82 Keşmirşekan, Hamid, “Çağdaş İran Sanatı: Yeni Sanatsal Söylemlerin Ortaya Çıkışı”, İran Çalışmaları, Cilt. 40, No. 3, 2007, s. 335-366.



Resim 34: Hosseini, Mansoureh, isimsiz, tuval üzerine yağılıboya, 135 . 240 cm, 1998



Resim 35: Arabşahi, Masoud, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 127.107, 1986



Resim 36: Hoşyari, Şirazi, isimsiz, kağıt üzerine akrilik 40 . 40cm, 2003

1350'lerin başlarında, birkaç durumda, bir dizi sanatçı, sınırlı bir ölçekte çağdaş sanat formlarını (özellikle özel olarak yerleştirilmiş eserler şeklinde) denemişti. Ancak “devrimden yaklaşık yirmi yıl sonra, 1992'de Tahran'da "kavramsal sanat" biçiminde sınırlı bir deneyim yeniden oluştu. Bu projede Ali Dashti, Shahrokh Ghiaei, Sasan Nasiri, Farid Jahangir ve Mostafa Dashti'den oluşan bir grup genç sanatçı, çalışmalar tamamlandıktan kısa bir süre sonra yıkılacak olan eski bir evin farklı katlarında çeşitli sanatsal malzemelerle çalıştı. Bu deneyim, Batı'da daha önce defalarca yaşanmış olan "yıkım" sanatı kavramının örneklerini açıkça anımsatmaktadır. Bununla birlikte, İranlı sanatçıların çağdaş sanatın bazı kavramlarıyla geleneksel olmayan, yeni ve evrensel deneyimlerden

duydıkları hayranlığın kıvılcımlarının ortaya çıktığını gösterdi. Bundan sonraki en önemli kavramsal olay, 1997 yılında Sasan Nasiri, Bita Fayazi, Farid Jahangir, Khosrow Hassanzadeh ve Atta Hasheminejad'ın da dahil olduğu bir "Çağdaş Sanat Atölyesi" tarafından oluşturulan Deneyim Yetmiş Yedi adlı bir projeydi. Bu karma sergi, bir önceki projeye katılan sanatçıların çoğunun işbirliği ile Tahran'da eski ve harap bir evde gerçekleştirildi ve sözleşmesiz performansları farklı medyaların bir kombinasyonu ile sundu. Ertesi yıl Bita Fayyazi, Maziar Bahari, Sadegh Tir Afkan ve Khosrow Hassanzadeh, Tahran'ın merkezinde eski bir evde "Hava Kirliliği" başlıklı bir multimedya gösterisi düzenlediler ve İran'da ilk kez sanatsal bir tepkiye yol açtı. Bu çevre sorunu karşısında. Ancak bu serinin ilk kapsamlı sergisi, 2000 yazında Tahran'daki Çağdaş Sanat Müzesi'nin planlanmasıyla gerçekleştirildi. Daha sonra benzer sergiler şeklinde devam eden bu sergi, yeni medyaya ve yeni sanatsal uygulamalara tutkulu bir dikkatle çağdaş İran sanatında yaygın akımın oluşumunda bir dönüm noktası olarak kabul edildi. Böylesine heyecan verici bir dönemde modern sanatın çeşitli biçimlerinde deneme arzusu çok önemliyken, Çağdaş Sanat Müzesi'nde birbirini izleyen sergiler de aynı derecede izleyici tarafından beğenildi.”⁸³ Bu dönemde yeni sanat gelişti ve çok popüler oldu ve yaratıcılarının bazı çalışmalarının yurtdışındaki başarılı sergilerinin ardından çalışmalarını daha büyük bir coşkuyla takip ettiler. Bu dönemde artan sergi akışı, sanatçıların artan sanatsal ifade araçlarını deneme eğiliminin bir kanıtıydı. Aynı zamanda, yeni, sözleşmesiz ve tek kelimeyle "çağdaş" için güçlü bir arzu vardı. Zamanın dinamik ve kararlı yükselen sanatçılarının çoğu, daha önce alışılmadık olan yeni konular, yeni malzemeler ve

83 Keşmirşekan, Hamid, “**Moderniteyi Yeniden Üretmek: 1990'ların Sonlarından Beri Çağdaş İran Sanatı**”, Gölge ve Işığın Ortasında: Çağdaş İran Sanatı ve Sanatçısı, ed. Hamid Keşmireşkan, 2011, s. 445-446

malzemeler, işçilikte yeni seçimler ve iş sunma yolları ile ilgilenmelerini engelleyebilecek sınırları yıkmaya çalıştılar.

1990'ların ortalarında başlayan sanat hareketi, şimdi ülkenin başlıca sanat merkezleri üzerinde önemli bir etki yarattı. Birçok sanatçı asıl görevinin uluslararası başarı elde etmek olduğuna inanmaya başladı. Ek olarak, sanatçıların zamanlarının önemli konularını yansıttığını düşündükleri belirli temalar vardı; Bu konulardan bazıları kimlik politikaları, bireysel ve kolektif kimlikler, kadının toplumdaki rolü, çevre, din ve maneviyatla ilgili konuları içermektedir.



Resim 37: Akhlaghi, Azade, Bir görgü tanığı tarafından. kağıt üzerinde fotoğraf ,Marzieh ahmadi oskuie, 110.318. 2010



Resim 38: Mobed, Amir, gündelik Yaşam, performan ssanatı, Tarahan gallery, 2012



Resim 39: Mobed, Amir, açılış, performans sanatı, 2013



Resim 40: Golşiri, Barbad, Müfredat Mortis. Aran gallery, 2015

Sanatçıların dünyanın geri kalanıyla bağlarında uzun süren kısıtlamaların ardından, bu süre zarfında sanatçılar ve dış dünya arasındaki ilişkiler arttı. Elbette uluslararası arenada güncel sanatla bağlantı sorunu İran görsel sanatlarında ciddi bir endişe haline geldi. Kısa bir süre içinde çağdaş İran sanatı, resmi çevrelerde kademeli olarak uluslararası bir katmana büründü. Venedik Bienali gibi uluslararası sanat etkinlikleri ve sergilerinde İranlı sanatçıların varlığı, kültürel sınırların bu yeniden açılmasının doğrudan bir sonucuydu. Ayrıca, İranlı sanatçılar artık medya, dergiler ve e-kitaplar aracılığıyla sürekli olarak diğer kültürel değerlerle tanıştılar. "Güncel" olma ve "zamanın ruhu" ile dolu olma fikri, genç nesil sanatçıların kafasında büyük bir endişe kaynağıydı. Zamanın sanat eğitimi sistemindeki yaygın uygulamayla çelişen eserler yarattılar, ancak bazı kurumlar daha sonra dikkatlerini sözleşmesiz veya yeni sanat denilen çeşitli biçimlere çevirdi.

İran dışındaki sanat dünyasında beğeni ve prestij kazanma arzusu, ülkenin sanat yetkilileri tarafından etkin bir şekilde desteklenen bir başka hedefti. Bu dönemde İran sanatının sergileri sınırların dışında hatırı sayılır sayıda yerde sergilendi ve bazılarında İranlı sanatçılar başarılar elde etti. Belki de bu başarının nedenlerinden biri, özellikle de fotoğraf ve video medyayla çalışan sanatçılar söz konusu olduğunda. İran sinemasının daha önce uluslararası alanda kazandığı bir üne sahipti. İran sineması örneklerinde de görülebileceği gibi, bu başarının bir başka nedeni de sanatçıların insani duruma dikkat etmeleri ve her biri tamamen kişisel bir bakış açısı olan cinsiyet, psikolojik zorluklar ve şiirsel ifade biçimleri gibi konuları göstermeleriyle ilgili olabilir. Bazı eserler mistik ve edebi kaynaklardan (Mevlana ve Attar'ın eserleri gibi) ve hatta Yeni Şiir'den ilham alırken, diğerleri İran'ın sosyal, politik ve estetik tarihine yönelik eleştirel eğilimleri paylaştı.

Genel olarak, bu sanatsal aşamada - yeni bir sosyal ve politik söylemin ortaya çıkmasıyla aynı zamanda - sanatta yeni fikirlerin ifade edilmesine zemin hazırlandığı söylenebilir. Bu nedenle, bu fikirlerden bazıları, kültürel ve politik alanlarda etkili olan çelişkili akımların deneyiminin temsilleri olarak hareket etti. Bütün bu akımlar; Sanat alanını ve ilgili sanatsal söylemleri etkileyen tüm İran toplumuna seçimler ve zorluklar sundular. Temelde çok yapılandırılmış söylemler genellikle çelişen fikirlerden türetilir.

2005'teki bu dönemden sonra, Mahmud Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanı seçilmesiyle, yeni sanatsal faaliyet biçimlerine resmi destek, temelde farklı bir seviyeden değişti. Bununla birlikte, devrim sonrası sanat gelişmelerinin "dördüncü" aşamasındaki önemli sayıda sanatçı bir önceki aşamada başladıkları pratiğini sürdürdüler; Ama şimdi, özel sektör aracılığıyla, özellikle ağlar, halka açık forumlar ve yabancı sergiler aracılığıyla daha az

ölçüde, bu sekiz yıllık dönemden (2005-2013) sonra, kültür politikalarındaki ve sanatsal katılımı çekmeye ve bazı uluslararası bağlantıları açmaya yönelik göreceli bir çaba, ortak sanatsal pratikte pek değişmedi. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz dönem, devrimden sonraki dördüncü sanat evresinin bir devamı olarak düşünülebilir. Diğer bir deyişle, mevcut durumda, sosyal ve kültürel değişim çabaları resmi politika yapan kurumlara daha az bağımlıdır. “Ülkedeki çağdaş sanatsal ifade biçimleri dağıtım medyası tarafından kısıtlanmış olmasına rağmen, uluslararası kültür pazarı tarafından açıkça memnuniyetle karşılandı. Bu durum, küresel sanat piyasasının büyüyen eğiliminin Avrupalı olmayan ve Amerikan olmayan tüm sanat türlerine ve bu tür sanatların uluslararası kültürel mekanlarda sergilenen pek çok sergisine yönelik sonuçlarından biri olabilir. Ayrıca bölgenin zengin ülkeleri, özellikle Basra Körfezi, İranlı sanatçılar da dahil olmak üzere bölgedeki diğer ülkelerden sanatçılar için bir pazar olarak daha önemli bir rol üstlendi. Bu rol, Dubai Art, Sharjah Bienali ve Dubai'deki Christie's Müzayede Evi gibi sanat müzeleri, sanat etkinlikleri ve teşhir ve satış için yeni alanların kurulması yoluyla oynanmıştır. Bununla birlikte, bölgedeki bu büyüme eğilimi, belirli sanat ve kültürel uygulama biçimleri için pazar beklentilerini tanımlamada kesinlikle etkili bir rol oynamıştır. Aslında, düşünce alanında, bu sanat formlarının ana temasının artan "ortaya çıkış" meselesi olduğu (geçmişte "görünmezlik" veya marjinalleşme konumundan ziyade) bir bakıma, İranlı sanatçıların yalnızca "etnik" veya "politik" olan sanat eserleri üretmeleri bekleniyordu. Bu kritik nokta, bu sanatçılar için böylesine abartılı bir olgunun, eylem için gerekli koşullar karşısında her zaman bağımsız bir "konuşan aktör" konumuna yerleştirildiğini göstermektedir. Bu nedenle, Batılı olmayan bir sanatçının "mahkum edildiği" bu heterojen koşullarda yaşamanın nesnel cazibesinin farkında olmak gerekir. Bu, sanat camiasının bazı kesimlerinde,

böylesine hassas bir durumda, bazılarının yalnızca uluslararası sanat festivallerine ve sergilerine katılarak iş yaratacağına dair endişeleri artırıyor. Bu konum, potansiyel olarak yıkıcı cehalet, stereotipleme, oryantalizm, putperestlik faktörleri ve bu faktörlerin, Batı dışı sanatın artan önemi doğrultusunda farklı egemenlik türlerini pekiştirmede oynadığı rol ile kesinlikle uyumludur.”⁸⁴ İlerleyen satırlarda İran sanatıyla ilgili konuları inceleyeceğiz.



⁸⁴ Keşmirşekan, Hamid, “Çağdaş İran Sanatı: Yeni Sanatsal Söylemlerin Ortaya Çıkışı”, İran Çalışmaları, Cilt. 40, No. 3, 2007, s. 337

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İRAN SANATINDA ‘KENDİNİ-TEMSİL’ TEMALARI

3.1. ÇAĞDAŞ İRAN SANATI PARADİGMALARI

Çağdaş İran sanatı, bir yandan modellerini açıkça Avrupa-Amerikan paradigmalarından almış, öte yandan bu paradigmalardan türetilen mevcut sanat ölçeği seçici bir şekilde uyarlanmakta ve özümsemektedir, yapısal olarak heterojendir. Genel olarak İran kültürü gibi, süreçteki sanat da modernitenin bazı unsurlarını ¹ ve çağdaş Avrupalı-Amerikalıları bünyesinde barındırıyor ve aynı zamanda yerelleştirilmiş alternatifler aramaktadır. Özgün yapılarını yeni bağlamsal okumalar temelinde kuran bu yerel alternatifler, geleneksel söylemlere yanıt olarak ve ideal koşullarda yeni gerekçeli biçimler çizebilirler.

Başlangıçta anahtar soru şudur: “Çağdaş ne anlama geliyor?” Belki de “çağdaş” kelimesinin temel anlamlarından biri “aynı zamanda” dır; Aynı tarih, aynı yaş veya aynı zaman anlamına gelir. Bir tarihçi ve sanat eleştirmeni olan Terry Smith’in ifade ettiği gibi, “sözcüksel olarak, ‘çağdaş’ sözcüğü, her zaman olabilen ‘birlikte olmak’ anlamına gelir; her geçmişin ve her geleceğin rolü anlamına gelir. Akla gelebilecek olanı herhangi bir kombinasyonda oynar.”² “Çağdaş kelime aynı zamanda “zamanın dışında” anlamına da gelebilir, yani tarihten sonraki veya ötesinde bir durum, her zaman ve şu anda yalnız olma durumu” Bu nedenle, çağdaş terimi aynı zamanda “zaman içinde” veya “zamanla” olmanın, hatta “zamanın”

¹ Keşmirşekan, Hamid, “Moderniteyi Yeniden Üretmek: 1990’ların Sonlarından Beri Çağdaş İran Sanatı”, Gölge ve Işığın Ortasında: Çağdaş İran Sanatı ve Sanatçısı, ed. Hamid Keşmireşkan, 2011, s. 443.

² Smith, Terry, “Çağdaş Sanat Nedir? Çağdaşlık ve Gelecek Sanat”, Konsthistorisk Tidskrift, cilt. 71, No. 1-2, 2002, s. 8.

içinde "veya" zamanın dışında "olmanın farklı ama ilişkili yollarını ifade eder. Bununla birlikte, dünyadaki en kararlı çağdaş sanatçılardan biridir. Şimdi çağdaşlığı bir tasarım içinde yaşamak olarak yeniden tanımlamaya çalışıyorlar ve bunu "şimdi" nin gücünü kabul edecek şekilde yapıyorlar. Batı'da bu değişim muhtemelen 1970'lerde modernizmin düşüşünden kaynaklanıyordu. Ve çağdaşla ilgili terimler galeriler, müzeler ve müzayedeler, akademik disiplinler ve akademik kitap başlıkları gibi kurumlarda ortaya çıktı, ki bunlar elbette "çağdaş" kelimesini şu anda içeriğin çokluğunun bir göstergesi olarak kullanma eğilimindedir.”³

Çağdaşlık ile kastedilen nedir? sorusuna da cevap vermeliyiz. "Çağdaşizm, esasen bugünün ve aynı zamanda duyarlılıklarını yakalayan bir kavramdır." Mevcut tüm rekabet gücüne, bugünü algılayanın yeni yollarına, süreksizliğe ve sahneyi değiştirmeye duyulan ihtiyacın altını çiziyor.⁴ Ancak, çağdaşlığın karmaşıklıklarından kaynaklanan sanatın, şimdinin basit bir yansıması ile yeterli olamayacağını söyledi.⁵

Çağdaşlıkla gerçek anlamda iç içe geçmiş sanat, en derin motivasyonlarından oluşur ve çeşitli düzeylerinde tanımlanır ve çeşitli yönleri arasında gidip gelir; En güncel olandan en çelişkiye, derin ikilemlerden tesadüfi özelliklere.⁶ Dolayısıyla, çağdaş sanatı gerçekten oluşturan şeyin çağdaşlığın ve çağdaşlığın çoklu enerjileri olan sanat durumlarının ötesinde olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla çağdaşlığın temel niteliği, anlık oluşu, yani şimdiki hali, şimdiki hali, zaman içinde anın

³ İdem, “Çağdaş Sanat ve Çağdaşlık”, Eleştirel Sorgulama, cilt. 32, hayır. 4, Yaz 2006, s. 701.

⁴ Smith, Terry, “Çağdaş Sanat Nedir? Çağdaşlık ve Gelecek Sanat”, Konsthistorisk Tidskrift, cilt. 71, No. 1-2, 2002, s. 703.

⁵ Kuspit, Donald, “Çağdaş ve Tarihsel”, Artnet, 13 Nisan 2005, www.artnet.com/Magazine/Features/kuspit/kuspit4-14-05.asp

⁶ Smith, Terry, “Çağdaş Sanat Nedir? Op. Cit, p. 11.

*önceliği, tarih üzerindeki şimdiki zaman ve bireysel basitlikle çarpılan karmaşıklık deneyimidir*⁷

Smith haklı olarak şunu belirtir: “Çağdaşlık, tam da, zaman-olmayışın zamansal olmayan olaylarının mevcut örtüşmesi içinde, algının temel kırılmasının sürekli deneyiminden, dünyayı görmenin ve dünyaya saygı duymanın heterojen yollarından oluşur. Sosyal ve kültürel çoklukların varlığının stresli olasılığında ve bunlar, içlerindeki ve arasındaki eşitsizlikler vurgulanacak ve bu şekilde bir araya getirilir.”⁸

“Zaman kavramını şu şekilde tanımlar: Artık "bizim zamanımız" duygusu yok, çünkü "biz" zıddını genelleyemiyoruz. Aynı zamanda kesinlikle bir "zaman" değildir, çünkü "modern" her şeyden çok kendisini bir dönem olarak tanımlama ve aynı zamanda geçmiş dönemler halinde sınıflandırma eğilimindeyse, çağdaş çağdaşlıkta bu dönemsel bölünmedir. Bu açıkça sanat için geçerlidir. Çağdaş sanat gibi kaçak bir fenomeni periyodikleştirmek, Batı'da modern sanat için meydana gelen aynı hatayı daha geniş ölçekte tekrar etmemize neden olabilir, çünkü sıradan kullanımda "çağdaş" terimi, kelimedenden bile daha azdır. "Modern", netlik ve şeffaflığa sahiptir.

Söylendiği gibi, İran sanatının 2000'li yıllarda, devrim sonrası sanatsal modernizmin ortaya çıkan çerçevesini terk etmekve aynı zamanda yeni perspektifleri gerçeğe dönüştürmek için kademeli bir değişim geçirdiği iddia edilebilir.”⁹ Sosyal anormallikler gibi mevcut olanlar birbirine bağlanır. Bu yeni sanatsal yaklaşım, çağdaşlığın uluslararası arenadaki itici gücünün ve iç koşullarının bir parçasıydı. Geçiş sırasında tüm değişen biçimleriyle gerçekliği kaydetme ihtiyacının kaçınılmaz olduğu yerlerdedir.

⁷ İdem, “Çağdaş Sanat ve Çağdaşlık”, op. alıntı, 703.

⁸ Keşmirşekan, Hamid, **İran çağdaş sanat**, Nazar Y, Tehran, 2016, s 356

⁹ Keşmirşekan, Hamid, “Devrim Sonrası İran Sanatı Üzerine Söylemler: 1990'larda Yeni Gelenekçilik”, Mukarnas, Cilt. 23, 2006, sayfa 131-157.

“Bu yirmi yıl (2000-2010), temel zihinsel kaygısı çağdaş olma meselesi olan bir sanatçı neslinin ortaya çıkışına tanık oldu, Daima yalnız kalma arzusu demektir. Toplumsal çağdaşlık kaygısı aslında bugün İran'daki önemli akımlardan biriydi ve çoğu durumda tamamen aynı özelliklere sahip görsel sanatçıların eserlerine yayıldı. Bu yaklaşıma başlangıçta, "yeni medya" sanatıyla gerçekleştirilen herhangi bir sanat biçiminin "çağdaş" olduğu şeklindeki basit bir fikir eşlik etti; Özellikle resim ve heykel gibi geleneksel medyaya bağlı sanat formları ile karşılaşıldığında. Sanatçıların çağdaşla ilgili yeni dilleri deneme arzusu, sözde "yeni sanat" ın gelişmesinin yolunu açtı. Süreç ilerledikçe, medyanın sanatçı seçimindeki tercihi ve özgüllüğü azaldı ve yerini, sanatsal modernizmden miras kalan biçimciliğin aksine "fikir" veya "kavramsal" yüke özel bir odaklanmaya bıraktı. Yeniye, alışılmadık ve çağdaş bir sözcükle tutku, çağdaş sanatçının tutkusunun gündelik hayata gecikmiş bir yanıtın ziyade "mevcut" olduğu noktaya kadar genişledi. Coşku aynı zamanda "şimdiki" konuma da yayıldı; Doğrudan ve nesnel bir süreçte küreselleşen yaklaşımların arzusu doğrultusunda başkalarını ve deneyimleri bilme ve çalışma ve bunların etkisinin gerçekleşmesini bağlantı deneyiminin gerçekleştiği mekanda görme yeteneği. Böylelikle, bu sanatçılardan bazılarının eserleri, kendilerini çağdaşın ihtiyaçlarıyla meşgul olmaktan bilinçli olarak ayırdı.”¹⁰

Çağdaşlık, sanatçıların zaman içindeki orantılı varlıklarını kaydetmek, tanımlamak ve analiz etmek için görsel araçları kullandıkları çeşitli yollar oldu; Bu çağdaşlık içinde, kendilerini tanımlamaya ve çağdaş andaki yaşamın anlamını temsil etmeye çalıştılar. Bazıları, çağdaş sanatın kültürlerarası doğasını, küreselleşme çağıyla ilişkili bir özellik olarak kabul etti.

¹⁰ İdem, “Çağdaş Sanat ve Çağdaşlık”, Eleştirel Sorgulama, cilt. 32, No. 4, Yaz 2006 s. 365-366.

