



DOI:10.1501/sbeder\_0000000149

**Makale Bilgisi**

Gönderildiği tarih: 28 Nisan 2017  
Kabul edildiği tarih: 10 Ekim 2017  
Yayınlanma tarihi: 30 Ocak 2018

**Article Info**

Date submitted: 28 April 2017  
Date accepted: 10 October 2017  
Date published: 30 January 2018

**Anahtar sözcükler**

İran Resmi, Saghakhane Okulu,  
Kaligrafi, Bireysel Üslup, Geleneksel  
Eğilimler.

**Keywords**

İran Painting, Saghakhane School,  
Calligraphy, Individual Style,  
Traditional Interaction.

**İRAN RESİM SANATINDA GELENEKSEL  
EĞİLİMLER (1958-1978)**

TRADITIONAL INTERACTION IN IRANIAN  
PAINTING ART (1958-1978)

**Nazanin DAVARI**

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi,  
nazanin\_davari1980@yahoo.com

**Öz**

Şah Muhammed Rıza Pehlevi (d.1919.ö.1980) döneminde (Saltanat Tarihi:1940-1979), özellikle 1958-1978 yılları arasında, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, İran resim sanatında da İranlı ressamlarca kimlik oluşturma çabalarına tanık olmaktadır. Buna verebileceğimiz ilk örnekler ise Hossein Zenderoudi ve Faramarz Pilaram'dır. 1960'ların başında sanatta kimlik oluşturma konusunda yoğun tartışmalar yapılmış ve bu bağlamda sanatçılar ilk ürünlerini geleneksele yönelerek denemişlerdir. Bu denemeler ilk meyvesini Saghakhane adlı mektep sayesinde vermiştir. Bir taraftan Sadegh Tabrizi'nin minyatür tarzı ve Masoud Arabshahi'nin süsleme ve tezyini sanatların denemeleri devam ederken, diğer taraftan da soyut dışavurumcu sanatın tüm dünya sanatçıları etkileme sürecine paralel olarak, klasik anlayıştaki kaligrafi, süsleme, halı ve kilim desenlerinin yeniden yorumlanmasıyla yüzeysel ve dekoratif bir sanat akımı ortaya çıktı. Biçimsel ve içsel olarak ortaya çıkan gelenek etkili bu sanat akımı, 1970 sonrası İranlı sanatçıların yaratımlarında çok etkili olmuştur.

**Abstract**

Since Muhammed Rıza Pehlevi's dynasty, (1940-1977), especially between 1958-1978, we are witnesses to effording to form identity by Iranian painters in Iranian painting as in other areas of the arts. Hossein Zenderoudi and Faranarz Pilaram are the first examples we can give. The early 1960s, intense discussions were made on the identity in the fields of art and in this context, artists have tried their first products in traditional trends. These traditional trends gives the first fruit as Saghakhane School. While Sadegh Tabrizi's miniature, Masoud Arabshahi's Ornamental interactive experiments were going on, in parallel with the influencing progress of the artists of abstract expressionist art, the classical understanding of Calligraphy in Iran, ornaments and decorative surface and creating an image of the carpet-rug patterns are seen in the effects. Traditional trends which was appeared as a formal and internalized in the following process and affected on creations of young artists' generation after 1970 period.

Avrupa'da mazisi 18. Yüzyıla kadar giden siyasi, askeri, sosyal ve ideolojik gelişmeler etkisini sanatta da göstermiş ve onların kurduğu dünya düzeni geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren neredeyse bütün dünya için “evrensel değerler” olarak takdim edilmiş ve/veya öyle de kabullenilmiştir. İslâm dünyası da tüm düşünsel, kültürel, sosyal ve estetik farklılığına rağmen bundan kendisini ayrı tutamamıştır. Bu zaman diliminde Avrupai değerleri benimseyen en dikkate değer ülkelerden birisi Türkiye, diğeri ise İran'dır.

<sup>1</sup> Saghakhane; Saqqhane; Sağahane: Adak ve hayır işleri için kullanılan mekanlar olup günümüzde bazı şehirlerin işlek yerlerinde ve çarşılarında karşımıza çıkmaktadır. Bu saghakhanelerin asıl inşa sebebi, Kербela şehitleri anısına insanların susuzluğunu gidermekti. Bunlar, duvara açılan bir niş içindeki Anadolu'daki sebillerine benzer şekilde bir su deposundan ibaret olup, suyu buradan içmek için bronz ya da bakır tas kullanılmaktaydı. Birkaç metre karelik alanı kaplayan bu mekânlar, Kербela şehitleri hatırasına yapılmalarından dolayı, zaman içinde kutsal hale gelen bu su tesisleri, küçük kilitlerin ve bez parçaların bağlandığı adak yerleri haline dönüşmüştür.

20. yüzyılın ikinci yarısında Batı hayat tarzı gibi Batı resim stili da devletin en üst kademesi tarafından gündeme getirilerek yürürlüğe konmuştur. Bunun sonucunda gerçekten de ilgi çekici eserler meydana getirilmiştir. Bir adım ötesinde ise Zenderudi gibi dünya çapında ressamalara zemin hazırlanmıştır. Ne yazık ki şimdiye kadar İran resim sanatı bu yönden pek ele alınmamıştır. Bu nedenle bu makalede İran resmi üzerindeki Batı etkisi ortaya konularak gözden uzak kalan bu hususa dikkat çekilmiştir. Bunun için önce 1950'lerdeki modern resmin doğuş sürecini ve tabii ki bu akımın bel kemiği olan Saghakhaneyi ele alınmış, daha sonra ise bu akıma bağlı ressamardan ve bunların eserlerinden hareketle yakın dönem İran resim sanatının gelenekle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu amaçla öncelikle 1950'lerdeki modern resmin doğuş süreci ve tabii ki bu akımın bel kemiği olan Sağhakhane ele alınmış, daha sonra ise bu akıma bağlı ressamlar ve bunların eserlerinden hareketle yakın dönem İran resim sanatının gelenekle ilişkisi üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Bu arada saghakhane'nin ortaya çıkış felsefesi, tarihçesi, işlediği konular ve kullandığı teknikler de ayrıntılı olarak incelenmiştir.

İran resim sanatında İran'da bir İranlı kimliği yaratma çabası, zaman zaman politikacılar tarafından gündeme getirilmiş, siyasetin malzemesi yapılmış, hatta bazı durumlarda devlet politikası haline getirilmek istenmişse de, böyle bir düşünce hiç bir zaman gerçekleştirilememiştir. Bu düşünce ve yaklaşımlar ancak Pehlevi idaresinin ikinci döneminde, yani 1960'lardan sonra İran'daki politik ve sosyal gelişmelere paralel olarak aydınlar, yazarlar ve sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş ve tartışmalara sahne olmuştur. Böyle bir sorunun varlığı 1978'deki İran devriminden sonra bile tartışılmış olduğu gibi, yeni gelişen durumlara göre de tartışılmaya devam edecek gibi görünmektedir. Aslında tartışmaların odağına bakıldığında sorunun kaynağının, gerçekten bir İran resmi yaratma endişesinden çok, gelenekçilerle karşısında duranlar arasında sürüp giden bir fikir bulanıklığı olduğu görülür. Burada gelenekle kastedilen şey ise Batı resmi öncesi geleneksel olarak kabul edilen hat, minyatür ve süsleme sanatlarıdır.