Bu nedenle ders, İran sanatı için daha çağdaş sanat uygulamalarını deneyimlemek ve sunmak için güvenilir bir temel sağladı. Bu uygulama, bu aşamanın bitiminden sonra bile devam etti, ancak gerçekte 2005'ten beri resmi kültürel temsilcilerin eğilimi, devrim sonrası üçüncü sanatsal aşamadan önceki yıllarda zaten mevcut olan bir uygulamayı kutlamak ve yeniden tanıtmak gibi görünmektedir (1995'ten beri deneyime sahiptir). "Dördüncü" aşamada, kültür yetkilileri, Çağdaş Sanat Müzesi ve diğer resmi etkinliklerin programları sırasında geleneksel biçimleri ve tek taraflı ve eşzamanlı ihbarları yeniden teşvik ettiler, sayıları üçüncü aşamadakinden çok daha düşüktü. Batı ile ilgili herhangi bir unsura ve ona atfedilen kültürel pratiklere yöneldiler. Elbette, bu yaklaşım sanat camiasından coşkulu bir yanıt alamadı. "1960'larda, 1970'lerde ve 1980'lerde yeni nesil sanatçıların çoğu "orijinal" kimlikle ilgili tartışmalar daha az çekici oldu. Bunun bir nedeni, kimliğin karşılıklı bağımlılığının, yani bu kimliğin ulusal, bölgesel ve kültürel bir yere yerleştirilmesinin zayıflatıldığı şeklindeki mevcut fikirdir. Bu perspektiften bakıldığında, çağdaş sanat basitçe tikelliklere çevrilemez, çünkü bu durumda, sanatın "özerk" kurumsal konumu algısıyla çelişir. Nitekim şu anda kendini ve "şimdiki zaman" kavramını anlayan ve inşa eden dünyadaki her kültür gibi, çağdaşlık fikrini yansıtan İranlı sanatçıların eserleri de bu durumun çeşitli yönlerinden etkilenmiştir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, çağdaş İran sanatındaki son gelişmeler, bu sanatın kaçınılmaz olarak yeni bir çağdaş konum gerektirdiğini gösterebilir. En kararlı sanatçılardan oluşan bir grup, bir sanat eserindeki belirsizliklerin ve unsurların evrensel olarak mevcut olan belirli görsel dil şifrelerini ve aynı zamanda bir dizi çelişkiyi iletmek için nasıl değerlendirilebileceği sorusunu gündeme getiriyor. Estetik mekanik yapıya uygun olarak sosyal ve dokusal olarak yansıtılır. Dolayısıyla onlar için

sanatta çağdaşlığın özelliği burada ve şimdi olanla sınırlı değil, kendi "süreksizliğini" ve "yerini" tanımlayan bilinçli ve teorik bir sanatsal yapı olarak görülebilir.

“Bu sanatın örnekleri, içinde oluştukları rutin, felsefi, biyografik, sosyal, kültürel ve politik bağlamla ilgilidir; Bu koşulların sanatsal pratiğe yüklediği gereksinimlere ve bu eserlerin içeriğini belirleme ve şekillendirmedeki rolü özeldir. Temsili bir şekilde kendi sanatçı arkadaşlarının temsilcisi olan bu sanatçılardan bazıları, geniş ve çeşitli duyarlılıklarını zaman ve mekan meselesine odaklıyor. Bununla birlikte, bu türden en iyi örnekler, sadece yeni medyayı kullandıkları veya pazarda başarılı oldukları için değil, çağdaş sanat olarak kabul edilebilir.”¹¹ Ancak bu çalışmaların zamanın en temel kişisel, sosyal ve politik ihtiyaçlarından bahsetmesi anlamında; Çağdaş kültürün karmaşıklıkları göz önünde bulundurularak açık ve yapılandırılmış bir şekilde iletişim kurma ihtiyacındandır.

¹¹ Keşmirşekan, Hamid, “Çağdaş İran Sanatında Kimlik Vize-á-Vis Egzotiklik Sorunu”, İran Çalışmaları, cilt. 43, No. 4, 2010, s. 489-512.



Resim 41: Fayyazi, Bita, Kreş. Fiberglass, kil, pişmiş toprak, metal kutular, 2008



Resim 42: Hedayat, Ghazaleh, saç, enstalasyon ahşap ve kadın saç, 100.100 cm, 2008

Eğer özeleştiri ve onun yansıması çağdaş düşünce ve sanatın eleştirel fikrinin bir parçasıysa, bu özellik İranlı sanatçıların son dönem eserlerinde siyasi ve sosyal ideallerle uyumlu bir kombinasyon içinde görülebilir. Otoportreler, günlük yaşam, yaşanmış deneyimler vb. yoluyla çelişkilere ve sorunlara işaret etmek bu sanatın hakim biçimlerindendir.



Resim 43: Mohebbali, Mehrdad, erken sonsuzluk, tuval üzerine yağlıboya, 180 . 250cm, 2014



Resim 44: Tirafkan, Sadegh, multitude, kağıda yazdırma, 75 . 109 cm, 2009

Uyarlama (ondan kendi kendini yaratma), parçalama ve özgünlük eleştirisi gibi çağdaş sanatın ortak ve ortak söylemleri de bu sorunları ele almak için kullanılan tanıdık politikalardır.



Resim 45: Kamrani, Behnam, meli bank, tuval üzerine akrilik ve baskı, 82 . 171cm, 2009



Resim 46: Ahmadvand, Mohsen, aslan ve muz, Kağıt üzerinde kalem, 50 . 80 cm, 2013



Resim 48: Şahpour, Pouyan, Natürmort-sirli, seramik ve akrilik, 418.313 cm, 2014

“ Bu arada, bazı sanatçılar çalışmalarını giderek daha fazla "metin" üzerine kuruyor. Projeler, görsel potansiyelin ve dil politikasının, yaygın sanat dünyasının hareketlerini ne ölçüde kontrol edebildiğini göstermektedir. ‘’Bu örnekler, görsel temsilin sınırlamalarını sorgulayarak, yalnızca görüntü aracılığıyla temsil edilemeyen şeyin dilbilimsel ipuçlarıyla hatırlanabileceğini öne sürüyor. Kimlik kaygılarından sosyal kaygılara ve kaligrafinin kullanımına ve egzotizminin eleştirisine’’¹² fikir temelli sanatta eleştirel ve yapı sökücü yaklaşımlardan kaligrafinin unsurlarını kullanmak veya tercihen yazı yazmaktaki postyapısalcılık fikri - her zaman bu sanatçıların çalışmalarında görülür. Yukarıdaki yaklaşımların temsilcileri olarak geniş bir sanatçı yelpazesini sayabiliriz: Barbad Golshiri, Mahmoud Bahşi Mukher, Mehran Mohajer, Farhad Moşiri, Golnaz Fathi, Hosro Hassanzadeh, Ghazaleh Hedayat, Farşid Azarang.

¹² Keşmirşekan, Hamid, op. Cit, 2007. ss. 335-366



Resim 49: Bakhşi Moahar, Mahmood, Farsça Para Kazanma Hattı yazılı, Tuval üzerine yazdır,
200.240 cm, 2008



Resim 50: lahooti, Behdad, yeni Medya, tuvalete baskı, Özgürlük kelimesi tuvalete basılmış, 43.59 cm, 2009

Bazı sanatçıların eserleri genellikle karanlık ve son derece tereddütlü bir atmosferden gelir ve ayrılık, parçalanma ve yerinden edilme endişelerinden kaynaklanır. Otobiyografinin sergilenmesi yoluyla mevcut toplumsal çelişiklere ve eleştirel yorum ve analizlere dikkat, günlük yaşam deneyimleriyle ilgili sorunlar ve benzeri bu dönemin en öne çıkan sanatsal yaklaşımlarıdır.

“Sürekli değişime duyulan ihtiyaç bazen sanatçıları sembolik, metaforik ve şiirsel özellikler dahil olmak üzere yeni ifade biçimlerini deneyimlemeye yöneltmiştir. Kültürel temsiller istismar edilmektedir. Aslında sanatçılar, ülkelerindeki acil kültürel değişim ihtiyacına kültürel ve sosyal ifadeler gibi eserler yaratarak cevap veriyorlar. Mahmoud Bakhshi'nin son çalışması, "inanç" ve "fedakarlık" fikri ile resmi propaganda arasında gidip gelerek belirsiz bir varlığı ifade ediyor.”¹³

Özgünlük eleştirisi gibi ortak söylem bazen kolektif hafıza gibi konuları ele alacak kadar ileri gider; Ve bu idealleri, önceki nesillerin sunduğu okumayı yüceltmek yerine, mizah unsurlarının bir resmini çizer. Rokan al-Din Haerizadeh'in (1978) resimleri - özellikle 2001'lerde - bu yaklaşımın güzel örnekleridir. Bu çalışmalar, ironik bir şekilde kültürün ikiyüzlü yönlerini eleştirir.

Pek çok genç sanatçı, sanatsal desenleriyle, İran sanatında uzun süredir temel bir estetik sorun olan milliyetçi kurallardan kurtulmaya çalışıyor. “Bu sanatçılar, küreselleşme ve kentsel dünya söylemlerini İnternet sitelerinde ve diğer sanal ve gerçek mekanlarda yansıtarak bu bakış açılarına meydan okuyor. Çağdaşlık kavramı kimliklerin çokluğunu ortaya koyduğunda ve tarih ile şimdiki zaman arasındaki sınırlar bulanıklaştığında, istikrar da göreliliğe yol açar. Sonuç olarak, bazı çağdaş sanat uygulamaları tarihsel ve maddi olarak "özel" değildir, çünkü özel anlamları için "doku" ya çok fazla güvenmezler. Sanat tarihçisi Charlotte Beidler'in dediği gibi: Uluslararası çağdaş sanat sahnesinin - artan sayıda bienal, trienal, vb. İçeren - büyük bir kısmı, Seyahat ediyor ve çağdaş çağdaş sanatın gündemindeki kavramların ve diğer katkıların kültürel veya hatta ulusal olarak daha az tanınabilir bir kimliğe sahip olup olmadığını söylemek zor.”¹⁴

Sanat teorisyeni ve eleştirmeni Irit Ragoff, bu konuda "Nereye aitim?"

¹³ Darabi, Helia, “Mahmoud Bakhshi Makhar”, *Sanat Basın*, No. 17, Yaz 2010, s. 72-74

¹⁴ Bydler, Charlotte, “Pax Anglo- Americana: A Pea for a Cosmopolitan History of Contemporary Art”, *Etnik Pazarlamada [sergi kataloğu]*, Tahran, 2006, s.30.)

*Bu, aynı zamanda yararlılık amacına da katkıda bulunan gerekçesiz sorulardan biridir, çünkü basitçe tam bir aidiyet için belirli bir yerin hayal edilebileceğini varsayarken, yapısında olası bir politikanın sürekli varlığını sağlar. Bu gerçeğin bu sürekli ve acı verici açıklaması, kimliğin ortaya çıktığı ve sürekli değiştiği süreçten bizi her zaman haberdar eder.*¹⁵

*Bu özellik, sanatta bir tür çağdaş kozmopolitanizmin meydana geldiğine ve bunun da bir tür patolojik homojenleşmeye yol açacağına inanmamıza neden olabilir.*¹⁶ *Tarihsel süreçler, adaptasyonun, doğası gereği nesli tükenmiş olan "kurban" tarafında pasiflik gerektirdiğini göstermiştir. Buradaki endişe, çağdaş Avrupa-Amerikan sanatının ve onunla bağlantılı kurumsal ağların yalnızca küreselleşmenin kültürel akımlarının gözlemcileri değil, söylemleri tanımlamada arabulucular veya "kapı bekçileri" olarak aktif ve önemli bir rol oynamasıdır.*¹⁷ *Bu nedenle, bu egemen yapıyla yüzleşmek için kullanılan sanatsal düşünce politikaları çok önemlidir.*¹⁸ *Dariusz Shaygan'ın dediği gibi, "Bu çağ [çağdaş dönem], başka bir deyişle, sürekliliğin gökkuşağıdır," Batılı olmayan sanatçılar için, geçici durumları ve iç çelişkileri [açıklayarak] belirli varoluş yolları tasarlamalarına olanak tanıyan yeni ilham kaynakları sağlar.*¹⁹

Bu endişenin katmanları, çeşitli yeni medyalarla çalışan sanatçılar için özellikle ilgi çekicidir. Bir dizi çağdaş İranlı sanatçının eserleri bazen "evrensellik" kavramı kullanılarak tanımlanıyor, yani çağdaşlığın ruhuna

¹⁵ Rogoff Irit, "The Where of Now", Time Zones, Tate Modern, October 2004, <http://www.kein.org/node/64>

¹⁶ Keşmirşekan, Hamid, "Küreselleşme ve Kimlik Sorunu: Son İki Yılda Çağdaş İran Sanatı Üzerine Söylemler", in op. cit, 2011, s. 64-81.

¹⁷ Clark, Gohn, "Asya Modernizmi", Çağdaş Hint Sanatında, Diğer Gerçekler, Mumbai, 2002, s. 109.

¹⁸ Zolghadr, Tirdad, "Etnik Pazarlama: Bir Giriş", [sergi Kataloğu], Tahran, 2006, s. 12.

¹⁹ Şayegan, Daryoush, "Kesişen Dünyaların Son Noktasında", İran Çağdaş Sanatında, Rose Issa, Londra, Booth-Clibborn Editions, 2001, s.10.

*uymaları gerekiyor.*²⁰ Kendini İran toplumuna sunar ve ayrıca sanatı ve sanatsal temsilleri etkiler. Doğal olarak, bu çalışmalar genellikle sanatçıların kendi iş ve kişisel bulgularına dayanan tarihsel ve sosyal yorumların bir deposu haline gelir. Bazı yönlerden, bu örnekler postmodern siyasetle bir meşguliyeti temsil etse de, bu eserleri üreten sanatçıların çoğu postmodern siyaset veya teori hakkında tam olarak düşünmemiş veya bunlarla derinlemesine ilgilenmemişlerdir. Bu nedenle, sadece bu sanatçıların modernizmin önceden belirlenmiş koşullarıyla yüzleşme ve tam olarak postmodern olmayan başka bir sanat yapma alanına geçme eğilimini göstermek için tüm söyleme rasgele "çağdaş" olarak adlandırılabilir. Bu yapı, çalışmayı şu andaki ve onun içinden ve önünde sanatçıların kendilerini yeniden yarattığı ve yeniden okuduğu koşullarda aktif olarak şekillendirir ve belirler.

²⁰ Keşmirşekan, Hamid. Op. cit, 2011. s.73

3.2. KENDİNİ-TEMSİL TANIMI

Birincisi, görsel sanatlarda kendini temsil etme çok çeşitli şekillerde mümkündür. Elbette otoportre, bir sanatçının kendini ifade etmesinin en bariz yoludur. Burada sanatın kendisi - temsil, öznenin sanatçının kendisi olduğu bir tür anlamlandırma sanatı olarak kabul edilir. Dolayısıyla, kendi kendini temsil sanatının aslında (genel anlamıyla) kendine referans olduğu ve bu nedenle otoportrelerle sınırlandırılmayacağı söylenebilir.

İkincisi, tartışmamızın konusu günümüz dünya sanat ortamında İran kendini temsil sanatı olduğundan, ben ve öteki tanımları tamamen bağlama bağlıdır ve sanat eserinin sergilendiği yere göre farklılık gösterebilir. Kuşkusuz, İranda "kendimize" atfettiğimiz özellikler, yabancı izleyicilerin yüklediği özelliklerle eşdeğer değildir. Örneğin, Tahran'daki bir galeride yalnızca kendini ifade eden bir sanat veya kişisel hayal gücünün bir görüntüsü olarak değerlendirilen bir eser, Venedik Bienali'ndeki İran Ulusal Pavyonu'nda birçok sosyo-politik ve etnografik çıkarımlara sahip olacaktır. İran'ın "benliği", Şiiler vb. gibi özel kolektif kimlikler genelleştirilecektir. Dolayısıyla, "kendi" ile "öteki" arasındaki bu tür akışkan çağrışımlar, üretim, dağıtım ve eserlerin sergilenmesi döngüsündeki ideolojik gelişmelere tekabül eden karmaşık bir çok katmanlı ve istikrarsız kimlikler ağı yaratır.

3.3. TEMA VE NEDENSELLİK

Bu bölüm çağdaş İran sanat tarihindeki bir eğilimi incelemektedir. Çalışmanın seyri içindeki bu bölüm, sanat tarihi araştırmalarındaki olağan yollardan birinden kaçınır: zamanla uyumlu yürüyüş. Söz konusu rotayı kesin ve doğrusal bir şekilde sürdürmek yerine, çağdaş İran sanatında son yıllarda tekrarlanan ve popüler hale getirilen üç önemli temaya odaklanmayı tercih ediyoruz: Beden ve cinsiyet, kültür ve kültürel öğeler, zaman ve mekan.

Bir sanat eserinde özne ile ne demek istiyoruz? Konu, belirli bir konu hakkında bir dizi fikirdir. Bir konuyu tartışırken, sanat eseri tarafından bir bütün olarak somutlaştırılan ve ifade edilen yaygın fikirlerle uğraşıyoruz. Temalara bakıldığında bir bütün olarak incelenen bir sanat eserinin anlamı üzerinde durulmuştur.

Tematik yaklaşım, yorumlama sürecine öncelik vererek sanat eserlerinin tematik analizine vurgu yaparak, söylemsel düşünme ile dikkatli değerlendirme arasında akıllı bir denge sağlar. Sunulan eserlerin yorumlarını sunarken, her sanat eserinin anlamlarının çoklu ve karmaşık olduğunu ve tüm yorumların tartışılabilir olduğunu biliyoruz, bu nedenle burada çağdaş İran sanatında kendini ifade etme yaklaşımıyla eserleri inceleyeceğiz.

Çoğu sanat eserinin anlamı malzemelerin, tekniklerin ve şekillerin tartışılmasıyla bitmez. Çoğu yorum, sanat eserinin yarattığı fikir ve duyguların tartışmalarını da içerir. Bu bölüm, 1995 sonrası İran sanatına, bu dönemde yaygın olan seçilmiş temalara dayanarak bakıyor. Pek çok sanat eserinde sanatçı, duygusal öneme sahip veya ahlaki değeri ima eden bir konuya yatırım yaparak bir konuyu aktarır. Bazı sanat eserlerinde konu bir takım sembollerle ifade edilir (örneğin, gül romantik aşkı, dikenler ise acıyı

temsil edebilir). Sanat tarihi çalışmalarında, ortak ve ilgili bir dizi simgeye ikonografi denir. Tematik bir yaklaşım kullanırken, sanat eserinde ifade edilen fikirleri anlamak ve bunları belirli malzemeler, formlar ve ikonografide görselleştirmek için zihinsel bir ereve oluştururuz. Bir sanat eserinin konusu genel bilişsel içeriğe katkıda bulunurken, konunun genellikle tema ile tam olarak aynı olmadığını belirtmek önemlidir.

Bu bölümdeki  genel bölümü incelerken, üç ana tamamızı seçmenin ağdaş İran sanatındaki geniş içerik yelpazesini ortadan kaldırmayacağını unutmamalısınız. Üstelik bu tematik kategoriler, mutlaka eserin sanatçılarının ne adlandırıldığını yansıtmaz. Sanatçıların içerikle ilgili niyetleri karmaşıktır, hem bilinçli hem de bilinçsiz fikirlerini yansıtır ve genellikle birden fazla konuyu içerir. Ayrıca, ağdaş sanatçılar yarattıkları eserlerin içeriği hakkında düşünmekle meşgulken, tüm sanatçılar konular hakkında kesin ve tanımlanmış bir şekilde düşünmezler.

Bu üç tematik kategori, İran'da yayılmakta olan zamanımızın birçok sanatında yayılan etkili kavramları kendini ifade etme perspektifinden anlayabileceğiniz bir sanat eseri rneği sunmamızı sağlar. Her konu, yorumlayıcı bir mercek, sanat eserlerinin içerdiği farklı anlam düzeylerini keşfetmek için analitik bir araç görevi görür. Bu üç tema geniş ve çok dzeylidir ve bazen farklı şekillerde keşişir.

Bu sanatsal temalar, ağdaş yaşamın kaygılarıyla önemli şekillerde örtüşmektedir. Her okuyucu zaten yer, zaman ve beden gibi konular hakkında düşünmek için bilgi, fikir ve terimlere sahiptir. Bu ölçüde, her bölüm, doğası gereği herkes için anlamlı olan tanıdık arka planlarla başlar. İkincisi, temalar, ağdaş sanatçıların başarılarının tarihsel bir arka plana sahip olduğunu göstermektedir. Son olarak, hemen hemen tüm sanat eserlerine birden fazla konunun perspektifinden bakılabilir. Bir sanat eserine

birden fazla yorumlayıcı bağlamdan yaklaşılabilmesi, bunların herhangi birinin alaka düzeyini veya değerini azaltmaz.

Bu araştırmadaki yaklaşımımız, Hall Foster çağdaş sanatında kendini ifade etme teorisine dayanmaktadır ve çağdaş İran sanat hareketinin bir bölümünü ele almaktadır. Hall Foster'ın kendini ifade etme kuramı da Walter Benjamin'in çağdaş sanat akımına ve Edward Said'in Oryantalizmine bakışına dayanmaktadır. Tematik yaklaşım, sanat eserlerinin tematik analizini vurgulayarak, söylemsel düşünme ile dikkatli bir bakış arasında mantıksal bir denge sağlar. Her sanat eserinin anlamlarının çok yönlü ve karmaşık olduğunu ve tüm yorumların tartışılabilir olduğunu biliyoruz. Bir sanat eserinin konusu genel bilişsel içeriğe katkıda bulunurken, konunun genellikle temaya eşdeğer olmadığını belirtmek önemlidir.

Dolayısıyla bu tematik çalışma, bu eserlere ancak belli bir açıdan bir bakışı ifade edebilir. Ve bu eserler başka birçok açıdan incelenebilir ve bu çalışmadaki yaklaşımımız bu sanatçıların eserlerinin nihai amacını göstermez.

3.4. BEDEN VE CİNSİYET

Her dönemin baskın paradigması, o dönemin dünya görüşünü ve kriterler tanımlarını temsil eder, kültürünü ve ontolojik temelini belirler ve halkının bireysel ve sosyal faaliyetlerine anlam kazandırır. “Bilinçlilik ve insanlığın bireyselleştiği çağ olan modern çağda, dünya keşif ve anlayış için sabit ve odaklanmış bir nesne olarak yeniden tanımlandı. Ancak modernliğin geçişiyle, görelilik kuramı ve değerlerin değişkenliği, modernizemin kalıpları çöktü ve o zamandan beri küresel uyum ve evrensel idealler yaratmaya yönelik bütünsel çabalar gözden düştü. Merlopontinin teorisi, vücudun dünyanın alıcısı ve insan vücudu ile dünya arasındaki ilişkiye dayanan teorisi, Postmodern felsefesini derinden etkiledi ve düşünce ve güncel sanatta, eşsiz bir dönüşüme neden oldu. Modernizmden sonra yeni paradigmanın bir başka önemli özelliği, azınlık kültürlerine yol açan çoğulculuktur. Çoğulculuk marjlar, kimlik, cinsiyet gibi kavramlara derinden meydan okudu.”²¹

“Çoğulculuk genellikle mantıkta "fark" anlamına gelir. “Öteki”nin bilinçli olarak kültürün ana aktörlerinden biri haline geldiği bir söylemdir. Kimlik, ırk, cinsiyet ve bazı azınlık biçimlerine dayanan bir diğeri, modern çağda biyolojik gereklilik temelinde tanımlanmıştı; ancak post-modern döneminde, büyük anlatıların çöküşüyle, toplumsal yapılandırması teorisi haline geldi. Buna göre, biyolojik özellikleri temsil eden "cinsiyet" kavramı, toplumsal etkilere dayanan "cinsiyet" kavramı ile yer değiştirdi.”²²

İran'daki dini konumlar ve dini inançlar nedeniyle, görsel sanatlar ve özellikle vücut ve insan figürleri, zamanlarına uyan yasaklama ve kısıtlamalara beraberdi. Kamal-ol-Molk batıdan döndüğünden beri,

²¹ Perimosic, Daniel toms, **Merloponti falsafası ve mana**, Abolghasemi, 14, 2009

²² Ahmadi, Babak, **Modernite ve eleştirel düşünme**, Markaz, Tehran, s 64, 1996

resimleme sanatında kademeli bir yön değişikliği evrim geçirdi, aynı zamanda, sanatçılar nesnel mekanlar, bedenler ve gerçekçi portreler tasvir etmeye başladılar ve modernizm ve postmodernizmin sosyal bilimler ve sanatta ortaya çıkışıyla, İranlı sanatçılar zamanla orantılı olarak ilerlemeye çalıştılar.