1961 yılında petrol merkezli ekonomi gelişimine anlam katmak ve kültürel ihtiyaçları karşılamak amacıyla 1962 yılında İran'ın Beyaz Devrimi ile birlikte İran'da sanat ve kültür alanında dergiler, festivaller ve sanat daha çok desteklenmeye başlanmıştır. Böylece sanat, Tahran'da ve küçük şehirlerde sanat merkezleri ve sergiler açılmasıyla destek gördü. Bienal yöneticilerinin bakış açılarına göre, milli sanat, toplumun gelişimine katkı sağlamalı, fakat bu sadece

dünya sanatını takip etmekten ibaret olmamalı, aynı zamanda Avrupa-Amerika modern sanatından da özelliklerinden faydalanmalıydı.

Muhammed Rıza Şah'ın, daha önce Paris'te mimari okuyan ve sanatsal devrimlere meraklı olan Farah Diba'yla 1959 yılında evlenmesi, İran'ın farklı sanatlarının tanıtımına, gelişimine ve bazı kurumların yapılanmasına zemin hazırladı. Kraliçe Farah Diba, kültürel ve sanatsal işlerin hep kendi yönetimi altında olmasını istemiş, bunları araç olarak kullanarak, Pehlevi Hükümeti'nin modern ve aynı zamanda milliyetçi tarafını herkese göstermeye çalışmıştır. Bu faaliyetlerin, sansürün doruk noktasına ulaşmış olduğu zamanlarda olması bu faaliyetlerin tutarsız tarafını oluşturmuştur. Devletin tutarsız kültürel politikasına rağmen, Kraliçenin özel büro faaliyetleri 1960'larda sanat eğilimlerini yönlendirmede önemli rol oynamıştır. Farah ve iş arkadaşlarının hedefi, kendi ifadelerine göre, umumi bir eğitimle toplumun zevk seviyesini yükseltmek ve onları modernizme hazırlamaktı (Diba 1971:12-13, 48-49). Farah'ın hırsının doruk noktası, başkanlığını yaptığı Şiraz Şenliğiydi. O, bu sayede, İran'ın eski kültüre ve sanata sahip olmasına rağmen, modern sanatı sunmaya hazır bir kapasiteye sahip olduğunu göstermek istiyordu. 1967'den 1977'e kadar her sene Tahtt-ı Cemşid'de yapılan bu şenlik, İran'ın en eski sanatlarından olan Taziye ve Folklor müziğinin ve batı çağdaş sanatının en avangard devrimlerinden oluşan heterojen bir kombinasyondur. Farah'ın şenlikteki açıklamalarında, onun kültürel genel politikasını anlayışılabilir. 1967 yılında sanat şenliği açılış konuşmasında "*İran milli sanat tanıtımı ve gelişmesi her zaman ilgimizi çekmiştir. Sanat şenliği, ilk uluslararası sanat festivali olarak Şiraz'da başlamıştır. Bu şenliğin hedefi, sanat yayılımı, asil milli sanatı anma ve toplumun kültür seviyesini yükseltmek, İranlı sanatçıların eserlerini öne çıkarma ve İran halkını, dünya sanatındaki en son devrimlerinden haberdar etmek, şenliğin diğer amaçlarıdır.*" diye bir konuşma yaptı (The fourth book of Shiraz Arts Festival 1970: 2).

Hükümetin kültürel kurumlarıyla ilişkide olan sanat uzmanları, hükümete muhalif olan tüm önemli düşünürlerin ve yazarların hepsi, özüne dönmeyi ve gelenekselleşme fikirlerini beyan ediyorlardı. Entellektüellerin yazılarında, batıyı eleştirme ve geleneklere geri dönmek görünmektedir. Milli karakter odaklı seminerlerin oluşması, kültür politikacıların milliyetçi çabalarını o dönemin toplum atmosferi ile uyumlaştırmaya çalıştıklarını göstermekteydi. İran kültür alanında gelenek ve eskiye ilgi, hükümetin kültür kurumlarının politikası olan milliyetçilikle uyum içindeydi (Al-e Ahmed 1967: 32).

İran'ın sanat faaliyetlerini kontrolünde bulunduran otoriter mizaçlı Farah, saltanatını iyice pekiştirdikten sonra 1960'ların ortasında gelindiğinde İran'da "yeni geleneksel sanat nedir?" sorusuyla karşılaşılır. Bunun kökeninde belki de İran gibi dine, politikaya ve milliyetçi düşünceye odaklanmış bir toplumun isteklerini sanat bağlamında karşılama arzusu vardır. Yeni geleneksellik taraftarları, entelektüel, toplumsal ve siyasi atmosfer etkisi altında kalan sanatçılar, eski görsel miras ile çağdaş sanat dili arasında ilişki kurmaya çalışmışlardır (Natel Khanleri 1945:72-76).

Sanatçılar, sanatçının kişiliğini şekillendiren faktörün düşüncelerini modern bir şekilde aktarmak olduğunu anladılar. Bu yüzden genelde geçmişten bir form veya unsuru eserlerine sığdırdılar. İşte geleneksel sanatı kullanan ve aynı zamanda modern bir sanat olan Saghakhane eğilimi, böyle bir ortamda ortaya çıktı. Sağağhane sanatçılarının asıl hedefi, konuşulan konulara bir tepki yolu ve sanatsal bir çözüm bulmaktı. Bu eğilimin Batı karşıtı olmamasına rağmen, gelenekçi ve milliyetçi, avam sanatının desenlerini ve elemanlarını kullanarak, kaligrafiyi ve geleneği vurguluyordu. Böylece, hükümetin kültürel kurumlarının ihtiyaçlarıyla uyumlu olan ve modern olmasına rağmen İran milli kişiliğini ortaya koyan bir sanatın gelişmesine zemin hazırladı.



Resim 1: Hossein Zenderoudi, Uçanın kanatları, 1958.

İranlı meşhur sanat eleştirmeni Emami, Saghakhane'nin kuruluşu hakkında Tahran üçüncü Bienalinde (1962), H. Zenderoudi'nin ilk eserlerinden biri münasebetiyle şöyle diyor: "Ressam, Kerbela şehitlerinden birinin kafasız ve kolsuz cansız bedenini sade bir şekilde resmetmiş ve üzerini ince bir kalemle dua gibi sayılarla ve kelimelerle kaplamış, istediğini bazen ciddi, bazen de şaka niteliğinde yazmıştır (Resim 1). İran sanatındaki geleneksel etkileşimin resmi doğumu;

*Saghakhane okulunun doğumu ile beraber, 1962’de Tahran üçüncü Bienalinde Zenderoudi’nin resimleri sergilendiğinde olmuştur*” (Emami 1977: 24).

Saghakhane sanatçılarının görüşüne göre, onlar İran özelliklerini taşıyan modern-geleneksel bir sanata erişebilirlerdi. Bu sanatçılar Batı sanatını ve eğilimlerini araştırarak, kendi uygulamalı miraslarını modernizmle birleştirerek dünyaca itibar kazanmaya çalışıyorlardı. Saghakhane mektebinin sanatçıları, avam ve yöresel edebiyatından, kültüründen ve görsel elemanlarından esinlenmişlerdir. Bu sanatın ham materyalleri, ressamlar ve kaligrafi sanatçıları tarafından uygulamalarda, sokak sanatı olarak amatör ve çığ görünse de, saghakhane sanatçılarına göre değerli maddelerdi. Bu yenilikçi sanatçıların görüşünde, milli sanatsal bir ifade oluşturmak için, böyle esasları modern sanatla birleşmeli idi. Hedef, İranlı sanatçıların uluslararası çağdaş sanatla uygun bir eser yaratmaktı. Aslında saghakhane İranlı, yani milli bir mektep oluşturmaya çalışıyordu. Kamran Diba: *“Bu eğilimi devrimci kılan, modernizme yönelme, klişelerden ve eski geleneklerden kurtulma duygusu var. Avangard anlamını asalet olarak tanımlarsak, sanatın gerçek şekli bu sanal asaleti ortaya çıkarmak ve kendini tekrarlamak olacaktır”* demiştir (Aflaky 2003:17-31).

1961 yılında kurulan, Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi’nin hedefi, İranlı ve yabancı hocaların eğitimiyle yeni neslin ihtiyaçlarını karşılayan değişik bölümler yaratmaktı. İran çağdaş görsel sanatlar gelişiminde katkısı olan ressamların, heykeltıraşların ve yenilikçi tasarımcıların çoğu bu kurumda eğitim gördüler. Süslemeli resim, grafik tasarım, heykel ve iç mimari gibi değişik bölümlerde pratik sanatı vurgulayarak bu kurumda yetiştiler. Öğrenciler dersler ve atölyelerde ilham kaynaklarını, sembolleri ve yöresel anlamları araştırıp İran mirasıyla birleştirmeye teşvik ediliyorlardı. Sonuç olarak, hemen hemen hepsi bu fakültede eğitim gören saghakhane sanatçıları, kültürel görsel elemanları ve İranlı süsleme motiflerini ilham kaynağı edindiler. Değişik motifler, avam, süs sanatları ve geleneksel sanat desenleri, sanatçıları, yeni eserler yaratmaya yöneltti. Emami’nin söylediğine göre, *‘saghakhane sanatçıları öyle bir kaynak elde ettiler ki deneme ve çözümleme yapabildiler ve avam sanatındaki desen, renk ve dokuyu birbiriyle uyumlu kullanabildiler’* (Tanavoli 2009: 69). Avam sanatıyla ve milli-geleneksel sanatla ilişkili olan bu sonuç, herkes tarafından kabullenildi. Bu sanat, farklılığı ve yaygınlığıyla halkın içinden çıkmıştı. Saghakhane sanatçıları, sanat uygulamasında esnekliğe sahip oldukları için, eski kaynakları ve el sanatları materyallerini değişik form ve yapıda uzlaştırıp kullanabiliyorlardı.

Bu yüzden birçok el sanatı ve İranlı geleneksel sanatlar bu sanatçılar tarafından keşfedildi. Böylece sevilen baskılar, mühürler, kolye ve tılsımlı gömlekler, usturlap, taziyede kullanılan sancaklar, yöresel el sanatları motifleri (kilim ve halıda), eski dönem çanak çömleklerde, kırk anahtarlık gibi dini eşyalar, Ghajar sanatına ait elemanlar, üzerinde atlı resimleri olan sırlı kâseler, İran şiir, kaligrafi ve minyatürü, doğu irfanı ve irfan sembolleri, Akamaniş ve Sasani dönemine ait tabela ve yazıtlar, Asur kabartmaları, saghakhane sanatçılarının eserlerinde görüldü. Onların, modern Batı sanatıyla homoloji sağlamaya, aynı zamanda modern ve geleneksel sanatlar arasında bir bağ oluşturmaya çalıştıkları görülür. Ehsan Yarshater'in dediği gibi; *'bu çağrışım değişik şekiller alıyordu, mimari, resim veya çini elemanları, kaligrafinin yeni veya günümüzde artık kullanılmayan görsel formları, Ghajar dönemine ait dansözler ve eski çalgıcılar, maskeli bir kadın, dini semboller ve bütün bunlar muhafazakar, asosyal ve apolitik bir şekilde sunulmuyordu'* (Diba 1989:152).

1958-1978 yılları arasında İran resim tarihi içindeki kimlik arayışları ile ilgili tartışmalar ve gelişmeler sonucunda, Saghakhane eğilimiyle başlayan geleneksel eğilim Hossein Zenderoudi'de farkındalık yaratmıştır. Bu farkındalık 1960 sonrası İran resmindeki soyut etkiler ve gelenekselleşmeye yönelik atılan adımlarla birlikte süreklilik kazanmıştır. 1960 sonrası İran resminde sanatsal bir kimlik oluşturmada, geleneksel etkileşim üç kategoride toplanabilir:

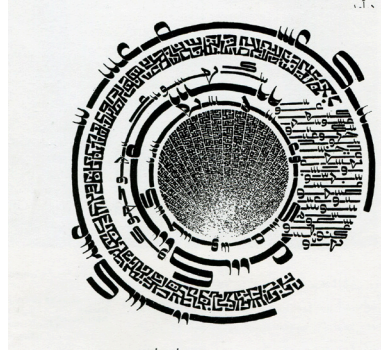
1. Kaligrafi eğilimi
2. Minyatür eğilimi
3. Süsleme ve tezyini sanatlar eğilimi

#### **1. Kaligrafik eğilimi:**

1960'larda İran resminde İslam kaligrafisini resimsel bir unsur ve kompozisyonun temel olarak kullanan çok önemli birkaç ressam vardır ki bunların başında **Hossein Zenderoudi** gelir. Saghakhane'nin kurucusu ve en etkili üyesi olan Zenderoudi, Tahran Güzel Sanatlar Okulunda ve daha sonra Tahran Güzel Sanatlar Fakültesinde eğitim gördü. 1961 yılında Fransa'ya gitti ve profesyonel sanat hayatını Paris'te devam ettirdi. Etkili bir sanatçı olarak, sadece Saghakhane sanatında değil, sanat araştırmalarını farklı dallarında da ilerlemiş ve kendine özgü bir tarz geliştirmiştir (Yar Shater 2000:375).



1960 sonrası İran'da pek çok sanatçı kaligrafiden esinlenerek bireysel üsluplarını oluştururken, Zenderoudi gibi bazı sanatçılar da kaligrafiyi imgeleştirerek kavramsal yorumlarda eserler üretmişlerdir. Zenderoudi'nin yenilikçi İran çağdaş sanatındaki kaligrafik eğilimlerin öncüsü olduğu aşıkardır. O, kaligrafiyi, kombinasyonlarının temel elemanı olarak kullanmış, yetenekli ve çalışkan bir letrist olarak, kaligrafik eserlerine dinsel ve yöresel anlam ve içerik yüklemiştir.



Resim 2: Hossein Zenderoudi, Suya Geçit, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 170x170cm.