İran'daki 1979 Devrimi'nden sonra, İran sanatını iki dönemde tasnif edilebilir:

Birinci dönem, 1978-1997 yılları arası, devrim ve savaş sanatçıları çoğunlukla sahnedendi. Önceki bölümlerde bu sanatçıların eserleriyle ilgili açıklamalar verilmiştir.

İkinci dönem, savaş sonrası dönem, Hatemi 1997'de cumhurbaşkanı olarak göreve geldiği için, reformların başlangıcı ve batı ile ilişkilerin gelişmesi, bugüne kadar devam etmektedir.

İran'da, beden ve ten konu olarak daha az kullanıldı ve genellikle beden imajı, insan-toplum, kimlik, cinsiyet farklılıkları, sansür, yoksulluk ve sosyal uyumsuzluklar, politik eleştiriler ve politik, kültürel ve sosyal meseleler gibi çeşitli temalara eşlik eder. Bu nedenle, çağdaş İran sanatında, beden etnik sembollerle anlamlı bir formdur ve birçok eserde etnografi ifadeye sahiptir. Öte yandan Sholeh Mostafavi'ye göre, "Kültürlerin birbirleriyle olan önyargıları ve imajları değiştirilemez. Çağımızın özelliklerinden, medya imgelerinin selleri sosyal ilişkiler üzerinde belirleyici bir etkiye ve kendisi ve yabancı bir imgenin sunumuna medya sanatının doğasına değinilebilecek zihinsel ve coğrafi sınırların ötesine geçen yeni sanal alanlar yaratıyor,

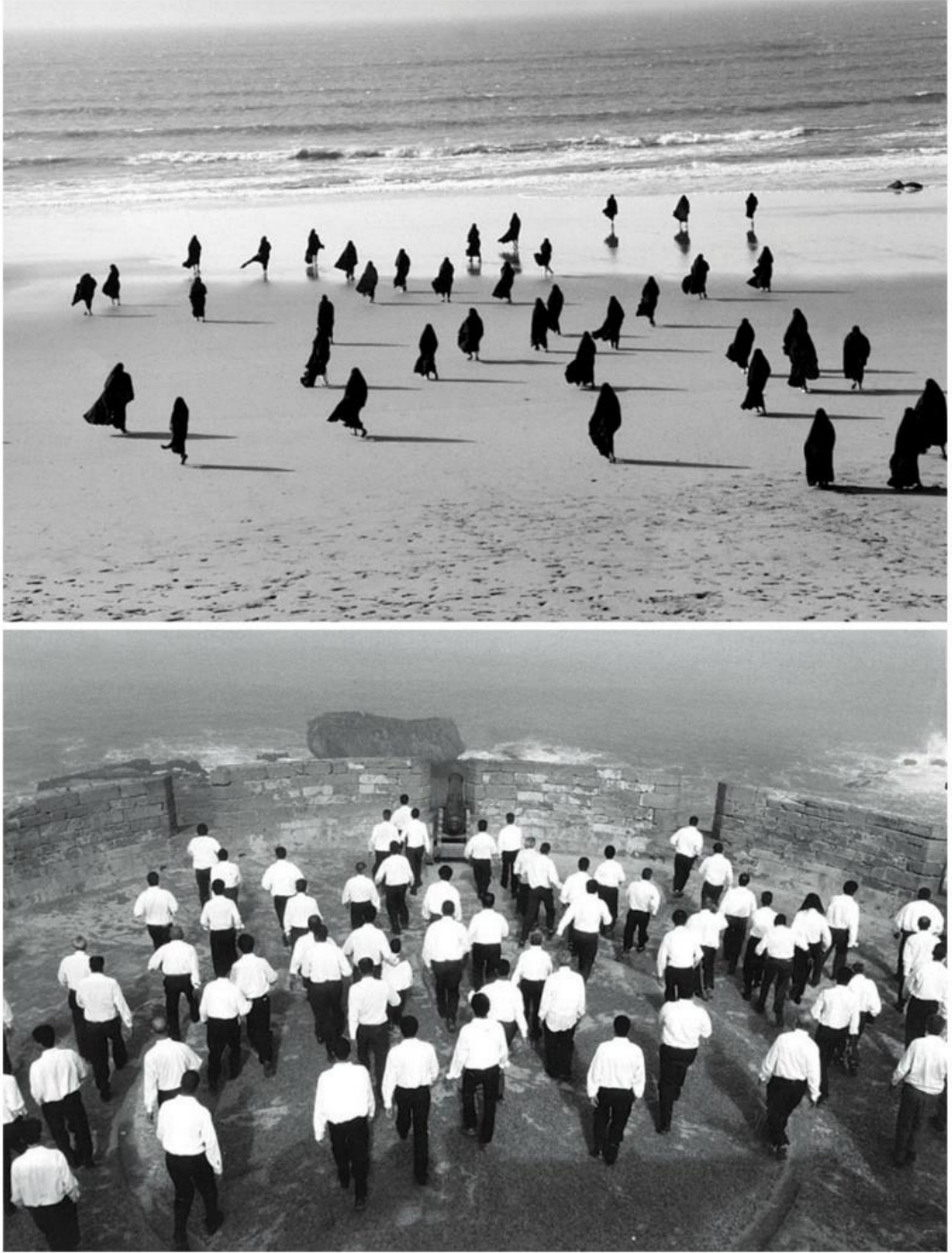
dinamik görüntü sistemleri bir araya geliyor ve onlara meydan okumak için kültürel stereotipleri kullanıyor, ya da birbirleriyle karşılaştırıyor."²³



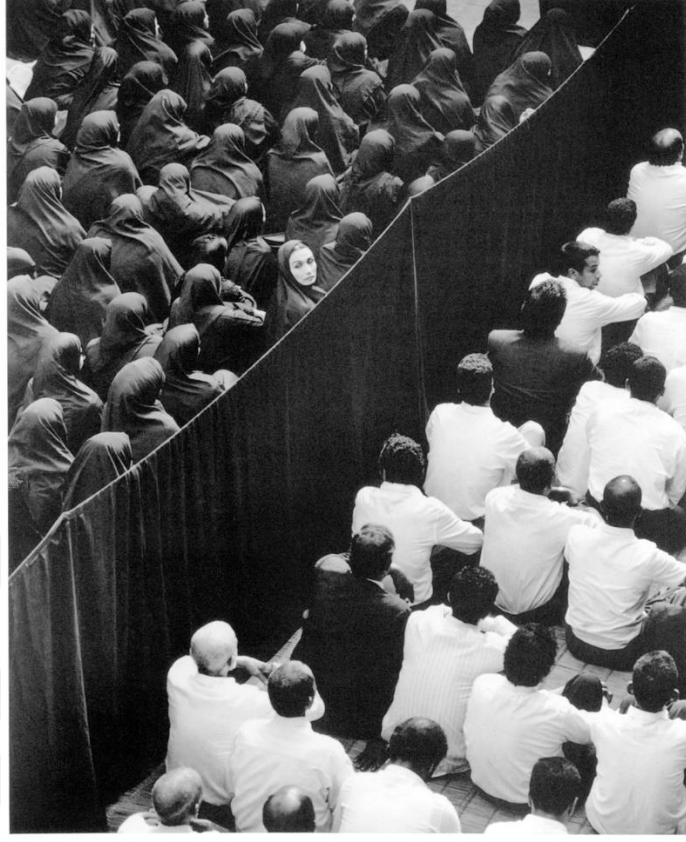
²³ Mostafavi, Şoleh, **Yabancı Gözden İran Görüntülerinin Dünyası**, Herfe Honarmand Dergisi, Herfe Dergisi, Tehran s. 24-30. 1393

Şirin NEŞAT

Siyasi propaganda için yıllarca süren sömürü nedeniyle, İran sanatı batı tarafından dikkate alınmadı, ancak 1997 reformlarından sonra, dünya sanatıyla olan bağlantısını yeniden kurma imkânına sahip oldu ve daha sonra, ilk kez, Amerikaya göç eden sanatçı Şirin Neshat'ın eserleri ile, bir kez daha batı'nın kamu bilinci alanına girdi. 1994'teki kadın fotoğraf koleksiyonu, bir kümede giyinen militan kadınlar, görünür vizyonlarının tamamen Farsça harflerle kaplandığını gösteriyor ve bu, İran'a döndüğünde yaşadığı değişimlere ilişkin kişisel algısını yansıtır. Bu fotoğrafları takip eden üç klibi The Restless, Magnificent ve Passion ortaya çıktı ve ilk iki film ona Venedik Bienal Ödülü'nü kazandırdı.



Resim 51: Neşat, Şirin, Rapture Filminden Kareler, 1999



Resim 52: Neşat, Şirin, Fotoğraf, Fervor serisi, 2000

O zamandan beri Şirin Neshat "çağdaş sanatın en önemli temsilcilerinden biri" olarak biliniyor. Bu videoların her ikisinde de sanatçı, erkeklerin ve kadınların cinsiyetlerini, birbirine zıt iki ekran aracılığıyla ayırıyor. Erkek ve dişi arasındaki bu ayrılık ve yarıkürelerinin dramatik bir şekilde ayrılması, renkleri siyah ve beyaza indirgeyerek yoğunlaştırır. Sanatçı, iki cinsiyetin her birinin bir grup çerçevesinde formüle edilmesine odaklanırken, diğer yandan da bireysel olarak yeniden tasarlar ve sonucunda izleyiciye birbirine karşı gösterir. Bu arada, İslam'a yapılan atıflar, aktörlerin ortaya çıkmasında ya da davranış biçimlerinde asla terk edilmez. Shirin Neshat, resimlerinin metaforik dili ve "toplam çekme" gibi çeşitli seslerle "gerçeklik ve hayal gücünün birleşimini" elde etmeye çalışır.



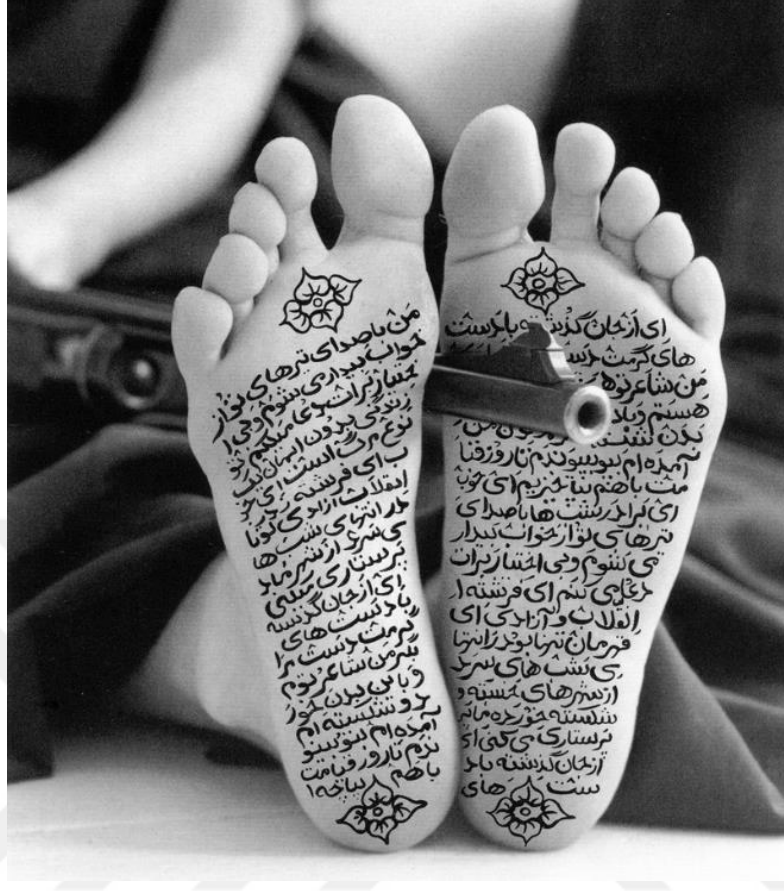
Resim 53: Neşat, Şirin, Fotoğraf, Açılış serisi, 1993

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “senden öleceğim ama sen benim hayatımsın.”

Ama gerçekte şiir ve sihirle zengin olan bu resimler, Batılı gözlere nasıl yansıtılıyor? Kadın fotoğraf koleksiyonunun batılı dinleyicileri, çoğunlukla, Forough Farrokhzad'ın şiirlerini bulamamakta ve okuyamamakta, bu yazıları genellikle Arapça yazılarda kaligrafi süslemeleriyle karıştırmaktadır ve resimlerin mesajını sadece İslami ritüellerle ilişkilendirmektedir.



Resim 54: Neşat, Şirin, Fotoğraf, Açılış serisi, 1993



Resim 55: Neşat, Şirin, Fotoğraf, Açılış serisi, 1993

sanatçı, batı düşüncesinin aksine, kelime ve imge açık bir temel kavram izlemektedir, ve gerçeküstü siyah-beyaz yerleştirilmeleri nedeniyle, bu lirik şarkılarla birlikte, "ilk" kültürel alanların ritüel olaylarını (diğer bir ifadeyle "medeniyetsiz") akla getirmektedir. Şirin Neshat, batı seyircisinin nabzını en hassas noktasında bulmayı başardı diyebiliriz. Çalışmalarının ilk serisinden son eserine kadar Neşat'ın tüm eserlerini birbirine bağlayan konu cinsiyet, ayrımcılık, kimlik konuları olmuştur.

şadi QADİRİAN

İsimlendirilebilecek başka bir sanatçı ise Shadi Ghadirian'dır. Shadi Ghadirian, Almanya'daki bütünüyle kapanan kadın büstleri korosuyla ünlü oldu, sanki çalışmanın yorumu izleyicilere açtı: çadır giymiş kadınlar, başları ve yüzleri yerine ev aletleri yer almış ev ile çevrili Müslüman kadınların iyi bilinen statüsüne dikkat çeker.



Resim 56: Qadirian, Şadi, Her gün gibi serisi, Baskı, 50.50 cm, 2000



Resim 57: Qadirian, Şadi, Her gün gibi serisi, Baskı, 50.50 cm, 2000

Şadi Qadirian şöyle der: Fotoğraflarımın hikayesi genellikle bir kadının günlük hayatıyla ilgilidir. Renk, sansür, gelenek ve modernizm ile ilgili.

Başından beri hiçbir örtünme ile ilgili değildi. Örneğin "Her Gün Gibi" de kadınlık ve ev idaresi ve bir kadının endişelerinden bahsediyordum. Yani, her birimizin her gün uğraştığı olayların aynısı. Şu anda, buraya oturup sizinle röportaj yapmaya gelmeden önce, fotoğraflarımda da aynı şeyleri yapıyordum. Şimdi buraya geldim, işime geçtim. Şimdi buradan ayrılıyorum, önce bebeğimi besliyorum, onu yatağa yatırıyorum ve sonrasında büyük ihtimalle debulaşıkları yıkıyacağım. Belki hayatımda bu süreç için fazla zaman harcamıyorum ama bu hikaye hayatımızın ortasında. Hayatlarımıza ve kariyerlerimize sarılmış bir yılan gibi. Hem bulaşıkları yıkıyoruz hem de projemizi düşünüyoruz.

İran'da bir galeride başörtüsü olmayan bir kadının fotoğrafının sergilenemeyeceğini biliyorum. Sonuç olarak, örtünmeyi bizim sahip olduğumuz resmi şekilde göstermek istemesem bile, onunla bir şeyler yapmalıyım. Dikkatli olursanız fotoğraflarımdaki kadınların hiçbirisi sokağımızda gördüğümüz tanıma sahip tesettür takmıyor. Fotoğraflarımdaki kadınları hayali yaratıklar yapan da budur. Hepsinin sahip olduğu türden bir oyun oynandı. Çünkü İran'da göstermem gereken bir dizi kısıtlama var. Bu yüzden fotoğraflarımda kadınları bir şekilde örtmem gerekiyor ve bu yöntemi kullandım.

Afşin PİRHAŞEMİ

Başka önemli bir sanatçı da Afşin Pirhaşemi'dir. Pirhaşemi, bir Koleksiyon resim halinde çalışan, aşırılıkları tasvir eden ve mücadelenin ve gücün tezahür ettirildiği muhalefetlerin anlatı ortamları yaratan süreç odaklı bir sanatçıdır. Ama aynı zamanda, basamaklı hareketin iki kızıl manzara resminde, kadın görünümünde, kılık değiştirmelerinde ve yansımalarında olduğu gibi belirli bir soyut romantizmi sergiler. Kendini yeniden keşfetmeye devam ederken, tabloları, daha fazlasının ortaya çıktığı ve daha azının bilindiği, geçmişin ve şimdiki zamanın bir palimpsestinde ortaya çıkan dramatik öykülerdir.



Resim 58: Pirhaşemi, Afşin, baştan çıkarma, tuval üzerine yağlıboya, 200. 298 cm, 2010



Resim 59: Pirhashemi, Afşin, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya , 180. 130 cm, 2014

Afşin Pirhashemi eserleri aracılığıyla günümüz İran'ındaki yaşamın karmaşıklıklarını, genellikle kenarlarından dışavurumcu kompozisyonlara akan ve dramatik tablolar haline gelen fotogerçekçi portreler aracılığıyla inceler. Çağdaş İran toplumunda kadınların rolünden ve çevrelerindeki dünyayla ilişkilerinden etkilenen sanatçı, çağdaş İran'ın psikososyal boyutlarından yararlanır. Pirhashemi, ortaya çıktıklarında veya cinsiyetlendirilmiş bedenler ve mekânlar aracılığıyla müzakere edilirken iktidarın tezahürlerini araştırır.



Resim 60: Pirhaşemi, Afşin, sekse ihtiyacım yok, tuval üzerine yağlıboya, 150. 100 cm, 2011

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “sekse ihtiyacım yok.”

Kadınlara ve düşman ortamlarda mücadelelerine olan bu aşikâr hayranlık, kendine özgü tarzı sayesinde minimalist arka planlara cesurca yerleştirilmiş fotogerçekçi portrelere çevrildi. Fırça çalışması idealist kalırken, gösterişli karakterlerinin ihtiyatlı bir şekilde uyumlu tasvirleri güçlü sembolik başlıklar ile eşleştirilirken, Pirhahsemi, izleyiciyi kendisi için yarattığı anlatı ve ressam dili ile rehberlik ettiği bir tura çıkarıyor. Bizi, yapıtını tek bir sürekli diziye çeviren, sürekli ilerleyen bir psişik durumdan geçirir.

Zeynab Movahed

Bir diğerk sanatçı ise Zeinab Movahed. Başka bir şekilde kadın ve toplumsal cinsiyet meselesiyle ilgilenir. Kadınların hayatlarının diğerklerinden gizlenmiş bir bölümünü resmetmek ister ve bu tamamen kadınların özel dünyasına dayanır. Resimlerindeki kadınlar modern dünyada yaşayan kadınları protesto eder, ancak bu protesto sessizlik ve izolasyon içinde yaratılır.



Resim 61: Movahed, Zeynab, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 130. 140 cm, 2015

bazı çalışmalarda, resimlerindeki ağ unsuru bir tür adaletsizlik ve boyun eğme, yapılması ve yapılmaması gerekenlere boyun eğmeyi ifade eder.

Hayatını sınırlayan şeyler. Onunla hayalleri arasında büyük bir engel oluşturur.



Resim 62: Movahed, Zeynab, Untitled, tuval üzerine yağlıboya, 120. 180 cm, 2017

Bazen ağac unsurunun bir kenara itildiğini ve kadının kitaplara ve gazetelere başvurarak kişisel kaygılarına sığındığını görürüz, bu da sadece şu anlama gelir: Kadın sadece bir eş ya da anne değil. özel sınırlamalarla, ancak her şeyden önce bağımsız bir kimliği var olan bir bireydir.

Zeinab Movahed, tüm bu protestoları, bu türün hassasiyetini ve güzelliğini tasvir etmeye çalışan göz alıcı ve hoş bir görsel alan biçiminde sunuyor. Kavram ve görsel alan arasındaki bu çelişki, izleyicinin zihninde büyük bir soruyu gündeme getirir ve bu da mantığa karşı duyguya meydan okur. Ressam, türünün belirli bir yönünü bir muhabirin vizyonu ile resmetmekte ısrar eder, böylece sanatçının endişelerinin bir resmini çizmesi için tek bahane bu olabilir.

Afarin SAJEDI

Kadın portreleri üzerine çalışan bir diğer sanatçı da Afarin Sajedi'dir. Eserlerinin çoğunda kızların ve kadınların yüzlerini, bir palyaço gibi renkli bir yüzle dramatik karakterlerin pozlarında depresif, yorgun, enerjisiz bir halde resmeder. Eserlerinde Batı dini sanatının sembollerini kullanır. Ancak çağdaş dünya karşısında boyadığı karakterler genellikle asil, kibirli ve derin bir bakışla sessizdir. Balık, sanat eserlerinin çoğunu simgeler ve onları gerçeküstücülük veya pop stillerine yaklaştırır. Afarin Sajedi'nin eserlerinde İran'daki kadınların durumuna eleştirel bir bakış görülmektedir.



Resim 63: Sajedi, Afarin, isimsiz, tuval üzerine akrilik, 90. 120 cm, 2015



Resim 64: Sajedi, Afarin, isimsiz, tuval üzerine akrilik, 120. 120 cm, 2016

Kadınların yüzleri sadece sessizce ve yorgun bir şekilde boyanmıştır, sadece bakmaktadır. Bazıları kaşık, çatal gibi mutfak gereçleriyle birleştirilmiştir. Bir ev hanımını simgeleyen eşyalar. Bir başkasının (ataerkil bir toplumda) ondan istediği şey için nesne konumunda olan bir kadın.

Darius Gharazad

Bu alandaki bir diğerk sanatçı Darius Gharazad'dır. Orta Doğu sanat piyasasında iyi bilinen bir isimdir. Dubai'deki Christie müzayedelerinin çoğunda ve Londra'daki Sotheby's müzayedesinde yer aldı ve eserleri her zaman satıldı.

On yıldır modern şehirdeki (Tahran) kadın topluluklarını ve onların sosyal atmosferini inceler. Kentsel modernite ile (geleneksel) kadınların sosyal alanı arasında var olan kültürel zıtlık ve İranlı kadınlar arasındaki farklılığın iyi bir ifadesi olan tipografi eserlerinde öne çıkar.



Resim 65: Gharazad, Daryouş, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 130. 196 cm, 2013

Eserlerinde İran'daki kadın örtülerini zekice kullanır. İran kıyafetleri ve renkleri gibi Doğu kültürünün sembollerini kullanarak ifade sanatı için bir tür etnografya kullanır ve bedenleri ve kıyafetleri gösterir.



Resim 66: Gharazad, Daryoush, isimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 150. 180 cm, 2014

Bu çalışmalarda, ağdaş İranlı kadınların yeni bir imajını yarattı ve gerçekçi bir bakışla, şehirlerin duvarlarındaki grafiti alanını İran toplumunun modern bir örtüsüyle kadınlarla birleştirir ve ağdaş İranlı kadınları şiirsel bir dille tasvir eder.



3.5. KÜLTÜR VE KÜLTÜRÜN UNSURLARI

1980'lerden itibaren kültür konusu çok önemli hale geldi. Günlük yaşamda kültür ve kimlik farklılıklarına yönelik bir tür duyarlılık ve farkındalığın ortaya çıkması dışında, son yıllarda sanat sektöründe bu konunun önemi her zamankinden daha fazladır. Sanatta da kültür ve kimlik kavramları ile kimliğin temsili ve siyaseti ile ilgili konularda önemli söylemlerin oluştuğunu görürüz.

Bir başkasının mevcudiyetine ilişkin bu farkındalık akışı ve dolayısıyla bunun kaçınılmaz olarak nasıl meydana geldiğine dair farkındalık akışı ve birçok durumda tarihi yüzeylerin, katmanların ve yapıların senkronizasyonu ile eşzamanlıdır.

“Bu bağlamda kültür, eşit ağırlıkta olmayan iki farklı yapının ve yaşam koşullarının ve yaşam tarzlarının yan yana gelmesinin ürünü olan bir tür artık veya "farklılık" haline gelir. Başka bir deyişle burada kültür, pratikte (küreselleşme güçleri nedeniyle) senkronize hale gelen iki durumun farklılığının ve uyumsuzluğunun sonucudur.

Bu nedenle, birçok İranlı sanatçının eserlerinde ortaya çıkan sosyo-kültürel meseleler ve çelişkiler, bu çelişkilerin olmadığı koşullarla ilgili olarak yalnızca ilginç, zevkli ve ironiktir.

“Oryantalizmin görsel ikonları ve klişeleriyle oynayın. Bu görsel kültür çeşitli unsurlara dayanmaktadır: Rönesans'tan bu yana Doğu ülkelerini kademeli olarak ziyaret eden ve gözlemlerini kaydeden politikacıların ve turistlerin ve dünya gezginlerinin seyahat günlükleri vardır. Bu topraklarda yaşayan insanların bireysel ve sosyal yaşamının çeşitli alanlarının aynı bağlamda çekilmiş fotoğraflarından oluşan bir koleksiyon; Batılı ressamların

"Doğu" algılarına dayalı özel hayal gücünü yansıtan resim geleneği ve bir kısmı aynı seyahatnamelere ve fotoğrafik görüntülere dayanmaktadır."²⁴

Bu görsel kültürün ana simgeleri, başörtüsü veya yarı çıplak giyinmiş gizemli, pasif ve Doğulu kadınlar, Doğu hükümdarları (veya "Doğu tiranlığının" ana aktörleri) ve köylüler, köleler veya her halükarda özel bir tür doğu sınıfı yoksun. Bazı sanatçılar bu bağlamda burada incelenecektir.



²⁴ Akhgar, Majid, In search of a new time, Herfe-Honarmand Pub, Tehran, P 72-73, 2019

Şadi Qadirian (Kaçar serisinde)

Örnek olarak, Qajar serisinden, Shadi Ghadirian'ın fotoğrafları çelişkilerden gelen can sıkıcı bir hiciv görüntüsüdür. Eski Qajar elbiseleri giyen kadınlar, elektrikli süpürgeler, bisikletler, pepsi-kola kutuları ve diğer günlük şeyler ile görülür.

Bu işler ile eski olaylar arasındaki farklar ve kadınların kibirli duruşu bu gerçeküstü durumu vurgulamaktadır ve davranışlarımızın çoğunun rahatsız edici zıt doğasını ortaya koymaktadır.



Resim 67: Qadirian, Şadi, Kaçar koleksiyonundan, baskı, 60.90 cm, 1998

Bu Qacar serisinde, Bir yandan yüksek geleneksel İran kültürünün işaretleri ile çağdaş İran günlük kültürünün, Lampani kültürünün ve banliyö

kültürünün tezahürleri, aynı geleneksel kültürün argo veya kaba biçimleri ve siyasi işaretler arasındaki bitişik ve açık veya örtük bağlantı görülür.



Resim 68: Qadrian,  adi, Kaçar koleksiyonundan, baski, 60.90 cm, 1998

Diğer yandan, bu biti ikli in öncülü ya da ondan kaynaklanan his, çoğu durumda, iki düzeydeki kültürel ve sosyal ürünlerin bağlantısı, birlikte yapımı ya da nedensel ya da diyalektik ilişkisidir. Birbiriyle birçok "yükseklik farkı" vardır. Bu tür bir fikre dayanan birçok çalışmada, bu iki seviyenin yalnızca bir katmanı çalışmada açıkça sunulur ve diğer katman açık veya dolaylı olarak çıkarılır.

Hojat Amani

Diğer bir sanatçımız Hojat Amani'dir. O seküler ve Yakın Doğu'daki pek çok dini gelenekte her zaman meleksi varlıkların var olduğuna inanır. Bunlar İran'daki Zerdüştler, Bamiyan'daki Budistler, Mezopotamya arapları, Mani'nin Babil ve Arami peygamberleri olup, onun tarafından tasvir edilmiştir.

Bu tasvir, Tanrı inancının bir göstergesiydi. Aynı tür inançlar İslami geleneklerde ve kutsal kitaplarda da görülebilir. Hojat, bilinçli bir yön olmaksızın özgürce çizerdi. Mürekkep kağıda değdiği için onunla oynar ve onun bir meleğe dönüştüğünü görürdü. Bu, melekler üzerine tefekkür ve yeni anlatılar ve deneyimlerle çağdaş melekleri nasıl yaratabileceğine dair düşüncelerinin başlangıcıydı.



Resim 69: Amani, Hojat, Melek, c baskı, 80. 110 cm, 2013



Resim 70: Amani, Hojat, Melek, c baskı, 90. 120 cm, 2014

Hojat, "Melek" serisinde beyaz perdeye kanat boyamak için geleneksel İslami ve İran motiflerini kullandı. Deneklerinden bu ekranların önünde durmalarını ve arzularını hayal etmelerini istedi. İnsanların çoğu zaman ciddi olduğunu, diğer zamanlarda deneyimden keyif aldıklarını ve bu tepkilerin her ikisinin de önemli olduğunu bulur. İran'da birçok kişi, özellikle de

kadınlar dini inançları nedeniyle fotoğraflanmayı sevmese de Hojat, sanki arzularını yerine getirecek veya dileklerini yerine getirecekmiş gibi kanatların önünde durmayı deneyimlemeye istekli birkaç kişi buldu. Hojat ayrıca, günah işlediklerini ve bu nedenle deneyime layık olmadıklarını düşünen ve ayrıca polis konseptin alışılmadık veya din karşıtı olduğunu düşündüğü için bazı yerlerde projeye devam etmekten alıkonulan kişilerle karşılaştı.



Farhad Moşiri

Bu sanat tarzındaki en önemli sanatçılardan biri Farhad Moşiri'dir. Moşiri, antik Pers tarihini anımsatmanın bir yolu olarak çatlak, sıkıntılı yüzeyler yaratma becerisini kullanarak, antik seramiklerden oluşan popüler bir dizi resmi (kaseler, çömlekler ve kavanozlar) ortaya çıkardı. Bununla birlikte, Moshiri ayrıca Farsça kaligrafisini doğrudan klasik gemi imajının üstüne bindirdi: "Geçmiş Geçmiştir" veya "Ne Zaman Bir Aşık Görsen, Beni Düşün" gibi zararsız sözler. Moshiri için, kaligrafinin kullanımı İmparatoriçe Farah Pahlavi'nin yönetimi altında gelişen 1960'ların pop kaligrafi hareketine atıfta bulunur.

Singapur, Çin ve Pakistan gibi sansür yasalarının sıkı bir şekilde uygulandığı zorlu ortamlarda çalışan çoğu sanatçı gibi, insan alaycı bir şekilde çevik olmayı öğrenir. İroni, fikirleriniz konusunda fazla militan olmadan oyun oynamanıza izin veriyor.



Resim 71: Moşiri, Farhad, Rafti vali na az del, 140. 220 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2004
Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “gittin ama kalpten değil”

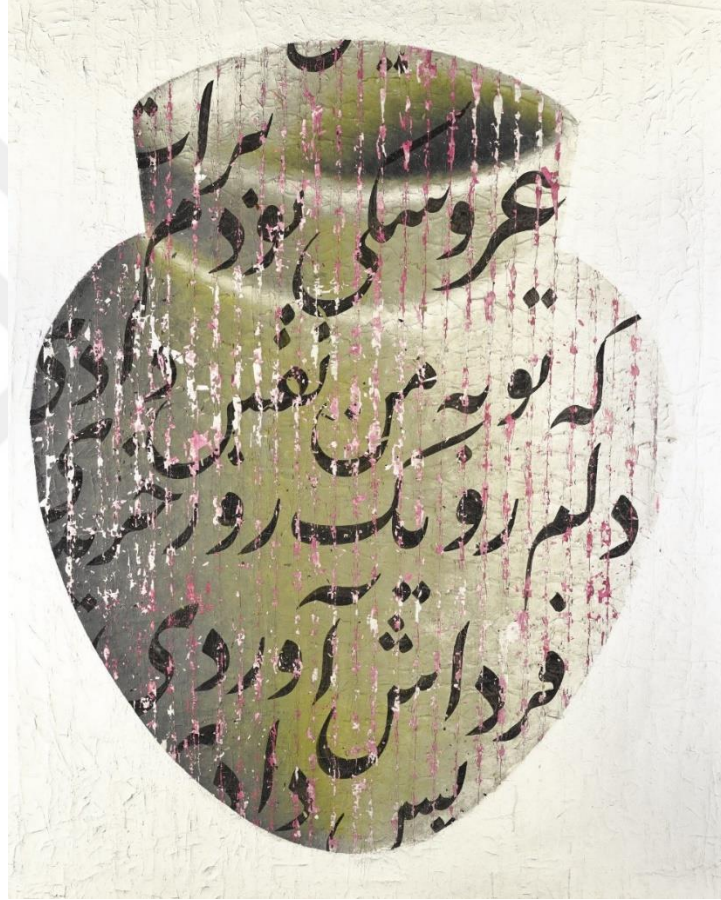


Resim 72: Moşiri, Farhad, Ashkam nesaret, 130. 190 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2003

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “Gözyaşlarım senin kurbanındır.”

Kısa süre sonra Moshiri'nin çanak çömlek resimleri, İran'daki gündelik

yaşamdan alınan daha kutsal konulara dönüştü. “Tahran'ın İslam Sonrası Devrim Binaları” fotoğraf serisinde yakaladığı. Bu ilerlemenin göstergeleri ve ülkesinin 1990'larda? materyalizmi benimsemesi, fikirlerin ana kaynağı haline geldi.



Resim 73: Moşiri, Farhad, isimsiz, 135. 208 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2003

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: ben senin için oyuncak bebektim
Bu süre zarfında, yerleşik İranlı sanatçılar soyut ve kaligrafi resimlerinden
ötürü saygı görüyordu, ancak Moshiri ve genç akranları bulunan nesne
hareketiyle ilişkilendirildi. Örneğin, bir ışık fiktürünün görkemli bir ışıltılı
nakışı olan A Beautiful Chandelier (2004), siyah kadife bir arka planın

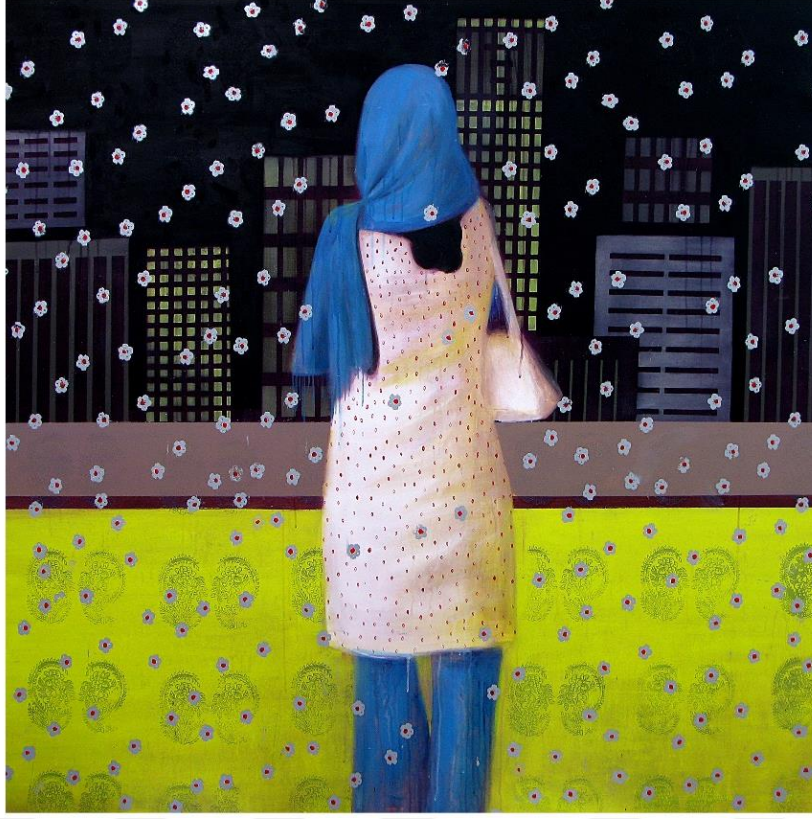
ortasında bir uzay gemisi gibi süzölüyor ve kendisini bir arzu nesnesi ilan ediyor. Koleksiyonerler ve küratörler, Tahran'da ve Amerikan banliyölerinde satılan popüler unlu mamullere benzeyen bir pasta şefinin dekorasyon araçlarıyla pasta kremasından yapılmış gibi görünen tabloları için de bir tat geliştirdiler.



Amir Dastmardi

Bu tarzdaki sanatçılardan biri de (okuduğumuz bu satırların yazarı) Amir Dastmardi'dir. O, “Gelişmekte olan ülkelerde demokrasi, yaygın yapısal, sosyal ve kültürel değişime yol açmıştır. Ve iki genel yaklaşıma yol açmıştır. Biri çeşitli alanlarda küreselleşme arzusu, diğeri ise yerelleşme ve tarihsel benliğe dönme arzusudur. Bu iki eğilimin toplamı, bugün İran'da şahit olduğumuz bir durumdur.

Gerçeğin olmadığı doldurulamaz bir mesafe yaratmak. Bu boşluk toplumda olduğu kadar insan ilişkilerinde ve hatta her bir özne içinde mevcuttur ve hiçbir şey kendisine tam olarak karşılık gelmez. Ve bu boşluğun ideolojik içerikle doldurulması talihsiz bir durumdur. Bu son iki koleksiyonumun amacı, bu boşluğu ve bu iki yaklaşımın İran'da yarattığı diyalektik durumu göstermek ve ifade etmektir. Bu projede bu tarihsel durumu, orta sınıfın kültürel unsurlarını kullanarak eleştirel bir bakışla ifade etmeye çalışıyorum.”



Resim 74: Dastmardi, Amir, Fantezi koleksiyonundan, 160. 160 cm, tuval üzerine akrilik, 2013

Fantastik koleksiyonda, kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilen toplumsal klişelere

uyum sağlayan genç kızların ve kadınların görüntüleri yer alıyor. Açık, doğrudan ve bazen bir tür doğrudan oyunculukla fiziksel. Bazen tam bir açıklama ve tam şeffaflık veya başka bir deyişle, gizli içerik olmadığının farkında olmak, konuyu çok daha gizemli hale getirir.

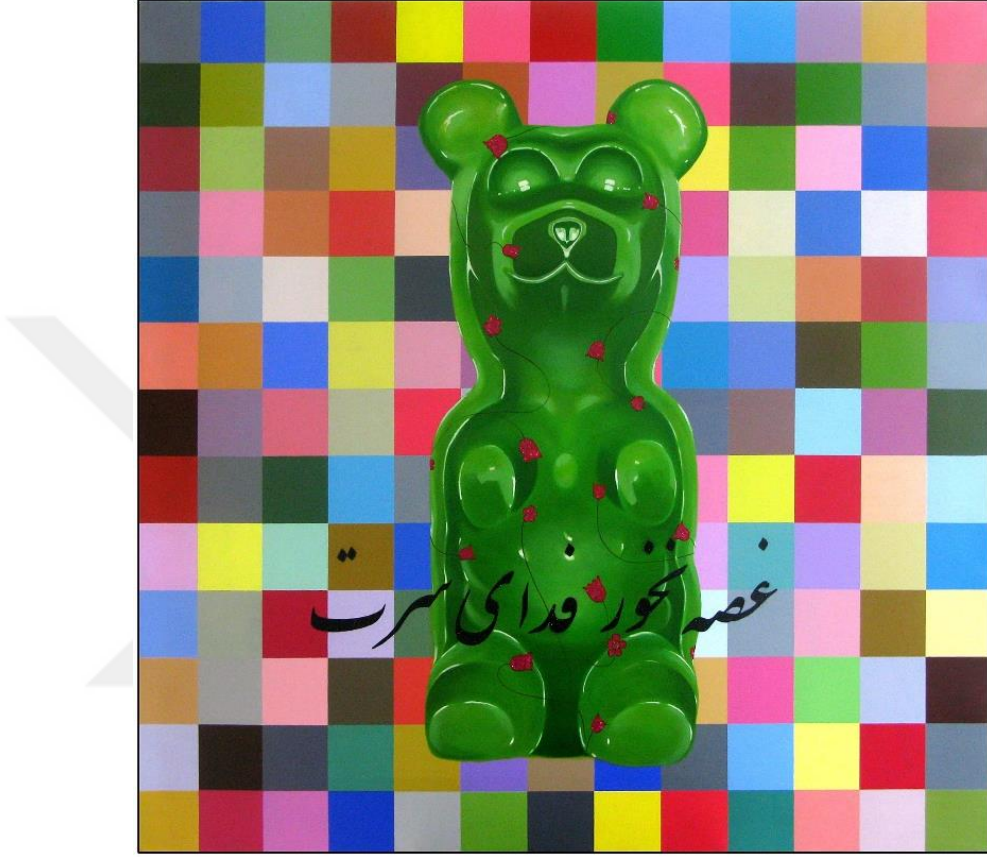


Resim 75: Dastmardi, Amir, Too much of a good things series, tuval üzerine akrilik ve yagliboya, 110. 170 cm, 2016

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “Her şey sakin.”

Bu eserde savaşın ve şiddetin sembolü olan bir kurşunu gösterir ve bu korku ve savaşın gölgesi her zaman insanların üzerindedir. Aşağıda yazan “Her şey sakin.” cümlesi, devlet televizyonunda sürekli yayınlanan bir şarkıya atıfta

bulunur ve bu çelişki, merminin etrafındaki çiçeklerin büyümesiyle daha da belirginleşir.



Resim 76: Dastmardi, Amir, Too much of a good things series, tuval üzerine akrilik ve yagliboya, 140. 140 cm, 2016

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “Üzülme, Boş ver!”

Bu çalışmalarda önemli olan, tanıdık görsel ipuçlarını yeniden üretip onları yeni kavramsal parçalara dönüştürmektir. Farklı kültürel, sosyal ve tarihsel bağlamlarda anlamı değişen işaretler.

Amir Farhad

Amir Farhad'ın 1979 devriminden sonra ve İran-İrak savaşı sırasında yetiştirilmesi sanatsal sesini önemli ölçüde şekillendirdi. Farhad, sanatında İran'ın köktenci bir devrim döneminden yükselen kapitalizm dönemine geçişinden kaynaklanan sosyo-ekonomik sınıf farklılaşmasını hedefler. Çalışmaları, çok katmanlı ve dolaylı bir yaklaşımın yanı sıra sosyal ve politik bağlamına ilişkin keskin bir farkındalık sergiliyor. Galerinin gösterisindeki tüm sanatçılar arasında Farhad, minyatür geleneğine en agresif müdahalelere veya sorgulamalara katılır. İlham kaynağı 20. yüzyıl minyatür ressamı Mohammad Tajvidi idi. Tajvidi'nin çalışmaları, aralarında ünlü Omar Hayyam'ın Rubaiyat'ı da dahil olmak üzere binlerce metni resmetti ve aşırı popülerliği, Farhad'a dizisi için ilham kaynağı oldu.



Resim 77: Farhad, Amir, Untitled, 90. 150 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2008



Resim 78: Farhad, Amir, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 80. 145 cm, 2008

Farhad'ın çalışmaları yoğun karalamalar gibi görünüyor, ancak yakından incelendiğinde solcu idealizmin, sağcı oportünizmin, işçi sınıfının zekasının ve burjuvazinin hayal kırıklığının işaretlerini ortaya koyar - bunların hepsini tutarlı bir biçimde bir araya getirir. Karışık medya çalışmaları, şiir ve kaligrafiye gönderme yapan metinlerle birleştirilir. Farhad şöyle devam eder: Ben anlatıcıyım ve bu topraklarda büyürken tanık olduğum şeyleri örneklendiriyorum. Sanki bugün dünyanın son günü ve birçok şeyi işime sığdırmak istiyorum ve her şey burada şimdi ifade edilmelidir.

Hosro Hasanzade

hosro Hassanzade 1963 yılında Tahran'da meyve satan işçi sınıfından bir Azerbaycanlı ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. İran-İrak savaşı başladığında henüz 17 yaşındaydı ve okulu bırakıp savaşa gitti.

Khosro'un resimleri, kendi kendini yetiştirmiş resimlere benzer ve genellikle serigraf baskı kullanır. İran'daki en önemli ve etkili çağdaş ressamlardan biri olarak bilinir ve eserleri dünyanın en iyi müzelerinde saklanmaktadır. Birçok sanatçı arkadaşının aksine Hüsrev, İran'dan ayrılmamış ve İran'da kalmış ve çalışmalarına devam etmiştir.

Eserlerinin ana konusu İran, İranlı kadınlar, kızlar, yaşlı erkekler ve İran'daki eski ve yeni kültürel unsurlardır. Kişisel yaşamının birçok yönünü eserlerine yansıtır. Hüsrev'in eserlerindeki kültürel çelişkiler hem görselde hem de eserlerin başlıklarında görülmektedir.



Resim 79: Hasanzade, Hosro, in niz bogzarad, tuval üzerine karışık teknik, 150. 300 cm, 2005

Eserin üzerine yazılan metnin tercümesi: “Bu da geçer.”