Kaligrafiyi, motifleri, plastik ritmik yapısıyla bilinçli bir şekilde resimlerine yerleştirerek, kompozisyonlarını dengeli bir biçimde düzenlemiştir. Böylece soyut-ritmik atmosferler yaratıp kaligrafiyi süs elemanı olarak kullanmıştır (Zenderoudi 2001:23-30). Zenderoudi'nin eserlerinde kaligrafi, edebi ve dini içeriğini kaybederek, Dadaist eğilimine yönelmiş gözükmektedir. Sanatçının eserleri Batı ve Doğu biçimlerinden sentez oluşturma çabası içinde bir eklektizmin biçimsel görüntüleri olarak değerlendirilebilir. Yirminci yüzyıl modernizm sloganlarının etkisi altında olan ressamımız tam özgürlüğe ve hiçbir dış baskının olmaması gerektiğine, sadece bu şekilde sanata karşı olan sorumluluklarını yerine getirebileceğini inanıyordu. Soyut sanat vasıtasıyla ortaya çıkan ve radikal manifestonun bir kısmı olan bu düşünce tarzını (özellikle de Fransa sanatında 1950'li yıllarda) tüm çalışma dönemlerinde görebiliriz. Böylece geleneksel kaligrafinin tüm kurallarını gözardı eden sanatçı, grafik tasarımında kaligrafinin görsel imkânlarını kullanmaya odaklanmıştır. Zekice grafik-geometri tekniği ile yapılmış olan bu eserlerde (bazı şekillerde optik sanata yaklaşılmıştır) kaligrafi ve geometrinin bağlantısını görüyoruz. Kaligrafinin yuvarlak ve kıvrımlı tasarımları, bazen de kûfi yazıların formlarını anımsatan ritmik biçimleri, bizi yazı formlarına götürür (Resim 2). Doğu ve Batı sentezi içinde oluşturduğu biçimsel öğelerde, Doğulu bir sanatçı olmanın getirdiği ruhsal derinliklerin izleri sezilir.

Konumuza giren ikinci ressam ise **Armajani**'dir. 1963'ten bu yana Amerika'da yaşayan, saf matematik, felsefe ve resim bölümünden (Mack Velster Koleji) mezun olan sanatçı, 60'lı yıllarda Saghakhane okulunun yolunu izleyen ve bir dönem Zenderoudi'nin resimlerini takip eden bir ressamdır (Hazaveyi, Vali 2014:15-17).

Armajani, okul yolundaki postanenin önünde, tanıdıkları için mektup yazanların önünde durup, onların mektupları zarfların içine nasıl koyduklarını ve damga vurduklarını izliyordu. Onların kalem ve mürekkep kullanımı, okuma yazma bilmeyen müşterilerle onlar adına mektup yazanlar arasında kurulan diyaloglar Armajani'yi heyecanlandırıyordu. Bütün bunlar ve Zendeorudi'nin arkadaşlığı yüzünden, Ressam harf, kelime ve yazıları en soyut biçime dönüştürüp bizi kuşatan geçmiş ve şimdiki zamanı hatırlatmaya çalışmıştır. Resim 3'te sanatçının babasına ait bir yeleğin üstüne onun ölümünden sonra yazdığı hatıraları içeren eseri görülmektedir. Aslında burada Armajani'nin ilham kaynağı, eskiden İran ve diğer birçok İslam ülkelerinde mevcut olan ve savaşa gitmeden önce askerlerin giydiği dua dolu tılsımlı gömlekler idi. Sanatçının çalışmalarında kaligrafiyi (yazı) bir şey yaratma ya da bir meseleye içerik vermek için değil; genellikle geleneksel bir biçim oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülür. Armajani, resim çalışmalarında çocuklar için yazılan kurgu kitap ve halk masallarından alıntıları da yer almaktadır.



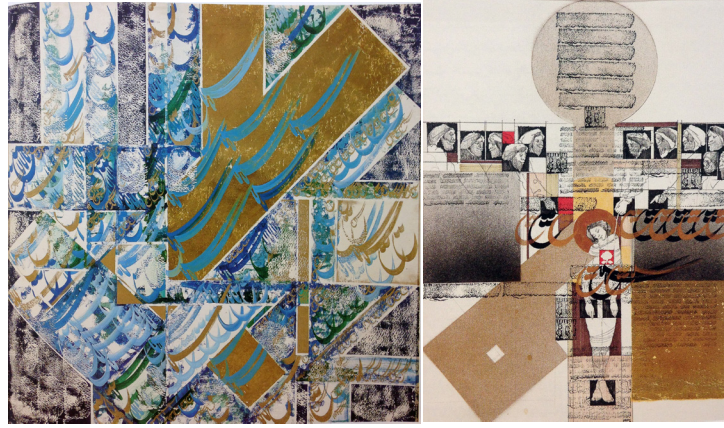
Resim 3: Siavash Armajani, 1963, Kumaş üzerine Kalem ve mürekkep, Londa'daki Metropolitan Müzesinin Koleksiyonu.

Bu tip eserler veren üçüncü ressam **Faramarz Pilaram**'dır. Tahran Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olan ressamımız, klasik hat tarzı (bilgisiyle) meşhur olmuştur. Pilaram, eserlerinde her zaman herhangi bir hat stilini temsil etmekten kaçınmıştır. Şii resimlerinden esinlenerek üretim yapan Pilaram, bunlarda kelimeleri, harfleri ve geometrik şekilleri kullanmıştır. Sanatçının 1960 sonrası resimlerinde spontane kaligrafik etki belirgin bir şekilde hissedilmeye başlanmıştır. Kaligrafi onun eserlerinde okunabilir anlamıyla ya da yazıda kullanılan biçimsel



karakteriyle kullanılmamıştır. Onun resimlerindeki biçimler bize ait formların içselligini taşır. Fakültesindeki eğitimi döneminde Batı modern sanatından etkilendiği (Piet Mondrian ve Alexander Kalder mimarisine ve geometrik yapısı) görülebilir. Yetenekli bir kaligraf olan Pilaram, daha sonra, kaligrafide özellikle de Nastaligh hat stilinde<sup>1</sup> denemeleri devam ettirmiştir (Pakbaz1999: 46-60).

Pilaram, 1970'li yılların başlarında geometri dokusal kombinasyonlarında, kaligrafi elemanlarını kullandı. Bu eserlerde şeffaf renkler özellikle de altın ve gümüş tonlara çok yer verdi. Bu teknik Pilaram eserlerine üç boyutlu ve kabarık bir hava kattı (Resim 4). 1975 yılında Pilaram, İran ve Amerika Derneği tarafından düzenlenen sergide, tek bir harf ya da renkten, ritim ve görsel hareketlilikten yararlandı; kendisi bunu bir birlik olarak tabir etti (Ruin, Pakbaz, a.g.g.: 56) Pilaram'ın çalışmalarındaki yan yana duran kaligrafi elemanları ve figürlerin formları sanatçının sentez yeteneğini gösteriyor (Resim 5).