Resim 80: Hasanzade, Hosro, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 180. 230 cm, 2005

Bir derlemede Hüsrev, İran'ın geleneksel törenlerinden ve geleneksel sporlarından birine giderek bunu mizahi bir dille ifade eder. Kahramanları farklı şekillerde gösterir ve İran'daki kahramanlığın alametlerinden ve mitlerinden biri olan "Ya Ali" gibi yazılarla süsler.



Resim 81: Hasanzade, Hosro, Terorist, tuval üzerine karışık teknik, 160. 210 cm, 2008

Terörist koleksiyonu içinde, sanatçı kendisini, annesini ve kız kardeşlerini "terörist" olarak göstererek uluslararası siyasette "terörizm" kavramını sorgulamaya çalışır.

Narges Haşemi

Bu yöntemi uygulayan bir diğer sanatçı da Narges Hashemi'dir. Eserlerinde tanıdık imgeleri ve kültürel öğeleri kullanmış olan Narges, icra tekniği açısından geleneksel bir sanat türü olan tığ işi tekniğini seçmiştir. İğne işi, kadınlar tarafından geleneksel motifleri gerçekleştirmek için yaygın olarak kullanılır. Ancak Narges, bu feminen tekniği, çalışmalarının sosyal meselelerini ifade etmek için kullandı. Eserlerinin bir koleksiyonunda erkekler ve kadınlar partilerde görülür. Bu bir aile partisidir ve sanatçı kendini bu aileden ayırmış ve bu hikayeye dışarıdan bakmıştır. Aile içinde etnik döngüler ve kültürel çelişkiler ve kültürün unsurlarını göstermiştir.



Resim 82: Haşemi, Narges, parti, tuval üzerine karışık teknik, 120. 160 cm, 2014

Narges Haşimi'nin eserlerinde aile unsuru her zaman önemli bir rol oynamıştır. Bunu kanıtlamak için aile sahnelerini, aile yakınlığını ve

empatisini anlatan tabloları ve bizimle empati kuran küçük aile partilerine başvurabiliriz. Narges'in aile üyeleriyle yaptığı zahmetli tığ işidir. İplere ve iplere dalmış bu insanları görmüyoruz ama bu daldırma ve bu küçük iplik partisinin sonucunu görmekteyiz. Bu unsurların birleşimi bizi, artık ideal dünyamız haline gelen Narges'in ideal dünyasına yolculuk yapmamızı sağlar.



Resim 83: Haşemi, Narges, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 110. 170 cm, 2014

Renklerin etkilerindeki ve canlılığındaki bu çeşitliliğe rağmen, bu mekanların mekanında sessizlik önemli bir rol oynar, boş mekanlar seyircinin durduğu ve baktığı yerdir. Bir başka deyişle bu düzenlemeyi hayata benzetebiliriz, düzen göz alıcı güzelliklerle doludur ama sonuçta orada durup siyah ortamlar olarak bakarız. İşlerin bizi samimi aileler gibi kucakladığı, tipik ideal bir yaşam gibidir. Kendi alanı ve huzuru içinde.

Mehdi Nabavi

Mehdi Nabavi'nin eserlerinde bomba veya silah ve askeri teçhizat koleksiyonu görürüz. Bu eserler savaş ve şiddet mahiyetinde olmasına rağmen ayna çalışması kullanılarak şiddetlerinin bir kısmı alınarak kültürel bir meta haline getirilmiştir. Bu eserler bir bakıma savaş ve şiddeti İran sanatının kültürel bir unsuruyla ele almış ve savaş araçlarını İran kültürünün tadıyla yeniden üretmiştir.

Sıva, ahşap ve ayna işçiliği İranlı duvar ustalarının en büyük özellikleriydi. Cephe ve iç dekorasyon İran sanat ve mimarisinin merkezindeydi. İran'da kutsal mimari görkemli ve değerlidir. Oymalı aynalarla cephelerinin önünde durduğunuzda, geleneksel tasarımlarının tüm güzelliği, yansıyan ve oyma aynaların dağınık parçaları aracılığıyla tanımlamaya çalışmanız gereken kişinin görüntüsüne göre değişir ve gelişir.



Resim 84: Nabavi, Mehdi, ahşap üzerine kesme ayna, 160.75.110 cm, 2013

Mimarlık sizi kendi iç gözleminize götürür. Askeri silahlar, tanklar, toplar ve savaş uçakları da soyut ve güçlü formlarıyla muhteşem görünür. Ancak işlevleri, insan vücudunu ölüme indirgemek ve bedenleri parçalamaktır. O şöyle devam eder: "Kesilmiş aynalarla kaplı silahlar" yapma fikrim ve onları eski kutsal binaları anımsatan elle kesilmiş aynalarla yapmak, tercihen de tam boyutta, başka bir boyut vermek için yüceltmek içindir.



Resim 85: Nabavi, Mehdi, ahşap üzerine kesme ayna, 80 cm, 2014

Benim, ülkem ve içinde yaşadığım dünya için çok yıkıcı olan savaşın kutsal vizyonu. Aslında bu eserler kendi hayatımdaki gündelik olayların görselleştirilmesidir. Bu bilinç dışı, hayatıma ve özellikle dine baktığımda onları çekici görmek için geriye bakmayı tercih ediyorum. Büyütülmüş bir nesne ile eserin asıl konusu arasındaki bu tutarsızlık, normal bir mesafede tek kelimeyle muhteşemdir ve hassasiyet ve güzellik arasındaki tehlikeye karşı bu tutarsızlık, yaşadığım tutarsızlığın aynısıdır.

Mohammad Bozorgi

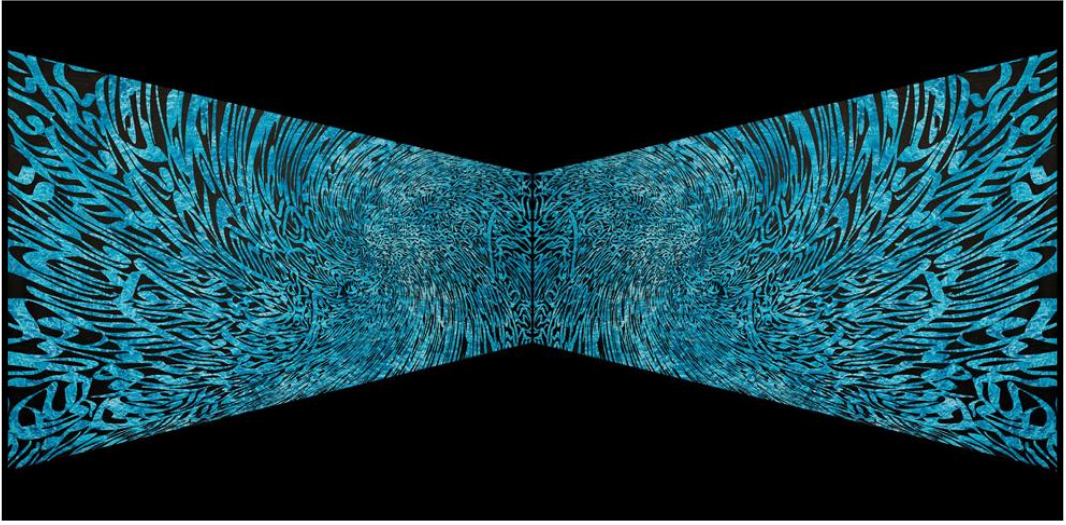
Op art'ın illüzyonist, çok boyutlu perspektifini İslami el yazmalarının karmaşık simetrisi ve resimli buluşuyla birleştiren Bozorgi, Arapça ve Farsça metinler doğrusal yönelimden kurtararak titrek görünen kompozisyonlar yaratır. Sanatçının kaligrafisinin göstergebilimsel anlamı, tuval üzerinde yüzen, sürü halinde dönen veya dönen akışkan formlara dönüşerek, maddi konulara ve gerçeklere yapılan göndermelerle orijinal maneviyat alanının ötesine geçerek kutsal adanmışlık alanını yakınlaştırır gibi değişir.



Resim 86: Bozorgi, Mohamad, güneş yeniden parlayacak, tuval üzerine yağlı boya, 150.150 cm, 2019

İslam inancının ilkelerinden esinlenen Bozorgi'nin metodik biçimsel teknikleri, onun Allah'ın birçok ismini ve diğer anahtar kelimeleri ve Kuran'dan pasajları metafizik varoluşa atıfta bulunan güçlü görsel tezahürlere özenle dönüştürdüğünü görür.

İran ve İslam sanatlarının temel direği olan ve genellikle manevi kavramlarla ilişkilendirilen hat ve hat, Mohammador Bozorgi'nin eserlerinde sanrısalları haline gelir. Hat formunu modernize ederek ve değiştirerek anlamını bozmak, maneviyatını alıp modern bir forma dönüştürmek istediği söylenebilir. İran hat sanatının geri kalmışlık hissini çağdaş sanata indirgemek için hat ile hayali bir üslubu bir arada kullanır.



Resim 87: Bozorgi, Mohamad, Firoozeh, Tuval Üzerine Akrilik, 2 Adet, 180.120 cm, 2011

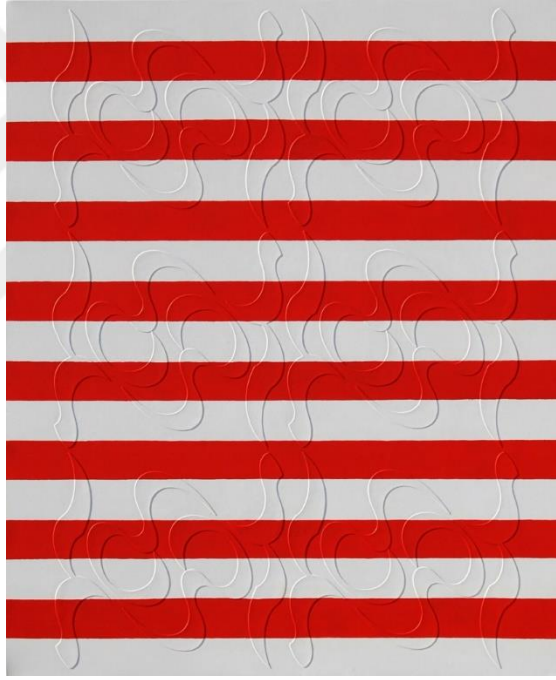
Bozorgi, geniş ve yoğun dolgulu kompozisyonlar yaratmak için teknik olarak karmaşık tekrar ve simetri kullanır. Genellikle tuvalin bir tarafını diğeriyle 'yansıtmak', tek tek harfler ve karakterler iç içe geçmiş, çekilip uzatılmış, bu da dramatik sürekli değişen resimlerle sonuçlanıyor. Burada izleyici, sanatçının formlarının potansiyel olarak sonsuz permütasyonları karşısında

şasıır; eserinin bir yönü, izleyiciler, yaratma sürecinin çizgiler, kelimeler ve şekillerin çarpıştığı sonsuz bir uzay dünyasına girmeye davet edildikçe meditasyona ikna eder ve orda birleşerek, yüksek hedeflere yol açar.



Alireza Astaneh

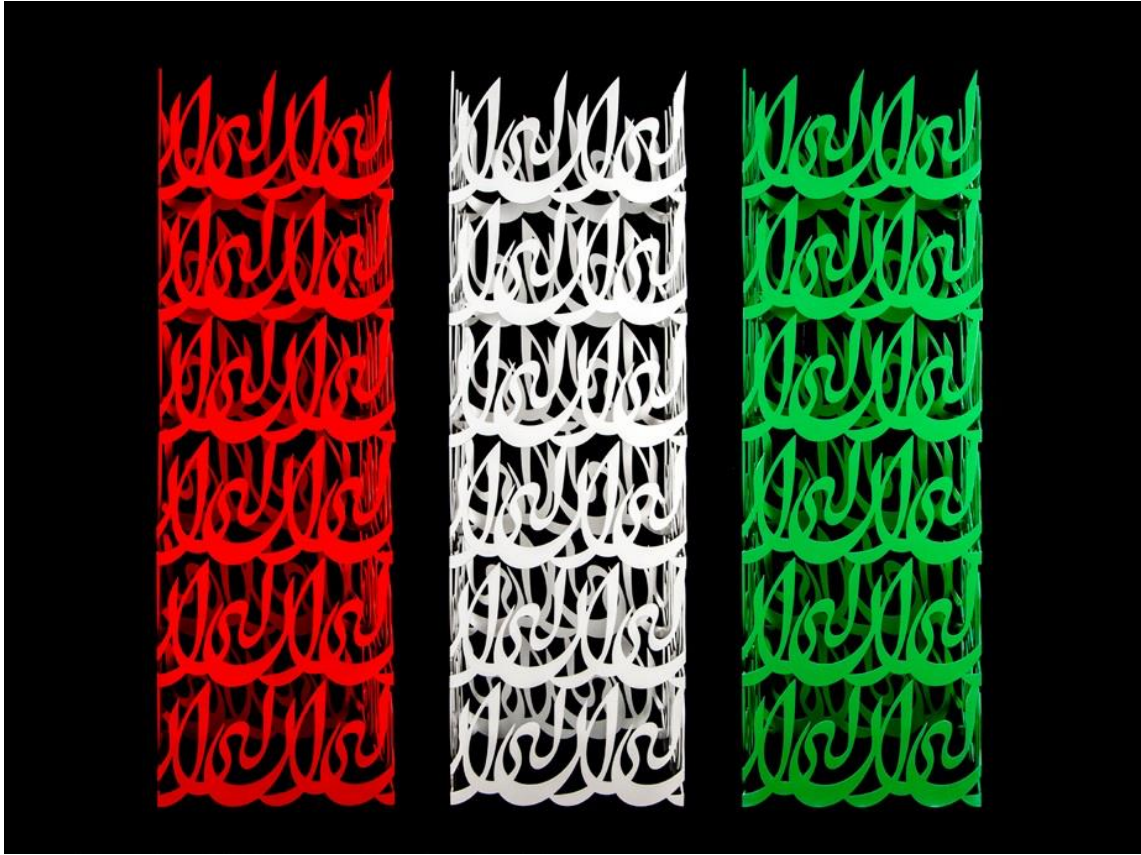
Eserlerinde hat sanatı kullanan bir diğ er genç sanatçı ise Alireza Astaneh. Farsça kelimelerin anlamlarını hat sanatından çıkararak yeni formlar oluşturmaya çalışır. " ivi" adı verilen eski İran hat tekniklerini kullanır ve daha büyük boyutlarda sanat eserleri üreterek günceller. O bir hattattır ve eserlerinde kelimeleri anlamsızla tırıp yapay bir tekrarlı ritim yaratarak kendisini İran hat sanatının geleneksel mek nından çıkarıp  ağ a  sanatın mekânına adım atmaktadır.



Resim 88: Astaneh, Alireza, Castelli Series, 85x103 cm, 2009

Alireza Astaneh, bunu takdir ederken tüm değ erlerinden bağımsız olarak bir fenomen yaratan bir sanatçı olarak bilinir. Eserleri özünde hat olan farklı bir ilkeyi benimser. Astaneh, eserlerinin biçimsel yapısını Minimalizm'in özgünlüğünden esinlenerek oluşturmuştur; Bu, eserlerinin isimlendirilmesinden de gözlemlenebilir. Daha sonra, Astaneh'in görsel

başarısı Modüler Sanat'a yönelik trendlerini buldu. Astaneh'in son sanat serisi, neo-kavramsal yapay imalar taşıırken, İslam mimarisinin geometrik yöntemini ilişkilendirir. Tekrarın yapay havasına yaptığı vurguyla, çağdaşlık ile anlamsızlık fikri arasında bir eşitlik göstermeye çalışır. Aslında elitizmden duyduğu umutsuzluğu ortaya çıkarmak için sanat üslubunda bilinçli olarak ısrar etmektedir.



Resim 89: Astaneh, Alireza, iran, iran ve endüstriyel renk, 124.114.38 cm , 2013

Farsça harflerle heykeller de yapmıştır. Bir sette Farsça harflerle kafes benzeri formlar yaptı. Örneğin bu eserlerinden birinde İran bayrağının renkleriyle boyanmış Farsça harflerle üç kafes ve İran kelimesinin tekrarını yapmıştır. Farsça harflerle heykeller üretmeye devam etti.

Astaneh'in çalışmaları, geçmişe bakarak kendi kimliğine dair yeni bir şey sunduğunda, yeni nesil İran sanatının kimlik kavramı içinde bir değerlendirme olarak gerçekleştirilmelidir.



3.6. ZAMAN VE MEKAN

Mekanların anlamları vardır. Haritada bir noktanın ötesindeki yer nedir? Zaman ve atmosfer tek bir yerde bir araya gelir. Yerler, belirli bir peyzajın veya mimari tarzın yüzeysel görünümünden daha derine inen metaforik veya sembolik anlamlar içerir. Topluluklar yerleri dönüştürür, onları hatırlar, tarihler ve sembolik anlamlarla doldurur. Fiziksel olarak da değiştirirler. Kültür açısından bakıldığında, insan davranışı için çevresel bir yer, belirli bir ruhla iç içe geçmiş bir ortamdır. Mekanlar, diğerlerinin yanı sıra sakinlerinin de görüşlerini yansıtır. Örneğin, yerli bir kabilenin içinden geçtiği bir orman. Bir grup turistin kayıklarla içinden geçtiği ormandan psikolojik olarak farklıdır. Yerler, yaygın olarak bilinen belirli anlamlara sahip olabileceği gibi, yalnızca o yere yakın olanların bildiği gizli anlamlara da sahip olabilir. “Yer konusu zaman temasıyla özellikle hafıza ve tarih alt temalarıyla kesişmektedir. Bir yerin bir olayı olduğu kadar bir dizi olayı da vardır, çünkü yerler kaçınılmaz olarak değişir, ancak yavaş yavaş gerçekleşebilir (sadece ideal bir yer veya ütopya fikri statik kalır). Belirli bir yerde meydana gelen olaylar, yeri tarihi öneme sahip bir mekana dönüştürürler. Bir yerin anlamı, orada meydana gelen olaylarla belirlenebilir. Tarihsel öneme sahip yerler, bir ulusun kolektif kimliğinin ve hafızasının bir parçası olabilir.”²⁵

Bir yer gerçek veya hayali olabilir. Yer, bir olasılık, hipotez ve fantezi yeridir - bir şeyin olabileceği bir yer. Bugün bir yer, belki de siber uzayda bir yer bile olabilir. İnsanlar yerleri, diğer görüntüleri, nesneleri veya kültürel metinleri yorumladıkları gibi yorumlarlar. Yer, algı ve bilişin bir işlevidir.

²⁵ Williams Patrick and Laura Chrisman, Colonial Discourse and Post-colonial Theory; A reader, Patrick Williams and Laura Chrisman, ed, New York, 1994, p.14

Mekanlar değerlidir. Bazı yerler ahşap, yağ veya bol su gibi doğal değere sahip olabileceği gibi sembolik değere de sahip olabilir.

Bir yerin sembolik değeri, psikolojik anlamların birikimini yansıtır. “Bazı kültür teorisyenleri, bir yerin sosyal ve psikolojik özelliklerine atıfta bulunmak için mekan terimini benimsemiştir. Bir yerin psikolojik boyutları değişkendir ve bir yerin yeni sakinler tarafından işgal edilmesiyle yeniden tanımlanabilir. Aynı anda tek bir yerde birden fazla psişik alan var olabilir. Nasıl mekanlar fiziksel olarak değiştirilebiliyorsa, aynı yerde eski binaların yıkılıp yeni binaların yapılması gibi. Örneğin, yeni psikolojik alanlar eskilerin yerini almak veya eskileriyle birlikte var olmak için açıldıkça yerler kültürel olarak değişebilir.”²⁶ Örneğin, bir kolej, bir yüzme havuzu veya erkeklerin ve kadınların özgürce bir arada yaşadığı bir şehrin, kadın ve erkeğin özgürlüğünün ciddi şekilde kısıtlandığı ve kıyafetlerin değiştirildiği bir alan haline geldiğini varsayalım. Bu koşullar altında, binalar ve zeminler temelde aynı kalır, ancak yeni sosyal kavramlarla yeni bir psikolojik alan oluşur.