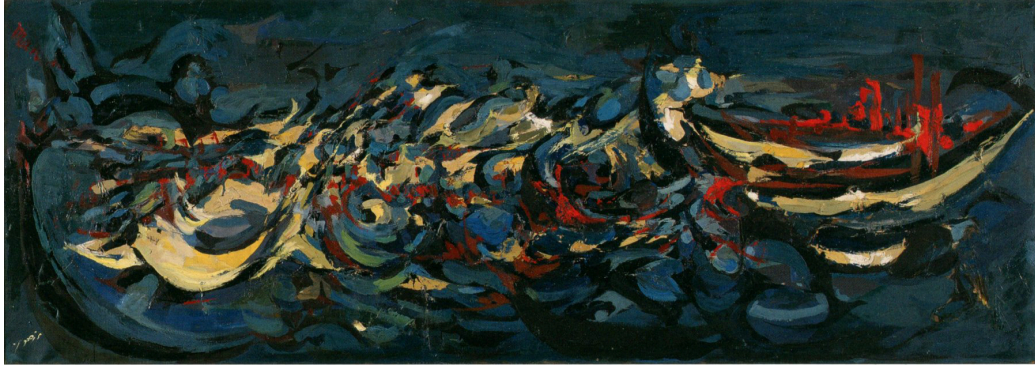
Resim 4-5: Faramarz Pilaram, Anonim, 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 105x105cm. 13.Yusuf ve Zeliha, 1977, Kartun üzerine karışık malzeme, 60x44 cm.

İran'da kaligrafik eğilimler konusunda ismini anmadan geçemeyeceğimiz diğer bir ressam da **Mansoure Hosseini**'dir. 1962 yılında Saghakhane okulu ile tanışan Mansoure Hosseini'nin özel tarzı daha İtalya'da eğitim gördüğü zamandan itibaren gelişti. Mansoure Hoseini, 1970'lerde harflerin soyut plastik niteliğinden kendi soyutlamacı anlayışı çerçevesinde yaratımlara gitmiştir. O zamanda soyut

<sup>1</sup>. Nestalik, Nastaligh: Nastalik hattı İslam kaligrafisinin en önemli devrimi olarak bilinir, bu hat kendini tamamen Arab kaligrafisinden ayırmış ve kendine çok farklı bir yapı yaratmıştır. Nastlaik hattı Tanrının kitabını yazmakta kullanılan Mohaqeq ve Sols Arab hatları kadar güçlü ve statik bir hat değil, bu açıdan Nastalik hatların gelini olarak bilinir, bu hat Arab metinleri ile iyi bir iletişim kuramamış ama nadiren de olsa Kuran'ın yazılışında kullanılmıştır. Nastalik Hattı bazı kitablara adı geçen Nask-e Talik, Talik ve nesih yazısının bileşiminden ortaya çıkmıştır. Bu hat nispeten uzun bir sürede oluşturulmuştur. Sultan Ali Mashhadi, Gazi Ahmed Qomi Sultan Ahmed Jalayer ve Timürün hattat saltanatu, Mir Ali Tebrizi (d . 850 H.) tartışmasız Nastalik yazısının mucidi biliyordu (Hamid Yassin Safadi, *Islamic calligraphy*, Translated by Mahnaz Shayesteh Far, Tehran: Moassese Motale'at İslamic Art Publication, 2003, p.65).

eserlerinde İran ve Arap kaligrafisini renkli ve farklı şekillerde kullanmıştır. Soyut eserlerindeki kalın renk kullanımını ve kalem vuruşlarını başka hiçbir kaligrafi tarzında göremiyoruz. Ama hareketli yazı gibi görünen eserlerini kaligrafi eğilimi ile ilişkelendirebiliriz (Pakbaz, Emdadian 2002:13).

1971 yılında onun eserlerindeki renklerin yoğunluğunu, gölgeler ve önemli olan, Kufi kaligrafisi gibi eğri çizgileri her eserde ortak olarak görmekteyiz. Hosseini, bu eğri formları çizmek için niyeti olmadığını söylüyor, *“ilk başta, bu formların nereden geldiği belli değildi, kemerler ve eğriler bizim sanatımızın uzun yıllar var olduğu sonucuna ulaşıyor; Arabesk olarak bilinen, İran'ın Arap işgalinden önce uzun yıllar ülkemizin sanatıydı. Eğrilerinden kurtulmak o kadar kolay değil, Kubbelar, bahçe, eski çatılar ve tüm bunlar yuvarlak ve kavisli şekle sahip ve bizimle birlikte yaşamışlardır”* (Morizi Nejad 2005: 5-17) (Resim 6).



Resim 6: Mansoure Hosseini, Anonim, 1971, Tuval üzerine yağlıboya, 200x70cm.

**Reza Mafi'nin**, ünlü hattatı Jalaeddin Etezadi (Sadr El Kitab) ve Hossein Mirkhani'den hat dersleri aldığı bilinmektedir. Bu yüzden de sanatçı daha öğrenciyken geleneksel İran sanatlarındaki soyut etkiyi hissetmiş ve geleneksel olana karşı büyük bir ilgi duymuştur. Reza Mafi 1968 yılında önemli soyut kaligrafik eserlerini yaratırken, İran Kaligrafi Derneğinin eğitimini bitirmişti. Mafi, Mirza Gholam Reza Esfahani (Nasserreddin Şah döneminin en önemli hattatının çalışmalarından ilham alarak) faaliyetlerine 1971 yılında siyah-meşk ile tek renk olarak başladı ama çok geçmeden tarzını değiştirdi. Burada Mafi için belirleyici olanın, eski siyah meşkların aynısı yapmak değil, konuyu kendiyle özleştirdiği yanlarıyla resmetmek olduğu gözlenir (Resim 7). Mafi'nin ilk çalışmaları her ne kadar siyah-meşk eserlere benzese de, grafik tekniklerin görselliğinde kullandığı harflerin hem boyutları, hem de ritmik kombinasyon açısından diğer siyah meşk usatalarından çok farklıydı. Mafi'nin, kaligrafik eğilimli resimlere başından beri ilgi

duymasının temelinde, resmindeki Doğu-Batı sentezini mantıklı bir izaha kavuşturma arzusu vardır.



Resim 7: Reza Mafi, Anonim, tuval üzerine yağlıboya, 1974, 150 x 110 cm.

Mafi'nin çalışmalarında bir Doğulu olduğunu anlaşılması, gerçekten de yapmak istediği sentezin, farklılıkların bir arada olabileceği bir biçimselliği göstermektedir. Bu ayrı dünyaların düzlemlerinde şekillenmeye başlayan Mafi'nin üslubu, 1970'lerden 1980'lere kadar düşünsel dayanağı güçlü bir özgünlüğe kavuşarak, O'nu uluslararası platformda yetkin bir konuma getirmiş olduğu söylenebilir. Mafi geleneksel kaligrafik elemanları resimlerine taşıırken, bunları modern sanatın kavramlarıyla ilişkilendirir. Bu özellik, sonraki eserlerinde daha da fazla görünüyor. O'nun kaligrafiyi okunabilir anlamıyla kullanması ise tasavvufu tanımasıyla başlar. Sanatsal anlamda tasavvufa yönelişini etkileyen bir diğer olay da 1971 yılında 'Gulsen-i Razi' okumuş olmasıdır.