Zamanın bir sanat eserinde temsil edildiğini söylediğimizde zamanla ne demek isteriz? “Temsil, bir sanat eserinin kendisinin ötesinde bir özneye gönderme yaptığı sembolik bir süreçtir. Örneğin, kompozisyonda kum saati görüntüsü içeren bir resim veya çizim, zamanı görünür bir sembol aracılığıyla temsil eder. Benzer şekilde, bir gün batımının resmi bir günün sonunu gösterir. Zamanın geçişi aynı zamanda durmuş bir hareketi tasvir etmeyi veya bir zaman dizisinde bir dizi eylemi göstermeyi de ifade eder. Zamanı temsil etmek isteyen sanatçılar içsel bir çelişkiyle uğraşmak zorunda kalırken, birçok görsel sanat eseri sabitken (resimler ve heykeller genellikle hareket etmez), zaman değişimle ölçülür ve ortaya çıkar.”²⁷

²⁶ Idem, “Contemporary Art and Contemporaneity”, Critical Inquiry, vol. 32, no. 4, Summer 2006, p. 713

²⁷ Terry Smith, “What is Contemporary Art? Op. Cit, p. 71

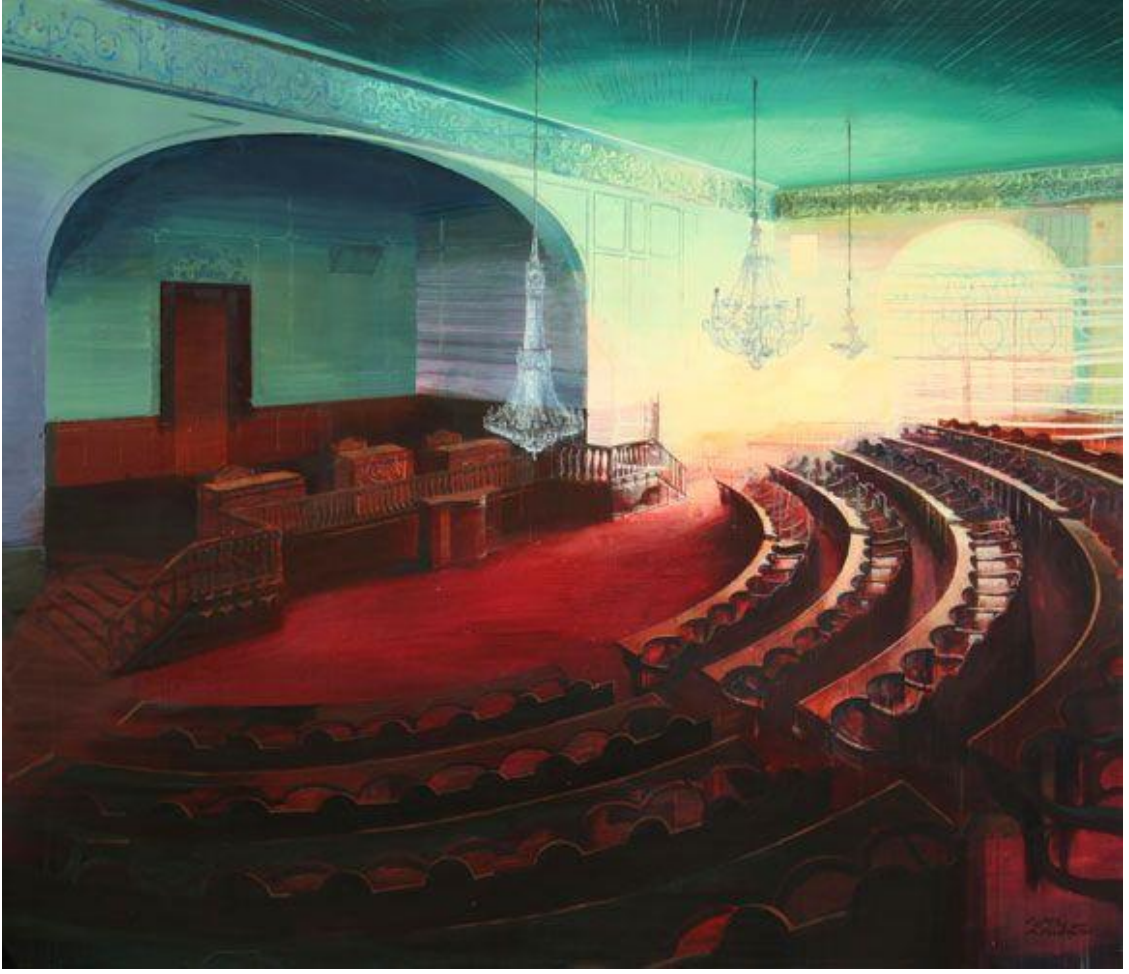
Zamanın bir yapısı vardır. Ana unsurları süre, hız, ritim ve yönü içerir. Pek çok çağdaş sanatçı, eserlerinde zamanın yapısını kontrol etmekte, değiştirmekte, kırmakta ve çözmektedir.ve video sanatında çalışan sanatçılar gibi geniş bir medya yelpazesinde çalışan bir grup sanatçı bu konuyu ele aldı. Sanatçıların zamanı manipüle etmelerinin önemli bir yolu, zamanın mantıksal sırasını kırmaktır. “Sanatçılar, geçmiş, şimdiki ve gelecekteki olayları açıkça ayırt etmek ve bunları doğrusal veya döngüsel olarak çizmek yerine, anları kronolojik sıranın dışında sunabilirler. Çağdaş görsel sanatçılar genellikle çağdaş durumla ilgili olarak bir çarpışma veya karışıklık durumunda bir arada var olan zaman parçalarını tasvir eder. Kavramsal olarak, bu yaklaşıma, tarihin ilerici olduğu ve tutarlı ve tanınabilir bir biçime sahip olduğu şeklindeki modernist görüşün indirgenmesi eşlik eder. Sanatta zaman ve onun temsil stratejileri hakkında birçok fikir sanat tarihinde bulunabilir. Sanatçıların tarih boyunca işlerine dahil olmalarının temel nedenlerinden biri olayları kaydetme ve yeniden anlatma eğilimidir. Bu olaylar sanatçının yaşamıyla ilgili olabilir, ancak olayların çoğu geçmişten ve tarihten ve dinden kaynaklanır ve birçoğu mevcut durumunu ve sosyal durumunu bir şekilde tarihsel bir görüntü ifade ederek ifade etmeye çalışır.”²⁸

Bu bölümde, yer ve zamanın siyasi, sosyal, kültürel, felsefi, şiirsel ve psikolojik kavramlarını, tarihi yerleri, temaları ve zamanı betimleyen, kendini ifade eden ve kimlik görünümüyle ele alan İranlı çağdaş sanatçıları ele alacağız. Bu yeri hangi özellikler tanımlar? Neredeyiz? Kim buraya ait? Bu yer nerede? Yaşadığımız zaman ve diğer sorular, tanımlama, yönelim, kimlik ve sahiplenme ile ilişkimiz ve İran'daki çağdaş sanatçıların temel ilgi alanlarından biri, yaşadıkları yer ve zamanın tarihsel durumunu ifade etmektir.

²⁸ Gohn Clark, “*Asya Modernizmi*”, *Çağdaş Hint Sanatında, Diğer Gerçekler*, Mumbai, 2002, s. 96

Mehdi Farhadian

Mehdi Farhadian'ın resimleri, insanların ve hayvanların genellikle esrarengiz işlerle uğraştığı rüya gibi, görsel olarak çarpıcı manzaralar ve kentsel manzaralar yaratmak için soyut ve figüratif özellikleri etkili bir şekilde birleştirir. Kişisel tarzı, gerçekçi, etkileyici ve yaratıcı anlatıları birleştirir ve genellikle İran'ın çağdaş tarihine olan derin ilgisini yansıtan kişisel konuları için güçlü bir araç sağlar. Bu tarihsel yaklaşım, toplu olarak yaşanan politik olayları ve günlük yaşamı ele alır. Olağanüstü ikonografisi, kuzey İran'daki Hazar kıyılarının bol bitki örtüsü, ünlü İran anıtları ve son tarihi şahsiyetler gibi kaynaklardan gelmektedir. Bu koordineli çeşitlilik, bu da Farhadian'ı tamamen zihinsel ve Çağdaş İran Sanatı Paradigmaları orijinal bir illüstrasyon yapar.



Resim 90: Farhadian, Mehdi, Terkedilmiş Anayasa, Tuval Üzeri Akrilik, 200,230 cm, 2010

Resim stili, detaylara büyük saygıyı, boyayı dökerek ve damlatarak elde edilen zıt görsel efektlerin güçlü yönetimi ile birleştirir. Kesin becerileri ve özel konusu, soyut ve dışavurumcu teknikleri birleşmesi çağdaş İran resminde onun için özel bir yer edinmesine neden olmuştur.



Resim 91: Farhadian, Mehdi, Güzel Bir Gün, Tuval Üzerine Akrilik, 130,180 cm, 2010



Resim 92: Farhadian, Mehdi, Şişirilmiş aslan, Tuval üzerine akrilik, 200,310 cm, 2019

Bu sanatçının eserlerinin çoğunda tarihsel bir yaklaşımın izleri görölmektedir. Bu eserlerde zaman konusu uzak geçmişle ilgili değildir ve çağdaş İran tarihi sanatçısının temel kaygısıdır. Bu sanatçının tarihsel duyarlılığı zeki, mecazi ve kesindir. Mehdi, resimlerin katmanlarında gri renklerin uyumu ve tekniğı ile tarihsel ve sosyo-politik anlamlar taşıyan yerlerin görüntülerinden yararlanarak temalarını ifade etmekte ve İran'daki yaşam deneyiminin bazı yönlerini gösterir.



Taher Purheydari

Tahir, eserleri yaşadığı şehrin mekânına ve kimliğine uygun düşen sanatçılardan biridir. Ve mekan, eserlerinde sadece görsel ve temsili temsil biçiminde mevcuttur. Onlara dikkat edilmesinin ana nedeni, öncelikle modern binalarla sahip oldukları mimari kontrastla tanınan güzellikleri ve özgünlükleridir. Ben sadece bu yerleri boyayarak gezdim ve unutmadan hatırladım. Aslında resimlerimde mevcut durumu, bir yaşam döneminin kalıntılarını resmettim ve geçmişi yeniden kurmaya, anılarla oynamaya hiç çalışmadım. insanın yokluğunun nedenini eserlerinde şöyle anlattı: Gündelik hayatı genellikle yapılardan ve mekanlardan alıyorum ve evleri insan varlığı olmadan تنها bir ortamda tasvir ediyorum, böylece izleyici kendini çevrede hissedecek ve mimari çalışmanın ana konusu haline gelecektir.



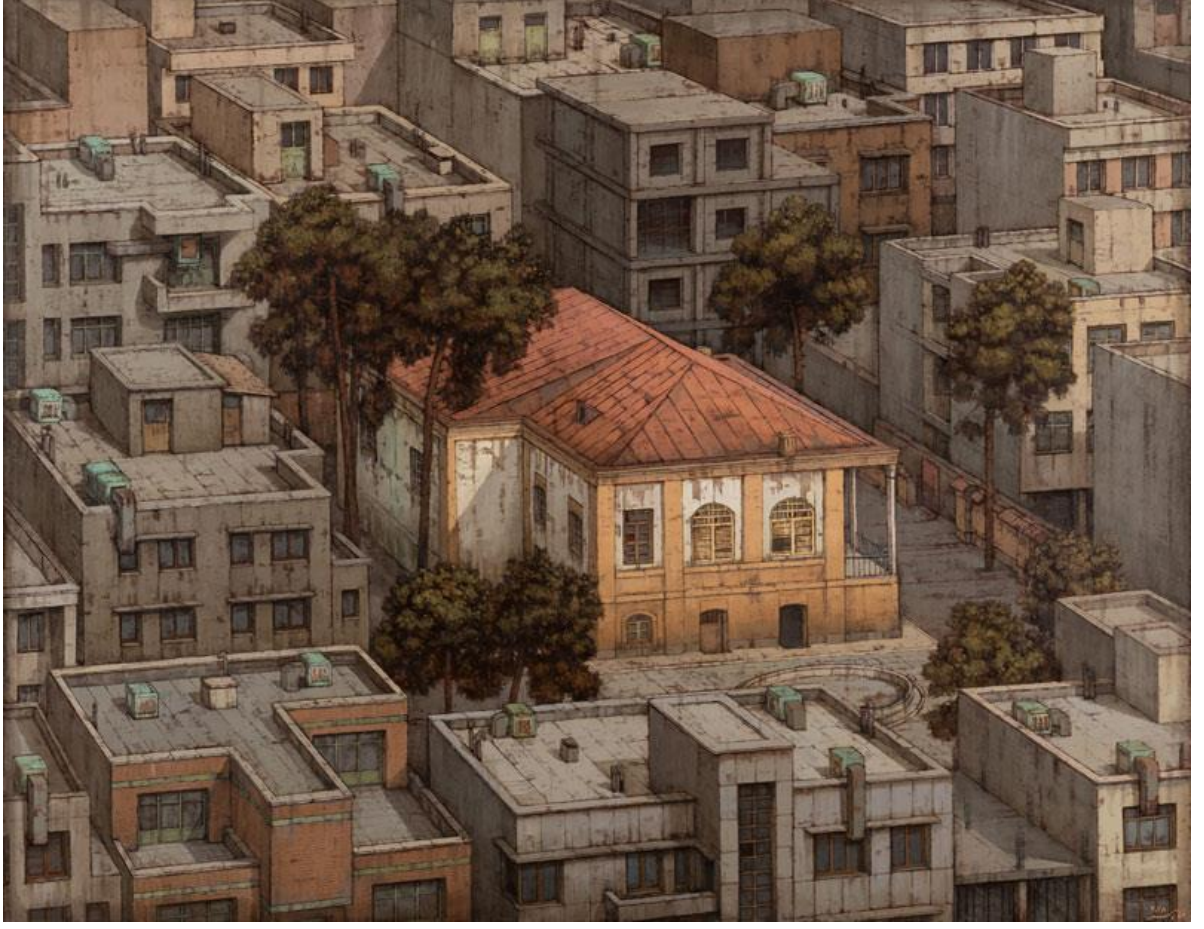
Resim 93: Pourheidari, Taher, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 220. 115 cm, 2016

Tarihsel geçmişin ihtişamını ifade eden şiirsel içerik sunma konusunda gerçekçi

bir yaklaşıımı vardır. Eski deneyimlerden kaynaklanan ve onları tasvir eden entelektüel bir çatışmadır. Bu eserlerde bariz olan, yaşanacak yer olarak kentsel unsurların baskınlığıdır. Şimdi burası o kadar grileşti ki, içinde hayat akıyor gibi görünüyor ve hayat varsa çok sert ve aşındırıcı ve bir bakıma Ortadoğu'daki sosyal koşulları ve hayatı yansıtıyor.



Resim 94: Pourheidari, Taher, İsimsiz, tuval üzerine yağlı ve akrilik boya, 180.140 cm 2016



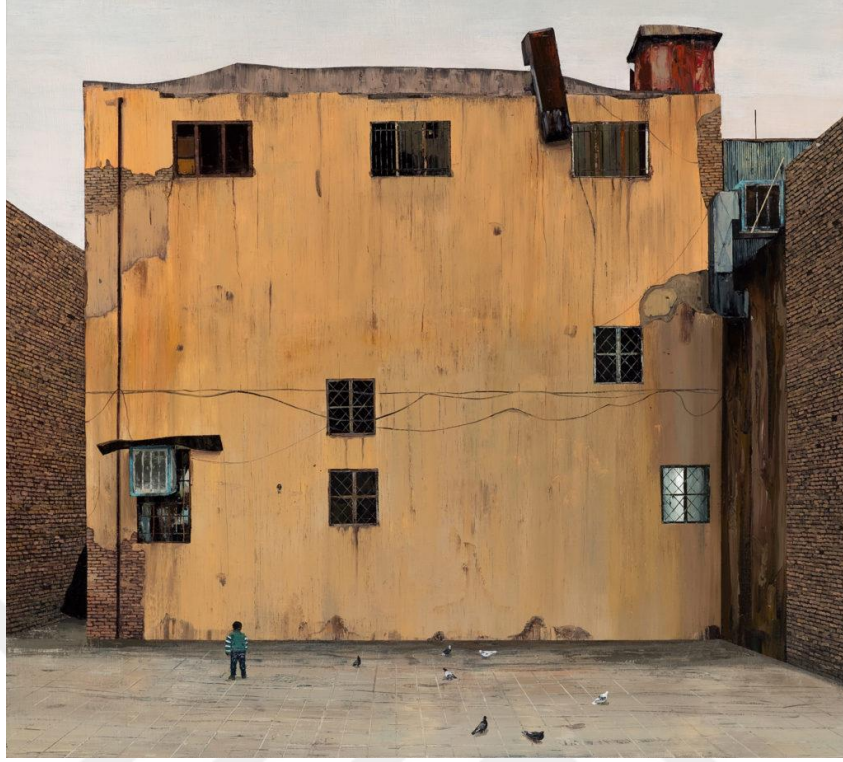
Resim 95: Pourheidari, Taher, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 167. 123 cm, 2017

Javad Modaresi

Şehir gösterisine Taher'den önce gittiği söylenebilecek bir diğer sanatçı da Javad Modarresi'dir. Gerçekçi tekniği, düzenli ve geometrik düşüncesiyle eserlerini sunarken kişisel ve dengeli bir anlatım yakalamıştır. Eser koleksiyonunda, yorgun ve donuk bir şehrin yapılarını ve unsurlarını göstermede çok başarılı olmuştur. Ortadoğu'nun göbeğinde tarihi olaylarının iniş çıkışlarından sonra uykuya dalmış gibi görünen ve içindeki hayatın solup griye döndüğü bir yerdir. Öte yandan bazı eserlerinde Petrol Bakanlığı vb. hükümet binalarını göstererek İran'ın çağdaş tarihinin bir kısmına ve hakim siyasi koşullara atıfta bulunur. Javad ve Tahir'in eserlerinin ortak noktası, biyolojik deneyimlerini, sanki mutlu günler bitmiş gibi bir kaybı, kendileri için, bizim için bir kaybı işaret edecek şekilde resmetmeleridir.



Resim 96: Modaresi, Javad, khovarnagh, Tuval üzerine karışık Teknik, 140.160, 2012



Resim 97: Modaresi, Javad, tuval üzerine yağlıboya, 135x150cm, 2020



Resim 98: Modaresi, Javad, milad üreticileri, tuval üzerine yağlıboya, 100x120cm, 2019

Kave Kavoosi

Çalışmalarında yer, tarih ve zaman kimliğiyle her zaman ilgilenen başka bir genç sanatçı Kaveh Kavousi'dir. Kişisel yaşamında bile, her zaman bu konuyla ilişkilendirilmiştir. Daima göçmen olan ve imkansızlığın coğrafyasını zamansız bir şekilde sürekli yaşayan bir sanatçıdır. Geçmiş, gelecek ve şimdi kavramı onun için aynı gibi görünmektedir ve daha da önemlisi varlık ve yokluk kavramıdır.

Bu sanatçının eserlerinin çoğunun temaları sosyo-politik alana eleştirel bir bakış, ilk eserlerinde bu eleştirel bakış daha görünür ve şeffaftır. Bu eserlerde askerlerin yanında peçeli kadın görüntüleri ve sembolik tarihi unsurlar yer alıyordu. Bununla birlikte, daha sonraki çalışmalarında, bu eleştirel görüş, tarihsel karakterlerin ve sembolik unsurların altında yatan katmanlara yavaş yavaş gömülür.



Resim 99: Kavousi, Kaveh, Got Stuck, tuval üzerine yağlı akrilik, 130.165cm, 2011

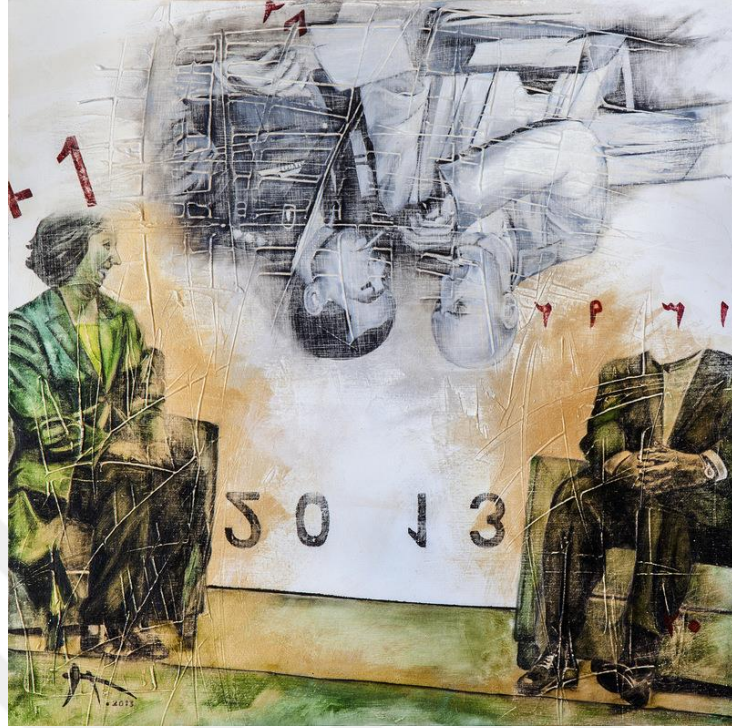
“En son koleksiyonlarından birine “Tekiye Devlete” denir. “Tekiye Devlete”, İran'ın çağdaş tarihinin en önemli sosyo-politik yapılarından biri olarak bilinir ve şu anda sadece adı kalmıştır. Bu yapı, "Naserite dönemi mimarisinde eşsiz bir yapıdır. 24 metre yüksekliğinde, zamanının en yüksek binasıdır, üç katlı ve yaklaşık altmış metre çapındadır.”²⁹ Türbe, Hz. Pehlevi hanedanının da kökeni olan Taziyeh oyunudur. Kavousi, koleksiyonu için bu siyasi anıtı seçerek, çağdaş İran sözlü tarihinin önemli bir bölümünü tasvir etmenin yanı sıra, bu

²⁹ Beizai, Bahram, **İran'da oyun**, Tahran, 1344, s 73

tanıdık alana aidiyet duygusunu bir şekilde askıya aldı ve siyasi hayatın bu bölümünün analizine psikolojik bir bakış atıyor gibi görünmektedir. Bu eserlerde önemli olan eserlerinde yer, tarih ve zamana yaklaşımıdır.



Resim 100: Kavoosi, Kaveh. 160.160cm, Tekiye dowlat, Tuval üzerine karışık teknik. 2017



Resim 101: Kavousi, Kaveh , baş aşağı. Tuval üzerine karışık teknik, 2013

Eserlerinin çoğunda İran'ın çağdaş tarihinin tanınmış karakterlerinin görüntülerini kullanmakta ve bunları çağdaş mekâna ve günümüz izleyicisinin önüne koyarak biyolojik durumuyla onun konumuna meydan okumaktadır. Kavousi'nin yapıtlarının çoğunda hakim olan burukluk ve gri alan, toplumsal alanı ve kadınların ve politik koşulların sınırlılıklarını eleştirmenin yanı sıra, eserlerinde bu coğrafyada daha iyi günlere gelmesi sanatçı için bir tür hayal kırıklığı gibi görünmektedir.

Bu sanatçı, İran'da birkaç yıl sanat eseri ürettikten sonra Paris'e göç etmeye karar verdi. Paris'te kendi sanat stüdyosunu kurmuştur.

Amir Ali Ghasemi

Amir Ali Ghasemi, İranlı bir sanatçı ve grafik tasarımcıdır. 1998'de Ghasemi, ebeveynlerinin garajını bir sanat stüdyosuna dönüştürdü; burası yıllar içinde bir "atölye alanı" ve ardından Tahran'daki genç ve önde gelen sanatçılar tarafından çağdaş sanatın sergilendiği bir galeri haline gelmiştir.



Resim 102: Ghasem, Amirali , 'Partiler' serisinden, dijital c tipi baskı, İran, 2005

Tahran'da Parti Sahneleri" adlı bir koleksiyon yarattı. Eski siyah beyaz fotoğrafları kullanmıyor, kendi dijital renkli fotoğraflarını çeker. Görüntülerin bazı kısımlarını (Ortadoğu sanatında çok yaygın olan) desen veya renklerle doldurmak yerine, insanların tenini beyazla dolduruyor. Bu neredeyse ürkütücü bir etki yaratıyor çünkü insanların kimliğinin büyük bir kısmı siliniyor. Ghasemi, kıyafetlerimizin ve saçımızın kimliğimizi ne kadar etkileyebileceğine dikkat çeker, çünkü ancak bunu görerek izleyiciler

fotoğraflarındaki insanları anlayabilir. İnsanların yüzlerini ve derilerini çıkarma konusunda akıllıydı çünkü bu, genellikle yaptığımız gibi, insanların yüzlerine odaklanmak yerine içinde bulundukları ayarlara odaklanmamızı ve gerçekte ne yaptıklarının farkında olmamızı sağlar.



Resim 103: Ghasem, Amirali, 'Partiler' serisinden, dijital c tipi baskı, İran, 2005

Bu koleksiyon, İran gençliğinin parti kültürünün ve sosyal yaşamının samimi ve gerçekçi bir resmini tanımlar ve sınırlı bir süre için belirli bir yerde toplanan ve bir parti veren Tahran gençliğinin kültürünün bir bölümünü iyi gösterir. Bu eserlerde İran'da bu toplantıların yasaklanması ve sınırlandırılmasına yönelik bir tür eleştiri görülmekte ve bu partilerde kaldırılan ve sansürlenmiş isimler sembolik olarak bu sansüre atıfta

bulunmaktadır. Karakterlerin göz ardı edilen özellikleri, görüntülerin gerçekten hayatı keşfetmesine rağmen, izleyiciyi duygudan soğutur. Konularda duyguların olmaması izleyiciyi meraklandırıyor ve görüntüleri bilinmeyenin içinde gizemli kılar.



Dana Nehdaran

Dana Nehdaran resimlerinde daha çok tarih ve tarihi mekan kullanmıştır. Bu sanatçının en önemli koleksiyonlarından biri Esther'in çocukları adlı bir koleksiyon. Bu eserlerinde ailelerin ve onların yaşam tarzlarının görüntülerini kullanmış ve özel tekniğiyle bunları büyük tablolara dönüştürmüştür. Dana diyor ki: “2011'de bu diziye ilk başladığımda sadece İranlı Yahudilerin kökenlerini düşünüyordum. Fotoğraflara bilinçsizce bazı yüzler ekledim ve bazılarını çıkardım; bunun nedeni benim için hala net değil. Sonra kendimi resimlerde aradığımı fark ettim. Boyama işlemi bittiğinde içimde bir duygu uyandı. Bu benim için bu çalışmadaki diğer tüm deneyimlerden daha önemlidir: O eski imgelerde yaşayan bu insanlarla olan bağ, özünde bana bağlıydı. Onların kendi atalarım olabileceğini fark ettim ve evimde onların varlığının belirtilerini görselleştirmeye başladım. Belki de bu işaretler her zaman vardı ve ben onları ancak şimdi fark ettim.



Resim 104: Nehdaran, Dana, isfahanlı bir aile, 150.195 cm, 2011

Bu çerçevelerdeki figürler, daha doğrusu insanlar, ister bir tablonun tadını çıkarsınlar, ister solup giderken acı çeksınler - geriye sadece hatıralar kalanlar - hepsi sıradan insanlar. Eski Ahit'te olduğu gibi; "bütün dünyanın tek bir dili ve ortak bir sözü olduğu" yer.



Resim 105: Nehdaran, Dana, Tahranlı aile, 75.120 cm, 2010

Bu tablonun havuzu olduğu için başka bir rengin kullanılmasına olanak sağlamıştır. Planım havuz yapmaktı. tamamen maviydi ama sonra, rengi ne kadar az kullanırsam tablonun o kadar zengin göründüğünü fark ettim. Yukarı çıkan bu çeşme bana tütsü yakmayı hatırlatıyor ama bu gerçekten bakanın ne gördüğüne bağlı ama amacım nostaljik bir şekilde üzerinde mavi bir gökyüzü olan bir su çeşmesi ve solan insanları boyamaktı.



Resim 106: Nehdaran, Dana, İsfahan'da düğün yapan kadınlar, 160.250 cm, 2011

Resim yüzyıllar boyunca yaşadı. Çağlar boyunca her şeyin her zerresini hissetmiştir. Yaratıcısının ötesine geçti ve zamanı ve zamanın ajitasyonlarını anlatmak için yaşıyor. Resim Zamanın büyümesini hissediyor. Resim, dokularını zamanla takas eder ve zamanın benliğini ifade etmek için yaşar. Dokuları - haz ajitasyonlarını - resim ve zamanın erotik ticaretini boyuyorum. Evlere, saraylara girip tabloları yırttıkları bir gün geldiğinde, karanlık gölgelerini gördük; yürüyüşleri, nefret kasırgasından çok daha tehdit ediciydi. Sadece tiksime korkusunun çok ötesine geçen devasa yaratıkları hayal edebiliyorduk. Geride kalan karanlık gölgeleri göreceğiz. Sansür, nefret kasırgalarından daha az yıkıcı değildir. Yaratıcı yaşamdan nefret eden bu devasa yaratıklara böyle bir şevkle karşı koymalıyız."

Nehdaran, İran içindeki insanlar için daha az önemli olabilecek bir konuyu da ele aldı, ancak İran dışındaki insanlar ve yurtdışındaki İranlı göçmenler için kesinlikle ilginç bir konu. İran'daki siyasi ve sosyal iniş çıkışlar sırasında dini azınlık olan geçmiş kabilelerin hayatlarının tasviri önemlidir. Diğer

sanat eserlerinin toplanması ve üretilmesinden birkaç yıl sonra Dana NewYork'a taşındı ve orada kendi sanat stüdyosunu kurdu.



SONUÇ

Metnin önceki bölümlerinde bahsedildiği gibi, çağdaş İran sanatını incelemek için analizimizi sadece tarihsel değişimlere ve içsel gelişmelere dayandıramayız ve küresel gelişmelerin daha büyük güçlerini dikkate almamız gerekir. Doğal olarak bu, bu sanatçı kuşağının ve bu yeni "sanat dünyası" formunun şekillenmesinde içsel gelişmeleri ve onların rolünü görmezden gelmek veya küçümsemek anlamına gelmez; Ancak sorun şu ki, bu iç gelişmeler daha geniş dünya güçlerininkinden daha az belirleyici oldu ve daha da önemlisi, bu iç değişikliklerin çoğu bu daha geniş dünya güçlerinin etkisi altında ortaya çıktı. Bahsettiğimiz küresel gelişmeler "küreselleşme" kavramıyla özetlenebilir. Küreselleşmenin teorik söyleminde bu kavrama her zaman tamamlayıcı ve çelişkili "yerelleşme" kavramı eşlik eder. Bu iki kavramın her biri diğeri olmadan tam anlamını bulmaz.

Roland Robertson, 1990'ların başında küreselleşme terimini bugünkü anlamıyla kullanan ve onu beşeri bilimlerin söylemlerine sokan ilk kişilerden biriydi. Normalde "göreceleştirme" olarak çevrilmesi gereken görelilik terimini ortaya attı. Robertson terimi, belirli kültürlerin ve içinde yaşayan insanların artık değerlerini, inançlarını ve yaşam tarzlarını yalnızca yerel gelenekler, inanç sistemleri ve imgeler temelinde açıklayamayacakları gerçeğine atıfta bulunmak için kullanır. Diğer değer sistemlerinin ve yaşam tarzlarının bir parçasıdır ve kendi dünyalarına geri dönülmez bir şekilde girmiş olan "ötekiler" ile ilgili olarak kimliklerini yeniden tanımlamaları gerekir. Bu, tüm kimliklerin birleşmesi ve evrensel homojenlik anlamına gelmez. Ancak bu, "öteki"nin yokluğunda başka hiçbir özel kimliğin ve bütünlüğün kendisini inşa edemeyeceği anlamına gelir

Ülkeler ve medeniyetler arasındaki ilişkilerin düzeyine bakacak olursak, yumuşak ve katı sosyal alanların yazışmaları ve simetrileri kendini daha fazla göstermekte, dünya topluluğuna katılma ve çağdaş siyasi (demokrasi), ekonomik (özgür) piyasa değerleri, kültürel (yeni yaşam tarzı) ve yüce sanat ve kültürel üretimler düzeyinde de görülmektedir. “Toplum, ekonomi ve siyaset” alanlarında tahakkümün benzerlik ve türdeşlik, “kültür ve sanat” alanlarında ise tahakkümün farklılık, ötekilik ve eşitsizlik açısından olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, bu tür bir kültürel kimlik projesi bir yandan postmodernist ve eşitlikçilik ve totaliterlik karşıtı bir bakış açısına sahipken, öte yandan dünya güçlerinin dağıtım ağındaki bu eşitsizlik ve farklılık aslında bir arzuyu ifade etmektedir. homojenlik için veya içinde eylem farklı bir sonuca yol açmaz. Siyasi ve ekonomik düzeyde: "(sizin gibi) olmak istiyoruz"; Ve kültürel düzeyde: "Bak, biz (farklıyız) böyleyiz!" Ve sonuç, benzerlik açısından farklılığı kullanan bir sanattır.

Daha spesifik olarak, modern resim ve heykelin ana akımı tarihe, topluma ve politikaya kayıtsızdı ve "daha temel" konularla ilgileniyordu. Ancak postmodern ve post-pop sanat, bu tür konu seçimini çok kısıtlayıcı ve "eski moda" olarak görür ve özellikle tarihi, kültürel ve entelektüel konularla ilgilenir. Modern dönemde kültür ve sanat kuramı alanının söz varlığına giren kavramlardan biri de "kitsch" ve "camp" kavramıdır ve çağdaş İran görsel sanatlarının bir bölümüyle bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Kitsch kökeni açısından modern bir fenomendir ve modern toplumun oluşumu ve nüfus artışı, toplumdaki okuryazar insan oranlarının artması ve geleneksel sosyal düzen sistemlerinin çözülmesi ve geleneksel kültürel değerlerin bozulması ile açıkça ilişkilidir.

Çağdaş İran sanatının bu kısmı, genellikle bir tür "mesafe" ve "boşluk" öneren bir duyarlılıkla ilişkilidir. Bu, bir tür uyumsuzluk veya düzeyde

farklılık gösteren bir tür ironi figürü veya konumu (veya varlığına dair fikir) yaratır. Sembolik eklemenin sonuca verdiği bu farklılık ve mesafe duygusudur. Bazı durumlarda bu ironik mesafe ve konumun belirli bir içeriği ve amacı yoktur. Çoğu durumda, asıl mesele basitçe sosyo-kültürel düzeyler arasında bir tür "sürtünme" yaratmaktır. Bu hareket, aralarında tanınan kültürel semboller kullanılarak oluşturulur. Ve bu tek bir cümleyle özetlenebilir: "Burada bir şeyler oluyor!"

İran'ın deneysel sinemasında görsel sanatçıların yanı sıra bazı film yapımcıları da kendini temsil etme ve etnografiye dayalı anlayışta yapıtlar üretmişlerdir. Bunlardan en önemlilerinden biri de Abbas Kiyarüstemi'dir. Kiyarüstemi aynı zamanda bir ressam ve fotoğrafçıdır, ancak onun asıl ünü daha çok sinematografik çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Kendini temsil, Kiyarüstemi'nin eserlerinde sembolik ve gerçekçi bir şekilde çok basitçe ifade edilir. İran'daki toplumsal sorunları (yalan, ölüm ve yaşam koşulları vb.) etnografik bir biçimde anlatan eserleri dikkat çeker. Batılı izleyici onun eserlerini "başka bir yere" seyahat ettiğini hissettirecek eserler olarak niteler. Asla Batılı olmayan ve sanki başka bir dünyaya ait bir yer. Bir Ortadoğu resmi bu izleyicinin zihninde her zaman daha belirgin hale gelecektir. Dolayısıyla bu postmodernist yaklaşım, yani kendini temsil etme, Kiyarüstemi'nin sinema eserlerinde açıkça görülmektedir.

İranlı sanatçılar genellikle teorik söylemler ve kültürel alan (kültürel çalışmalar, postkolonyal çalışmalar ve feminizm gibi) bağlamında yorumlanabilecek işaretler ve eserler üretirler. Bu şekilde sanatçı ve eseri sembolik sermayenin küresel ağına yerleştirilebilir. Bu destekleyici söylemler genellikle sergi metninde ve sanatçının anlatımında daha basit bir şekilde sunulur.

Sanat eserlerinin anlam bulduğu bu sözler ve metinler "etiketlenir". Eserleri almanın yolunu belirli bir yöne kanaliz eder. Din, 1979 Devrimi, İran-İrak Savaşı ve toplumsal çelişkiler hakkında anlamlı bir şekilde ve her şeyi tırnak içine alıp onları özel kılacak şekilde konuşulmasıdır.

Böyle koşullarda dışarı ve içeri, kabul ve tepki arasındaki sınır belirsizleşir ve hatta yok olur ve bu sebeple sanatçıların ve yorumcuların kendilerinin, eleştirmenleri tarafından suçlandıkları bir konuyu eleştirdiklerini görmemiz ve aynı zamanda eleştirmenlerle birlikte eleştiri yapmanın yanı sıra eleştiri konusuna katılmanın avantajlarından da faydalanmakta olduklarını görmek şaşırtıcı değildir.

Örneğin, bir çok İranlı sanatçı, Batı'nın doğu ile ilgili tarihsel açıdan kendisi ve başkalarına sunduğu imaja eleştirel bir bakış temelinde, çalışmalarında oryantalist geleneğin klişelerini kullandıkları görünmektedir. Ama birçok durumda, onlar bunu yaparak, kendi eleştirisel ve özgürleştirici hareketlerinin yanı sıra bu kez aynı klişe imajları yüksek ve prestijli sanat alanında yeniden üretip dünya piyasasında satar. Böylece, sanatçının kişisel niyetinde bir şüphe yoksa, eserinin sonuçları ve anlamları onun yetkisinin dışına çıkmaktadır.

Burada çağdaş İran sanatına hakim olan temaları ve bazı sanatçıların eserleri incelenerek, İran sanatının mevcut alanında etnograf sanatçının ortaya çıkmasının küresel sanat piyasasının önyargılı talebine bağımlılığı ve Postkolonyal küreselleşmiş estetiğin öne çıkması, nasıl ortaya çıktığı ve "benliğin" karmaşık ve biraz kasıtlı bir yorumu ötesinde düğümlendiği konusu incelenmiştir.

Bu bildiride, Hall Foster'ın sanatta yeni paradigmaya yönelik eleştirisi ve son yıllarda sanatçıların rolünü belirleyen yöntemler üzerinde durulacaktır. Önceki bölümlerde, kendini temsil sanatının bir tanımını sağladık ve bu

tanıma dayalı olarak inceleme için eser ve temaları seçmek için araştırma yolunu ve genel çerçeveyi seçtik.

Kendini temsilin tanımını yaptıktan sonra, 1990 sonrası çağdaş İran sanat eserlerinin temalarını inceledik. Onların eserlerini ve tematik çalışmasını gördükten sonra, artık Hall Foster'ın sanatçı-etnografin ortaya çıkışına ilişkin tartışmasına paralel olarak, İranlı sanatçının kişisel arzularının İslam kurumları tarafından uygulanan kapsamlı estetik kriterlerle nasıl uyumlu hale getirildiğini inceleyebiliriz. güç. Ve Foster'ın teorisi doğrultusunda, çağdaş İran sanatında ve etnografik sanatçıda kendini temsil etme yöntemleriyle ilgili vakaları uygulayacağız.

"Bir Etnograf Olarak Sanatçı" adlı makalesinde Foster, "ilerici sol sanatta" bir paradigma değişiminin yirminci yüzyılda meydana geldiğini ve sanatçının üretici bir failden bir etnografya dönüştüğüne dikkat çeker. Foster'a göre, böyle bir paradigma kaymasına rağmen, eski üretken paradigmanın temel varsayımları, yeni yarı-antropolojik paradigmada varlığını sürdürmektedir:

Bunların ilki, sanatsal dönüşüm mahalinin aynı zamanda politik bir dönüşüme sahne olduğu varsayımdır. Bu mahal her zaman “başka bir yerde”, ötekinin alanındadır – Benjamin’in zamanında sömürülen işçi sınıfının yanında, Foster’ıninde ise postkolonyal, madun veya alt-kültürel bir ötekinin topraklarındadır. İkinci olarak, bu ötekinin her zaman “dışarıda” olduğu ve bizzat farklılığının da egemen kültürün alt üst edilmesindeki temel hamleyi teşkil ettiği varsayılır. Son olarak, sanatçının kendisinin toplumsal ve kültürel olarak öteki şeklinde algılanmadığı durumlarda, bu dönüştürücü nitelikteki farklılığa sınırlı bir erişime sahip olduğu, tersi durumda ise, bu farklılığa otomatik olarak eriştiği varsayılır. Foster’a göre bu üç varsayım

etnograf olarak sanatçının da bu “ideolojik hamilik” durumunda kalma tehlikesine düşmesine neden olur. “

Yukarıdaki varsayımlar günümüz İran sanatıyla oldukça uyumludur:

1) Politik bir yer olarak sanatsal bir mekan. (Kargaşa konumundaki bir ülkenin sanat eserleri siyaset dışı farz edilemez. Bu koşullarda üretilen sanatın, estetik doğasının “politik olma” fikrinin ötesine geçtiğini vurgulamak gerekir. Aslında İran'da sanat önceden "siyasileştirilmiş" ve İran'ın mevcut durumuyla yüzleşmesinde "siyasi bir mesaj" taşıması beklenmektedir.)

2) Egemen kültürde dışsal "öteki"nin yıkıcı rolü (İran sanatı, Avrupa-Amerikan sanatının hakim akımına önemli bir alternatif olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, başka bir düzeyde, İran gibi ülkelerdeki sanatçılar çoğunlukla kuralları çiğneyen ve hakim sistem dışında görüldüğünden Edward Saeed terimini kullanmak istersek "sınır içinde sürgün edilmiş yabancı" olarak sayılmakta olup sonuç itibarıyla baskın bir sistem ve onun münhasır kültürel sahnesi için "öteki" konumunda yer almaktadır.

3)Kültürel açıdan, öteki sayılmak ("diğeri" konumuna erişmenin ve onu sergilemenin ön koşulu olarak, sanatçı sadece bir menşee kültüre ait olduğu kabul edilirse «kendini» temsil edebilir ve yalnızca bu durumda diğeri temsil etmesi için gerekli bilime sahip olacaktır.)

Buna göre İranlı sanatçılar, İranlı çağdaş sanatın yeni ideolojik çerçevesinde sanatçı-etnograf olarak kendilerini ifade etme özelliklerini etnik bir kimlikle birleştirerek rollerini iyi bir şekilde oynayabilmişlerdir.

Foster, belirli kimlik olarak görüntü farklılığının bu tür otomatik şifrelemesinin ve« öteki »olmayı «dışarıda olmakla» eşit tutulmasının nihayetinde bir " marjinalleştirme kültürel politikasına" yol açtığını vurgulamaktadır. Ancak aynı zamanda yarı antropolog sanatçıya göre,

"marjinal" kültürlerle ilgili diğer alanlara tamamen dalmamalıdır: O siyasi katılım ve kurumların ihlali için çok fazla motivasyonla alt kültürlerle odaklanır, ama destekçilerinin sosyal kalkınma, ekonomik ilerleme , sosyal ilişkiler ile sanatla ilgili eserini tekrar şifreleyebilmeleri için yalnızca bir yere kadar bu konulara dalar. Etnografik sanatçı, bir yandan belirli dış topluluklar, diğer yandan ideolojik destek arasında aracılık yaparken, diğeriyle sadece kısmen bağlantılı olmalıdır.

Siyasal konuyu "öteki" ve dışarıda yansıtan yarı antropolojik sanatçı, genelde kurumsallaşmış sanatın otoritesine meydan okumakta başarısız kalır ve kendi yansıma kalıplarını sorgulayamaz. Sanatçı-etnograf modelinin son yıllardaki gelişmesi ve çekiciliği, çok kültürlü çağdaş sanatta kültürel çalışmaların ve disiplinlerarası teorilerin küresel etkisine neden olabilir. Foster'ın yarı-etnografik (ya da yanıltıcı antropolojik) sanat eleştirisini günümüz İran'da öz yansıtıcı sanata uygulayarak, son yıllarda ötekine yansıtılma (projeksiyon) konulu yeni dünya politikasıyla ilişkili olarak üretilen birçok sanat eserini ele alabileceğiz.

Önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, 1370 Şemsi yılının sonlarından bu yana, genellikle genç kuşaktan birçok İranlı sanatçı,devrim sonrası dönemindeki önceki sanatsal yöntemlerden uzaklaşmaya çalıştılar. 1360 Şemsi yıllarda İran'da her iki sahneye de hakim olan ne soyut apolitik eğilimler ne de devrimci ideolojik sanat, onların yeni kimliklerini yansıtmak için gerekli estetik çerçeveyi sunmayı başarmadı. Yeni nesil İranlı sanatçılar, öz yansıtıcı sanatlarını ulusal veya dini kimliğin homojenleştirici rivayetlerine tepki olarak gösterdiler ve modernist estetiğin evrenselliğine meydan okumak için yeni medyaları kullandılar.

Öte yandan postmodernizm ve küreselleşme söyleşim alanında bu öz yansıtıcı sanatın bugün İranlıların onunla tanıtıldığı sorunları etnografik bir

yaklaşımın ele alması beklenmektedir. Savaş ve terör, cinsiyet krizi, göç, siyasi İslam, insan hakları ve geçenlerde nükleer silahlardan çelişki dolu toplumun gündelik karmaşaları gibi tartışmalı konulara kadar bu bir çok karmaşık konuları «geride kalmışlık» veya en iyi tabirle «geçişte olmak» olarak adlandırabiliriz.

Böyle bir ortamda, eserleri yeterince "asil yerli" veya "politik olarak motive edici" olmayan sanatçıların dünya platformunda görülmeleri ve çağdaş sanatın ana akımına katılmaları için daha az şansa sahip olmaları doğaldır. Bu nedenle, sanatçılara etnografik yaklaşımların kullanılmasını teşvik ederek, günümüzün uluslararası alanında sanattan kendine özgü bir tanım sunulmaktadır.

Böylece, "öteki"ni yeniden üretme stratejilerine göre yapılmış sanat eserleri, dünya pazarına girdikten sonra yıkıcı niteliklerini kaybederler, çünkü ötekini kendi içlerine çekmek yerine, yalnızca kendi "ötekilerini kurmayı" ve nihayetinde hakim kuruluşların çıkarlarının devamını sağlamışlardır. Sanat işi yapan, sanat politikacıları, sanatçılar ve galeri sahipleri de dahil olmak üzere çağdaş çok kültürlü sanatçılar, öz yansıtıcı sanatın bu versiyonunun kusurlarıyla karşılaşmaktan kaçınırlar ve çağdaş sanatçı, olumlu niyetine rağmen, bu yapıyı kendini toplu ötekine bağlamak yoluyla korur.

Buna rağmen, bugünün pek çok sanatçısı bu tür etnografik bir eğilime kapılmış, ya kültürel incelemeler etkisinde ve bir dayanışma hevesiyle bir yoldaş-taraftar gibi ya da yeni historisizmin açtığı yolda bir usta arşivci gibi davranmayı seçmiştir. Foster'a göre, sanatçının antropolojiye ilgisinin birkaç temel nedeni vardır: Öncelikle antropoloji başkalığın bilimi olarak övgüyü hak etmiştir, bu açıdan hem sanatsal pratiğin hem de eleştirel söylemin psikanalizden sonraki ikinci lingua franca'sıdır. Üstelik kültürü (araştırma) nesnesi olarak alan bu bilimdir. Pek çoğu gündelik hayatın bir saha

araştırması kapsamında ele alınmasına heves eden günümüz sanatçılarının neredeyse düşünmeden yöneldikleri bağlamsallık [contextuality] ve disiplinlerarasılık gibi niteliklere sahiptir. Son olarak antropolojinin kendini hedef alan eleştirelliği, merkezde bir düşünselliği, marjlara yönelik bir romantizmden ödün vermeden mümkün kılar.

“Böylece günümüz sanatına damgasını vuran etnografik olana dönüş, Foster’a göre, sanatı, antropolojinin tetkik ettiğini iddia ettiği genişlemiş bir kültür alanının içine çeker. Bugün belirli bir kurum veya topluluğun etnografik haritalaması yere-özü [site-specific] sanatın temel biçimi haline gelmiştir. Ne ki bu sanat türü müze kategorilerinden biri olma tehlikesine açıktır. Otantiklik, orijinallik ve tekillik gibi değerler artık sanata değil, söz konusu yere, topluluğa veya mahalleye has sayılır. Temsili alt üst ederek veya cinsiyeti ihlal ediyor diye hayranlık duyduğu ötekine kendi pratiğini yansıtan sanatçı, eleştirmen veya tarihçi, onda yalnızca yerelin otantikliğini değil, politik yaratıcılığı da görür. Foster’ın da dikkat çektiği gibi bu tür bir pratik, sanatçıyı (veya etnografi) merkezdeki konumundan etmediği gibi, hem sanatın kendisine yöneltebileceği kurumsal (içkin) eleştiri aleyhine yerelden ihraç ettiği bir eleştiriye ön plana çıkarmış, hem de o yerele birçok açıdan zarar vermiştir.