Son yıllarda günümüz İranlı sanatçıların önde gelen isimlerinden **Mohammad Ehsaei** (1939 doğumlu - Kazvin), İranlı yaratıcı sanatçılardan biri, çocukluğundan beri geleneksel hat eğitimi ile sanatsal kariyerine başladı. Seyyed Hossein Mirkhany okulunda Nastaligh hat eğitimi alıp daha sonra Reihan ve Muhhakak gibi başka hatlarda çalışmalar yapmıştır. Ehsaei, Ghajar resim hat sanatı özellikle Mirza Gholam Reza Esfahani çalışmalarına ilgilerek geleneksel hat sanatını da son derece düzenli ve sağlam yazmaktadır. Ehsaei'nin kaligrafik tarzındaki doğaçlama kalın fırça darbeleri çizgisel bir plastizme dönüşmüştür. Sanatçının resimlerindeki kaligrafinin derinden hissedilme nedeni, onun daha akademide öğrenciyken minyatür, hat, tezhip, ebru gibi geleneksel sanatlarla olan ilgisidir. Ehsaei'nin 1975'ten sonra tasavvufun ana teması olan "ebedi alfabesinin" koleksiyonunda yaptığı eserlerde önemli bir yere sahip olan Allah kelimesinin imajı ile kaligrafik eğilimleri en iyi şekilde göstermeye çalışmıştır (Resim 8).



Resim 8: Mohammad Ehsayi, Lâ ilâha ilalla, 1975, Tuval üzerine yağlıboya.

1923'de Bandar Anzali'de doğmuş olan **Sadegh Barirani**, yurtdışında okuması sebebiyle iyi bir çağdaş resim bilgisine sahip olmuştur. Kaligrafiyi sanatının ve bireysel yaratımlarının esin kaynağı olarak gören Sadegh Barirani, Paris'te Hans Hartung, Pierre Saulages, Jean Bazaine, Auguste Herbin gibi tanınmış soyut sanatçıları yakından izleme imkânı bulmuştur. Uzak Doğu kaligrafik geleneği ve soyut ekspresyonizmden etkilenen Barirani, eserlerinde sınırlı renkleri seçmektedir. Barirani yapıtlarında, özgür tek ya da iki renk kullanımı ve içgüdüsel fırça tuşlarıyla yazısal bir ifadeye ortaya koymuştur. kaligrafik soyut eserlerini oluşturmak için siyah, beyaz ve tek siyah tonlarını; geleneksel Çin kaligrafî ve İslam-İran hat sanatının ortak özelliğini kullanıyordu (Resim 9). Hans Hartung'u anımsatan kalın çizgisel fırça darbelerine karşın, sanatçı, ondan daha yoğun bir dinamizmi yansıtır. Geniş kol hareketleriyle oluşturduğu yazısal çizgilerin yarattığı devinim ve üst üste kullandığı kaligrafik çizgileri ile anlatımına lirizm katmaktadır. Barirani, fırça ve metal kalemleri etkileyen bir darbe aracı olarak, tuval, karton vb. gibi farklı düzeyler üzerine kullanmaktadır (Tabrizi 1999:17-34).

Barirani eserlerindeki hızlı hareketi, Uzakdoğu kaligrafisi ile ilişkilendirir. Barirani, ressam ve mistisizme bağlı Zarin Kelk adlı bir derviş ile sanat dünyasına ilk adımını atmış ve üniversiteden mezun olduktan sonra İran kaligrafik sanatında çalışanlara, özellikle Safevi dönemindeki önemli hattatlarından biri Reza Abbasi'nin çalışmaları ile ilgelenmiştir. Barirani'nin tutumu Doğu kökenlidir, onun ruhu meditasyon ve gözleme dayanarak Ortadoğu felsefesinden kaynaklanır. Barirani'nin kaligrafik eğilimlerin eserleri iki gruba ayrılabilir: İran'da yaygın olan Nastalîk kaligrafisine nispeten yakın eserler, diğerleri Kozmik uzantısı arasında kabul edilecekler. (Resim 10).





Resim 9-10: Sadegh Barirani, Her evinin sahibi sensin, 1978, Kağıt üzerine yağlıboya, 50x80cm. Kozmetik 2, 1978, Kağıt üzerine yağlıboya, 50x40cm.

## 2. Minyatür Eğilimi

Daha önce de belirttiğimiz gibi, gelenekten ilk esinlenen sanatçımız Hossein Zenderoudi olmuştur. Batı resim tekniğinin henüz yeni kanıksandığı ancak üslup etkisinin devam ettiği, bu sebeple de bireysel üslubun ve kimliğin henüz oluşmadığı bir dönemde Zenderoudi 'bireysel üslubunu' oluşturan ilk sanatçıdır denilebilir. Milli, yerel, bölgesel, halka dönük olma gibi belli bir sanat eğilimini nitelendirmek isteyen terimlerin kaynağı Zenderoudi'nin eserlerinde görülebilir.

İran resim sanatında minyatür eğilimi denince aklımıza gelen ilk isimlerden birisi **Sadegh Tabrizi**'dir. Onun çalışmaları, yerli konuları kapsayan, bu konuların işlenişinde biraz minyatürleri, biraz halk resimlerini hatırlatan, "naiflik- saf yüreklilikle" yaklaşımı olmayan, gerçekçi sayılabilecek bir üslup şeklinde değerlendirilmektedir. Şu bir gerçektir ki, Sadegh Tabrizi o günün şartları içinde değerlendirildiğinde, yerel motifleri minyatür duyarlılığında özgün bir üslup içinde verme başarısını gösterebilen bir sanatçıdır. Tabrizi'nin minyatür eğiliminde yapılan eserleri plastik bakımdan çok olgun olmasalar da estetik ve biçimsel yaklaşımı onun bireysel özgünlüğünü daha 1970'lerde oluşturduğunu göstermektedir (Resim 11).



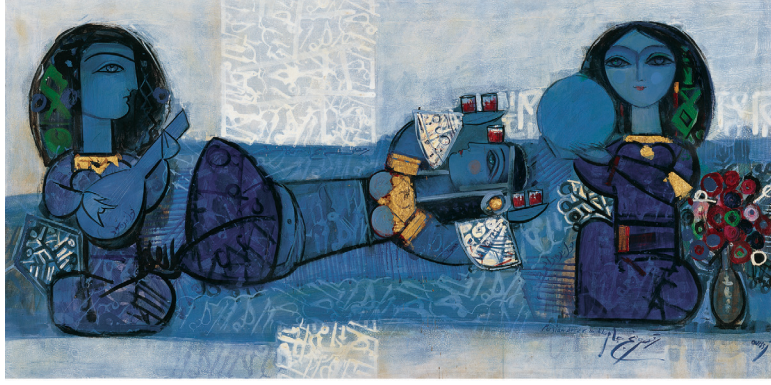
Resim 11: Sadegh Tabrizi, İki Sevgili, 1971, Karton üzerine yağlıboya, 45x35cm.

Sadegh Tabrizi'nin ele aldığı konuların başında İran çini ve minyatür sanatı, polo oyuncuları ve âşıklar gelmektedir. Tabrizi'nin ilk eserlerinde, İran minyatürü, Ghajar resimleri, dini ve avam resim motifleri, avam sanatının sembolik nesnelere, mavi mühürler, eski kilit ve anahtarlar, yazılı kâğıtlar, metal kâseler, nargile başlıkları, Kaligrafi motifleri ve formları, renkli camlar veya kıymetli taşlar gibi nesnelere görebiliriz. Yar Shater'in söylediğine göre: “o, resminde eski nesnelere fark edilebilir bir şekilde bırakıyordu. Bu yüzden seyirci tüm tabloyu âdeta eski veya tanıdık bir hikâyeye keşfedebilmek için tarıyordu. Tabrizi, 1970 ve 1971 yıllarındaki sergilerinde minyatür resimlerinde bir eleman olarak kullanmaya başladı. Zaten daha önce de bu elemanları kullanmıştı” (Pakbaz 2001:95).