Postmodernizmin ötekiliği sahiplenme mantığının sonucu ise, tarihsel öznelerini, tarihsel olarak etkili olmadan tüketebilecek bir politikadır. Bu bir ölçüde kimlik politikaları dönemine girmiş olmamızla ilişkili bir durumdur. Fakat artık günümüz sanatına baktığımızda ‘kimlik’ kavramının ne derece önemsendiğini görürüz. Sanat artık farklılığın, kimliklerin ve kültürel değerlerin üretildiği bir alan konumundadır.

Öte yandan, genellikle İran kültürü ve tarihi ile ilgili sembolleri içeren bu çağdaş İranlı sanatçıların eserleri, kültürel farklılığı söylem olarak

benimsemiş postmodern sanat anlayışına bir örnek olarak gösterilebilir. Benliğin tekileşmesinin, antropoloji, sanat ve politika alanlarındaki eleştirel uygulamalar için önemli olduğuna şüphe yoktur, Fakat yine Hal Foster’a göre, benliği ötekileştirmenin tehlikeleri de vardır; benliğin ötekileşmesi aşırı bir egoizme ve “etnografik benlik-geliştirme”, pratiğine dönüşebilir.

Çağdaş İran sanatının dünya sahnesine girişini kolaylaştırabilecek alanlardan biri, çok kültürlü bir evre paradoksunu kullanmaktır. Deepsh Chakra barty'nin Avrupa faaliyet alanındaki yerelleştirme adlı kitabında belirttiği üzere, küresel tekdüzelik ve bölgesel temelcilik uyarısından sonra, "melez(hybrid)" ağdaş sanatta standart terim haline dönüşmekte olup "kültürel paradoks" baskın metafordur.

Yazdığı gibi, "kombine / melez yaklaşım, çoklu karakter, gelenekselin doğusu ve modernin batısı karışımı, şu anda yeni yaklaşım, ilgi odağı yaklaşım ve küreselleşmenin bariz örneğini belirleyip paketleyen yaklaşımdır."Görünüşte ortaçağ ve görünüşte modern, paradoks bir yaklaşım, özünde geleneksel olan yeni yaklaşım tezahürlerini göstermektedir". Ayrıca ağdaş İranlı sanatçıların, kendini ifade eden bir sanatçı olarak dünya dilinin kurallarını kabul ederek eleştirel bakış açılarını doğru bir şekilde geliştirebilecekleri yollarla hakkında doğru bir anlayışa ve farkındalığa sahip olmaları da önemlidir.

Bu yüzden sanat ve antropoloji arasındaki bu yeni ilişkiye anlam katmak için konuya eleştirel bir yaklaşımın çok önemli olduğunu söylenebilir. Mevcut tarihsel koşullarda, bir şeyin eleştirisi ve kullanılması arasındaki mesafe çok küçük olduğundan bu mesafeyi korumak çok zor olmuştur.

FARŞÇA VE TÜRKÇE SANATÇI ISIMLERİ LİSTESİ

Türkçe	Farsça
Ahmadvand, Mohsen	محسن احمدوند
Ahlaki, Azade	آزاده اخلاقی
aliakbar sadiki	علی اکبر صادقی
Amani, Hojat	حجت امانی
Asadi, Morteza	مرتضی اسدی
Astaneh, Alireza	علیرضا آستانه
Bahşi Moahar, Mahmud	محمود بخشی موخر
Bozorgi, Mohamad	محمد بزرگی
Çalipa, Kazem	کاظم چالپا
Dabiri, bahram	بهرام دبیری
Dastmardi, Amir	امیر دست مردی
Eskandari, Iraj	ایرج اسکندری
Farhad, Amir	امیر فرهاد
Farhadian, Mehdi	مهدی فرهادیان
Farmanfarmaian, Monir	منیر فرمانفرمائی
Fayyazi, Bitā	بیتا فیاضی
Garigorian, Marko	مارکو گریگوریان
Kadirian, Shadi	شادی قدیریان
Kandriz, Mansur	منصور قندریز
Karazad, Daryuş	داریوش قره زاد
Kasemi, Amirali	امیرعلی قاسم
Golşiri, Barbad	باربد گلشیری
Gudarzi, Mustafa	مصطفی گودرزی
Hakikat Şenas, Jamşid	جمشید حقیقت شناس
Hasanzade, Hosro	خسرو حسن زاده
Haşemi, Nargis	نرگس هاشمی

Türkçe	Farsça
Hedayat, Kazaleh	غزاله هدایت
Huşyari, Şiraze	شیرازه هوشیاری
Huseyni, Mansureh	منصوره حسینی
Kamrani, Behnam	بهنام کامرانی
Kavoosi, Kaveh	کاوه کاووسی
Hosrojerdi, Hoseyn	حسین خسروجردی
Lahuti, Behdad	بهداد لاهوتی
Mobed, Amir	امیر معبد
Modaresi, Javad	جواد مدرسی
Mohasas, Bahman	بهمن محصص
Mohebbali, Mehrdad	مهرداد محب علی
Moşiri, Farhad	فرهاد مشیری
Moslemian, Nosratolah	نصرت اله مسلمیان
Motabar, manoçehr	منوچهر معتبر
Movahed, Zeynab	زینب موحد
Nabavi, Mehdi	مهدی نبوی
Nehdaran, Dana	دانا نهاداران
Neşat, Şirin	شیرین نشاط
Oveisi, Naser	ناصر اویسی
Palangi, Naser	ناصر پلنگی
Pilaram, Faramarz	فرامرز پیلارام
Pirhaşemi, Afşin	افشین پیرهاشمی
Purheidari, Taher	طاہر پورحیدری
Rouhbahş, jafar	جعفر روح بخش
Sadeki, Habib	حبیب صادقی
Sadr, Behjat	بهتاج صدر
Saeedi, Abolkasem	ابوالقاسم سعیدی
Sacedi, Afarin	آفرین ساجدی

Türkçe	Farsça
Sepehri, Sohrab	سهراب سپهری
Şahpour, Puyan	پویان شاهپور
Şişegaran, Behzad	بهزاد شیشه گران
Tabatabaei, Jazeh	ژازه طباطبایی
Tabrizi, sadik	صادق تبریزی
Tanavoli, Parviz	پرویز تناولی
Tirafkan, Sadik	صادق تیرافکن
Vaziri Mokadam, Mohsen	محسن وزیری مقدم
Zenderudi, Huseyn	حسین زنده رودی
Ziyapur, Jalil	جلیل ضیا پور

KAYNAKLAR

- Afshar mohajer, Kamran **Iranian artist and modernism**, Tehran, 2005.
- Afshin Matin-Asgari **“Intellectual Best-Sellers of Post-Revelationary Iran: On BackWardness, Elite-Killing, and Western Rattionality”**, Iranian Studies, vol.37, no.1, 2004.
- Ahmedi Maleki, Rahman **Try to appearance of national school**. Visual Art magazine, no. 13, October 2001
- AleAhmad, Jalal **Westernization**, Tehran, 1965
- Amanat, Abbas **Qajar Iran: A historical overview**, in Layla S. Diba
- Araeen, Rashid **The Other story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain**, London, 1989
- Arianpor, Yahya **From Nima until our times**, History of Persian literature, Tehran, 1995
- Barry Flood, Finbarr **From the Prophet to postmodernism?** New world orders and the end of Islamic Art, London
- Boroujerdi, Mehrzad **“Ghrbzadegi the Dominant intellectual Discourse of Pre- and Post-Revolutionary Iran”**, in Smith K. Farsoun and Mehrdad Mashayekhi, ed., Iran Political culture and Islamic Republic, London and New York, 1992

- Charlotte, Bydler **Pax Anglo- Americana: A Pea for a Cosmopolitan History of Contemporary Art**", in Ethnic Marketing [exhibition catalogue], Tehran, 2006)
- Chelkowski, Peter **"The Art of Revolution and War: The role of the Graphic Arts in Iran"**, in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert, ed, **Picturing Iran: Art, Society and Revolution**, London and New York, 2002
- Chelkowski, Peter and Debashi, Hamid **Staging a Revolution, The Art of Persuasion in the Islamic republic of Iran**, London, 2000
- Chelkowski, Peter, and Hamid Dabashi **Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran**. New York: New York University Press, 1999.
- Cottam, Richard W **Nationalism in Iran**, London, 1979
- Dadi, Iftikhar **"Rethinking Calligraphic Modernism."** In Discrepant Abstraction, edited by Kobena Mercer, 94–114. Cambridge, MA: MIT Press, 2006
- Daftari, Fereshteh **"Another Modernism: An Iranian Perspective."** In Picturing Iran: Art, Society and Revolution, edited by Lynn Gumpert and Shiva Balaghi, 39–85. London: I.B. Tauris, 2002
- Daryoush, Shayegan **"At Cutting Edge of Intersecting Worlds"**, in Iranian Contemporary Art,

- Rose Issa, London, Booth-Clibborn Editions, 2001.
- dergi
- Contemporary Art and Contemporaneity**, Critical Inquiry, vol. 32, no. 4, Summer 2006.
- Diba, Kamran
- “Iran,” in Contemporary Art from the Islamic World**, London, 1989
- Diba, Layla S., with Maryam Ekhtiar
- Royal Persian Painting: The Qajar Epoch**, 1785–1925. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum of Art in association with I.B. Tauris, 1998
- Diba, Layla, Ghafari, Muhammad
- the persian painter of modern life, Iranian studies**, vol. 45 , No. 5, September 2012
- Donald, Kuspit
- “The Contemporary and the Historical”**, Artnet, 13 Apr.2005, WWW.artnet.com/Magazine/Features/kuspit/kuspit4-14-05.asp
- Eigner, Saeb with Isabelle Caussé and Christopher Masters
- Art of the Middle East: Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran**. London: Merrell, 2010
- Emami, karim
- Modern Persian Artists, Iran Faces the Seventies**, New York, 1971
- Ettinghausen, Richard
- “An Introduction to Modern Persian Painting.”** In *Iran Faces the Seventies*, edited by Ehsan Yar-Shater, 341–48. New York: Praeger, 1971
- F. Sarkouhi
- “Daha-i shast: Adabiyy,t va hunar dar gir o godaz”** iran 75 (1369/1990)

- Foster, Hal, **“The Artist as Ethnographer?”**, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 302-309
- Ghiassari, Ali **Iranian Intellectuals in the Twentieth Century**, Austin, 1998
- Gohn, Clark **“Asian Modernism”**, in *Contemporary Indian Art, Other Realities*, Mumbai, 2002
- Golestan, Ebrahim **“Houshang Pezeshknia, nagghash.”** In *Gofteha*. New Jersey: Rowzan, 1998.
- Goodarzi Dibaj, Morteza **art of revolution**, Soore pub, Tehran, 2015
- Gudarzi, Morteza **Search of identity in contemporary art of Iran**, Tehran, 2001
- H. Ram, **Multiple Iconographies: Political Posters in the Iranian Revolution**, in *Balaghi and Gumpert, Picturing Iran*, 98
- Hamid, Keshmirshekan **“Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses”**, *Iranian Studies*, Vol. 40, no. 3, 2007.
- Hamid, Keshmirshekan **“Reproducing Modernity: Contemporary Iranian Art Since the late 1990s”**, In *Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artist*, ed. Hamid Keshmireshkan, 2011
- Hamid, Keshmirshekan **The Question of Identity Visa-á-Vis Exoticism in Contemporary Iranian**

- Art**", Iranian Studies, vol. 43, no. 4, 2010.
- Hamid, Keshmirshekan **"Globalisation and The Question of Identity: Discourses on Contemporary Iranian Art During Past Two Decades**, in op. cit, 2011
- Helia, Darabi **"Mahmoud Bakhshi Makhar"**, Art Press, no. 17, May/June/July 2010.
- Heller, Leila Taghinia-Milani, and Layla S. Diba **Selseleh/Zelzeleh: Movers and Shakers in Contemporary Iranian Art**. Exh. cat. New York: Leila Taghinia-Milani Heller Gallery, 2009
- Hezaveii, Hadi **"Īthal sanat ve Īran saz" rastakhiz**, 27 Bahman, 1990
- Hosseini-Rad **Symbolic Expression in Iranian Modernist Painting (exhibition brochure**, Tehran Museum of Contemporary Art) (Tehran, 2000
- Hunter, Shireen T **Iran after Khomeini**, New York, 1992
- iba, Layla S., Laleh Bakhtiar, and Aydin Akdashlou **Religious Inspiration in Iranian Art**. Exh. cat. Tehran: Negarestan Museum, 1978
- Irit, Rogoff **"The Where of Now", Time Zones, Tate Modern**, October 2004, <http://www.kein.org/node/64>
- Issa, Rose, ed **Iranian Photography Now**. Ostfildern: Hatje Canz, 2008

Jahanbegloo, Ramin	Introduction, in Ramin Jahanbegloo, ed, Iran Between Tradition and Modernity , Lanham, 2004
katalog	First Iranian Painters Biannual: 19 Nov.–19 Dec., 1991, Tehran, Tehran Museum of Contemporary Art, Niavaran Cultural Center, Azadi Cultural Center (Tehran, 1370/1991)
katalog	abstracts of the conference on Modern Iranian Art , Museum of Contemporary Art, Tehran, 2005
katalog	Catalog of the first biennial exhibition of Iranian painters,1992.
Katouzian, Homa	The Political Economy of Modern Iran: Despotism and Pseudo-Modernism, 1926–1979. New York and London: New York University Press, 1981.
Keddie, Nikki R	with a section by Yann Richard. Roots of Revolution: An Interpretive History of Modern Iran. New Haven and London: Yale University Press, 1981.
Keddie, Nikki R	The Iranian Revolution and the Islamic Republic , Nikki R. Keddie and Eric Hooglund, ed, New York, 1986
Keshmirshekan , Hamid	“Discourse on Post-revolutionary Iranian Art” , op.cit. no, 3, 2007
Keshmirshekan , Hamid	Iranian contemporsry art , nazar pub, Tehran, 2016

Keshmirshekan, Hamid

“Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses.” Iranian Studies 40, no. 3 (2005)

Khademi, Daroush

“Marco honarmand-e bi-qarār, Peyman Magazine, Fall , 2004

Khosrokhavar, Farhad

“Postrevolutionary Iran and The New Social Movements”, in Eric Hooglund, ed, Twenty Years of Islamic Revolution: Political and Social Transition in Iran since 1979, Syracuse, New York, 2002

M. Goudarzi

Daramadi bar naghashi moaser iran,” Faslnamai hunarhayi tajassum‘ 2 (1377/1998)

M. Mohajer

faslnameye honarhaye tajasomi 2 (1377/1998)

M. Rajabi

“Huviyyat va naghashie emrooz” Hunar-iran 3 (1372/1993)

Mangol Bayat-Philipp

“Tradition and Change in Iranian Socio-Religious Thought” in Michael E. Bonine and Nikki R. Keddie, ed, Modern Iran: The dialectics of Continuity and Change, New York, 1981

Mashayekhi, Mehrdad

“The Politics of Nationalism and Political Culture”, in Smith K. Farsoun and Mehrdad Mashayekhi, ed.,Iran Political culture in the Islamic Republic, Lodon and New York, 1992

- Mashhadizade, Abbas **Who is Qandriz** Tandis, no. 131, September 2008
- Millward, William G **“Traditional Values and Social Changes in Iran”** Iranian Studies, vol. 4, no. 1, 1971
- Mojabi, Javad **Pioneers of Contemporary Persian Painting: First Generation.** Tehran: Iranian Art Publishing, 1998
- Nikki R. Keddie **Modern Iran: Roots and Result of Revolution,** New Heaven & London, 2003.
- P. Chelkowski **The Art of Revolution and War: The Role of the Graphic Arts in Iran,”** in Picturing Iran: Art, Society and Revolution, ed. S. Balaghi and L. Gumpert (London and New York, 2002)
- P. Chelkowski and H. Dabashi **Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran** (London, 2000)
- Pakbaz , Roien **contemporary art “Lost Identity and Global Dialogue”**, Tehran, 1993.
- Pakbaz, Roien **Naqqashi-e Iran az diruz ta emruz.** Tehran: Narestan, 1379 [2000]
- Pakbaz, Ruein **Dictionary of art,** Zarin and Simin, Tehran, Iran, 2001
- Pakbaz, Ruein **Iranian painting,** Zarin and Simin, Tehran, Iran, 2002

- Pakbaz, Ruein **Contemporary Iranian Painting and Sculpture**, Tehran, 1976
- Pakbaz, Ruyin **Iranian Contemporary Art**, Tavoos, 1998
- Patrick, Williams, and Chrisman, Laura **Colonial Discourse and Post-colonial Theory**; A reader, Patrick Williams and Laura Chrisman, ed, New York, 1994
- Pakbaz, Ruyin **Contemporary Art of Iran**,” Tavoos 1 (Autumn 1999)
- Ram, Haggai **‘Multiple Iconographies: Political Posters in the Iranian Revolution**, in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert, ed, **Picturing Iran: Art, Society and Revolution**, London and New York, 2002
- Ramin, Jahanbegloo “Introduction”, in Ramin Jahanbegloo, ed, **Iran Between Tradition and Modernity**, Lanham, 2004.
- Ross, Ronald **“Festival: Artists should not be Alone**,” Minneapolis Tribune, June 1963
- S. M. Khatami **“Hunar-irishay ta azady an**,” Faslname-i hunar 3 (1362/1983)
- Sarkoo, Faraj **“contemporary art”**, Adineh, 75, 1990.
- Sepanloo, Mohamad Ali **Leading Iranian Writers from the Constitution to 1350, Short Stories, Plays and Literary Criticism in Contemporary Iran**, Tehran, 1987

Shariati, Ali	Recognition of Iranian identity , 27.Volum, Tehran, 1982
Shayegan, Daryoush	Asia vs. West , Tehran, 1978
Sloman, Paul, ed	Contemporary Art in the Middle East . London: Black Dog Publishing, 2009
Soroush, Abdolkarim	“Three Culture” , The future of thought, ed, 1989
Stephan Vernoit, Occidentalism	Islamic Art in the 19th Century: The Nasser D khalili collection of Islamic Art , Vol 23, New York, 1997
Tabrizi, Sadegh	Beginning of Sagha Khaneh . Visual art magazine, no. 6, Summer-Fall 1999
Tanavoli, Parviz	“History of Iranian Gallery , Talare Qandriz, Tandis, noSeptember 2011.
Terry, Smith	What is Contemporary Art? Contemporaneity and Art to Come” , Konsthistorisk Tidskrift, vol. 71, no. 1-2, 2002.
Tirdad, Zolghadr	“Ethnic Marketing: An Introduction” , In Ethnic Marketing [exhibition Catalogue], Tehran, 2006.
Vaziri, Mostafa	Iran as Imagined Nation: The Construction of National Identity , New York, 1993
Yarshater, Ehsan	“Contemporary Persian Painting,” in R. Ettinghausen and E. Yarshater, Highlights of Persian Art, New York, 1979

Z. Rahnavard

“Huv‘yyat-i gumshude” hunar-iran 3
(1372/1993)



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı:

AMİR DASTMARDİ

Bildiği Diller:

Türkçe, İngilizce, Farsçe

Uzmanlık Alanı:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim, güzel sanatlar	Iran, Yazd universitesi	2007
Y. Lisans	Resim, güzel sanatlar	Iran, shahed universitesi	2011
Doktora	Sanat tarihi	Türkiye, İstanbul universitesi	2022

Yüksek Lisans Tez Başlığı:

Şehname Tahmasp ve Jami Haft Orang'daki İkonografinin Karşılaştırılması

Doktora Tezi Başlığı:

1980 Sonrası Çağdaş İran Sanatında ‘Kendini-Temsil’ Temaları ve Küreselleşme İlişkileri

Görevler(öğretim)

Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
Oğretim üye	Iran, Yazd universitesi, tasarım ve resim	2009-2011
ogretman	Iran, Didar Art Akademi	2013-2015

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

-Comparison of Iconography in Shahnameh Tahmasp and Haft Orang of Jami
Cilt 6 Sayı 2 (2017): Journal of History Culture and Art Research, Karabuk
universitesy

Sanat ve tasarım etkinlikleri:

-Sanat uzmanı, Sanat Geceleri adlı TV programında, Kanal 4, Iran, 2021

-Sanat Yönetmeni, Tasarım ve sanat temalı NOKTA adlı bir TV programı,
Kanal 4, Iran, 2019-2020

Sanatta Yeterlik Çalışmaları

-Duvar resmi, Görsel Sanatlar Merkezi, Tahran, 2015

-Duvar resmi tasarımı, Hemet metro istasyonu, Tahran, 2010

-Bir video yerleşim projesi tasarlama, Görsel Sanatlar Merkezi, 2007

Grafik ve tasarım çalışmaları:

-Sanat Yönetmeni,marka tasarımı ve kurumsal görsel kimlik, Pakket Firmasi, Tahran, İran, 2018-Simdi

-Sanat Yönetmeni,marka tasarımı ve kurumsal görsel kimlik, Perfesh Tasarim Firmasi, Barselona, Spania 2015-2021

-Sanat Yönetmeni, Web ve uygulama Tasarimci, Ui ve Ux Tasarimci, Paydarsamane Firmasi, Tahran 2017-2021

-Sanat Yönetmeni,marka tasarımı ve kurumsal görsel kimlik, Rogen ekmek Firmasi, Tahran 2016-2021

-Sanat Danismani, Parvaz Animasion Firmasi, Tahran, İran, 2008-2010

Ödüller:

-Yeni Sanat Sergisinde (video art), Saba Galerisi, Tahran, İran, 2014

-seçilmiş ve takdir, Yeni sanat (video art), Azad Sergisi, Tahran, 2010

-seçildi ve takdir, İkinci Mehr sanat konferansı, Tahran, 2008

-seçilmiş ve takdir, Sahife görsel sanatlar festivali, Tahran, 2006

kişisel sergileri:

-Yeni sanat, Aleey galerisi, Tahran, İran, 2019

-Rasim, Çok fazla iyi bir şey, Etemad galerisi, Tahran, İran, 2015

-Rasim, Fantasi, Vali galerisi, Tahran, İran, 2012

-Yeni sanat, Balık ve Bıçak, Yezd Üniversitesi, İran, 2010

karma sergileri:

-Yeni sanat, Aleey galerisi, Tahran, İran, 2020

-Yeni sanat, Aleey galerisi, Tahran, İran, 2019

-kavramsal ve Yeni sanat, Aleey galerisi, Tahran, İran, 2018

-Uçuş ve stabilite, Negahane galerisi, Tahran, İran, 2018

-Yeni sanat, Aleey galerisi, Tahran, İran, 2017

-ışık, Negahane galerisi, Tahran, İran, 2016

-Ve Yirmiden fazla resim ve grafik karma sergisine katıldım. 2001-2015

uzmanlık

-Resim ve Tasarım

-çağdaş sanat

-UI/UX Tasarım