1971 yılında, Sadegh Tabrizi'nin “İki Sevgili”, adlı çalışmasında kullandığı iki insan figürü (erkek ve kadın) motifi aslında Âdem ve Havva'yı simgelemektedir (Resim 11). Onun düşünce dünyasında günümüz toplumunun kişilere taktığı kimliklere ait bir gönderme vardır hep. Figürlerin üzerinde yer alan sülüs yazılar, resimdeki mavi rengin hâkimiyeti ve İran minyatüründeki arka planda kullanılan motifler, kaligrafik çağrışımlı, figür düzenlemeleri gelenekle olan kavramsal ilişkiyi simgeler niteliktedir. Sadegh Tabrizi'nin resimlerinde, geleneksel etki olarak sadece minyatür bulunmaz; minyatür ile birlikte sembolik olarak kullandığı kaligrafik yazılar ve sembolik biçimler, tarihi gözüümüzün önünde yeniden canlandırır; kaybolmaya yüz tutmuş kültürel değerlerimizi yeniden hatırlatır.



İran modern resim sanatında geleneksel minyatür öğelerini kullanan üçüncü ressamımız **Naser Oveysi**'dir. Oveysi Tahran'da doğmuş, Tahran Güzel Sanatlar Fakültesinden resim eğitimi almış olan sanatçının tablolarında İran minyatür sanatının yanında çini sanatı da önemli bir yer tutar. Sanatçının kullandığı motifler ve elemenların karmaşık olmasına rağmen Oveysi'nin resimlerinin sadeliği temsil ediyor. Resimlerindeki eski İran seramiğinden esinlenilmiş atlar, kadınlar, iri gözleri ve kalın kaşlarıyla Ghajar döneminin minyatürünü hatırlatıyor (Pakbaz, a.g.e.: 120). Oveysi'nin resimlerindeki erkekler, ellerinde kılıç tutarken veya polo oynarken resmedilmesi sebebiyle, İran eski resimlerinde görülen şekilleri ve İran minyatürünü akla getiriyor. Buna rağmen insanların çoğu kaligrafi ve süsleme motifleri ile çizilmişler.



Resim 12: Nasser Oveysi, Beş Kadehin Dansı, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm.

Naser Oveysi genelde eserlerinde, kadın figürlerini ve kaligrafiyi iç içe kullanmıştır. Resim 12'de Ghajar döneminde daha fazla belirginleşen İranlıların inanç sistemlerinin ve yaşayışlarının ayrılmaz bir ögesi olan, dua yazıları eserin ana teması olarak kurgulamıştır. Oveysi, bu kurgu içinde, ghajar devrinin günlük yaşamının bir parçası olan kaligrafiye de resmin her yerinde tamamlayıcı bir unsur olarak yer vermiştir. Sanatçının bu eseri, her ne kadar felsefi bir düşüncenin etkisi altında yapılmış bir çalışma olarak betimlense de, bize göre Oveysi, içinde yaşadığı toplumun inançlarına dair öğeleri, bilinçaltının plastik bir dışa vurumu olarak yansıtmıştır.

İran resim sanatında minyatür eğilimler bahsinde mutlaka bahsedilmesi gereken son ressam **Zhaze Tabatabayi**'dir. O, Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu ve İran Modern Sanatının öncülerinden olup, 1950'li yıllarının sonlarında ve çağdaşlarından önce Ghajar döneminin minyatürleri kullanmaya başlamış, ama

karikatür ve daha ciddi bir dil kullanma arasında kararsız kalmıştır<sup>2</sup>. Tabatabayi profesyonel bir heykeltıraş ve çalışkan bir ressam olarak, farklı şekillerde kendini ifade etti; Yarshater'in dediğine göre, 'Tabatabayi her zaman eski İran şekillerini ve desenlerini ele geçirmeye ve onları sonsuz yapmaya uğraşmaktaydı' (Karimi 2002:67). Tabatabayi Saghakhane mektebi oluşmadan önce, İran'ın avam kültüründen ve sanatından faydalanarak eserlerinde kullandı ki bu durum onun hedeflerinin ve düşüncelerinin ne kadar önde olduğunu gösterir. Tabatabayi'in geleneksel resim gelişiminde 'minyatürün anatomisi'ne nüfuz etmek için giriştiği deneylerinin ve yoğun araştırmalarının etkisi olduğunu söylemek mümkün olabilir. Timurlu, Safevi ve Ghajar minyatürlerinde rastlanan çok sayıda canlı rengin kullanıldığı yüzey bezemelerinin, iç desenlerde karmaşık dokular oluşturan motiflerin hatta kaligrafinin resmin içine sızmasının etkisi bu resimde zaman zaman hissedilir (Resim 13).



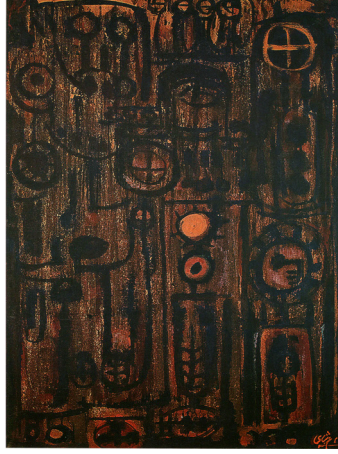
Resim 13: Zhaze Tabatabayi, Güzel bir kadın ve nar, 1975, Tuval üzerine yağlıboya.

### 3. Süsleme ve Tezyini Sanatlar Eğilimi

Modern İran resim sanatının üçüncü kaynağını süsleme ve tezyini sanatlar teşkil eder. Bu konuda öne çıkan ilk isim ise **Masoud Arabshahi**'dir. Tahran'da 1935 yılında doğan bu ressamımız, Tahran Dekoratif Sanatlar Koleji'nden mezun olmadan dört yıl önce, 1964 yılında, Tahran'daki İran-Hindistan Merkezinde ilk kişisel sergisini açtı. Arabshahi geometrik soyutçu bir sanatçı olarak Saghakhane sanatçılarının aksine dini ve avam sanatını kullanmadı, ama guruba olan bakış açısı yakınlığından ve sürekli sergilere katılması sebebiyle o gurubun bir üyesi olarak bilindi. Bunun dışında, ilk eserleri ve hatta sonraki eserleri de bazı Saghakhane estetik özelliklerini taşıyordu. Mesela, tuvalerde süslemelerin ve

<sup>2</sup>. Ahmad, Karimi, *Jazeh Tabatabayi, Selection Works 2 and 3.*, Tehran: Nashrechap Publication, 2002, p.67.

tezyini motiflerin kullanımını görülür. Altın rengi, yeşil, kırmızı, siyah, lacivert, turkuaz gibi avam sanatının özel renkler kullanımı da bu ortaklıklardan biriydi. Mimari ve el sanatları motifleri arasındaki bağı eserlerinde kullandığı renklerde görebiliriz. Masoud Arabshahi, araştırmalar sonucunda İslam'dan önce İran ve Mezopotamya sanatını, Akamaniş yazıtlarını ve Asur heykellerinde ve kabartmalarında görülen motifleri esin kaynağı edindi. Çizimlerinde ise Zerdüşť metinlerine benzeyen şehir haritasından esinlenmişti (Resim 14).



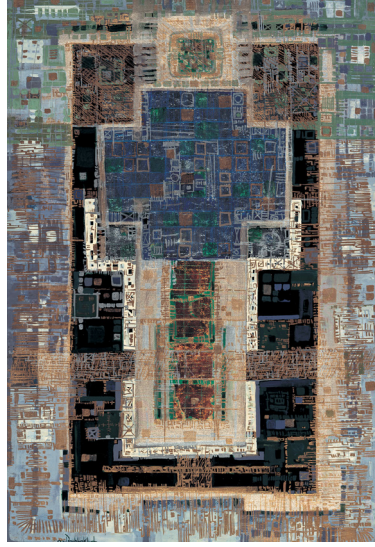
Resim 14: Masoud Arabshahi, Kompozisyon, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 117.5x87cm.

Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu **Mansour Ghandriz**, geometrik soyut çalışan bir sanatçıydı. Süsleme ve tezyini eğilimli eserlerinde, İran stilize motifleri, köy dokularını, eski metal işi eserleri kısıtlı renklerle kullandı. Onun bu eserlerinin esin kaynağı, halı, kilim ve diğer el sanatları formlarıydı. 1962 yılında Saghakhane okulunu tanıdıktan sonra, Ghandriz bu tarzın önemli sanatçılarından oldu. Bu dönemde eski motifleri ve dokuları soyut bir şekilde kullanarak, kendine özgü bir tarz yarattı. İnsan, kuş, balık, güneş, kalkan, kılıç ve benzeri eşyaları tezyini, geometri ve stilize motifleri eserlerinde görebiliriz. Bütün bunlar 1962-1963 yıllarında Saghakhane mektebinin geleneksel özelliği olan dini ve manevi atmosferi simgeler (Resim 15).



Resim 15: Mansour Ghandriz, Anonim, Tuval üzerine yağlıboya, 1964, 200x170cm.

Modern İran resim sanatında **Jafar Rouhbakhsh** soyut geometrik ifade biçimi ile tanınmıştır. Sanatçı (1940-1997) İran halılarında, kilimlerinde ve diğer süsleme sanatlarındaki geleneksel motifleri eserlerinde kullanarak kendine özel bir tarz yarattı. Buna ek olarak, Hossein Behzadi yanında bir süre çıraklık yaptı. Ona göre, bu tecrübe ve öğrenme, onun İran sanatının geleneksel atmosferinden hiçbir zaman ayrılmamasının ve onun soyut eserlerinde, İran tarzının görünmesini sağlayan iki faktördü. Rouhbakhsh, ömrünün son günlerine kadar soyutu hiç bırakmayan ender ressamlardan biriydi. Geleneklere bağlı olmasına rağmen, “sanatçı, sadece görünüme dayanmak yerine, geleneğin özünü korumalı. Bu, yanlış yapılan bilinçsiz bir kopyalama şekli olmamalı” diyen bir ressamdı (Afshar Mohajer 2005:187-190). Rouhbakhsh eserlerinde süsleme formlarını her zaman renge feda ederdi (Resim 16).



Resim 16: Jafar Rouhbakhsh, Kompozisyon, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 105x71cm.

### **Sonuç:**

1960'lı yıllarda, Mohammad Rıza Şah Pehlevi (1940-1977) döneminin kültürel politikası, İran sanat konularına yön veren kültürel araştırmaları, uluslararası çağdaş sanatsal başarıların milli ve İranlı sanatın şekillenmesine sebep olmuştur. Güzel Sanatlar Derneği tarafından desteklenen Tahran'ın beş bienali, dünya çağdaş sanat gelişimi ve ülkenin eski uygarlık ve mirasını sergilemek içindi. Bu yüzden İran sanatı, dünya çağdaş dünyası ile geleneklerin birleştirmesi peşindeydi. Milli ve İranlı kişilik, hem kültür çalışanları tarafından, hem de geleneklere gönül vermiş sanatçılar tarafından onaylanıp geliştiriliyordu. 1960-70'lı yıllarda devletin milli desteği, özel ve yurt dışı kurumlarının yardımı, ülkenin sanatının gelişmesine sebep oldu. Bu dönemde devletin kültür bölümleri, sanatçılara ve sanata destek vermesiyle, milli sanat mektebi gibi resmi bir sanat oluşturmak peşindeydiler. Bu bağlamda saghakhane, her tür çekiciliğe müsait bir çalışma alanıydı. 1960'lı yıllarda ekonominin hızlı gelişimi, toplumsal sanat seviyesini arttırmakta ve saghakhane mektebinin resmi bir sanat olarak kabul görmesinde önemli rol oynadı. Biraz zaman geçmesinden sonra, "milliyete sahip sanat" ifadesi, "milli sanat" ifadesinin yerini aldı. Sanattan anlaşılan şey, Mohammad Rıza Şah dönemindeki siyasete ve düşüncelerine hâkim olan milliyetçilikle bir çizgide ilerliyordu. Aslında, 1970-78'lı yıllarda kültür yenilemesi ve ülkede modern sanatın resmî olarak tanınmasıyla, İran modern sanatına ilerletmesine neden olmuştur. Bu dönemin genç sanatçıları, kendi sanat kişilikleri karmaşıklığıyla, hem düşünce hem de pratik açısından, tecrübe odaklı çalışmaya yöneldiler. Onlar bu aşamada, toplumun orta ve aşağı seviyesinde sevilen Şii avam



görsel kültürüne merak saldılar. Çünkü bu sanatçılar, bu kaynakların sanat kökleriyle bağlı olduğunun inancındaydılar. Yöreselliği bir doktrin gibi, toplumu yenilenmeye, hayata ve eskiye dönüşe veya geleneklerin yaşamasına, yöresel kişiliğin önemine ve yöresel kültüre dönüş yapmaya sağlayacak bir şekilde kullandılar. Böyle bir anlayışa sahip olan Saghakhane sanatçıları, ne düşünce tarzlarıyla ne de sanat tarzlarıyla Batıya karşı değillerdi; ancak eserlerini İranilaştırma ve İran'da doğan bir geleneksel sanata erişmek için uğraşıyorlardı. Saghakhane hareketini, Batıdaki Pop-art tarzı ile kıyaslayabiliriz, Pop-art'ı semboller ve toplumsal aletler kullanımına veya kültürel güç ve etkin sanatsal bir hareket olarak tanımlarsak, Saghakhane sanatçıları da din ve İran kültürünü veya batıda sanayi ürünlerine benzeyen şeyleri kullanıyorlardı. O, Batı sanatına gönderme yaparak, Saghakhane'yi, bir nevi geleneksel eğilim, ya da Manevi Popart adlandırabiliriz.

Sonuç olarak, 1958-78 yıllar arasında geleneksel etkileşim, İran resim sanatında saghakhane okulundaki sanatçıların eserlerinde, kaligrafi elemanları, minyatür elemanları, diğerleri ise süsleme ve tezini motifleri etkili bir biçimde kullanmak şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Saghakhane mektebi, kişilik meselesinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İran çağdaş sanat tarihinde önemli rolü olan Doğu eğilimi ve İran eğilimi gibi sanatlar bunlara birer örnektir. Saghakhane mektebinden sonra bu kadar geniş, sevilen ve çekici bir tarz hiç oluşmadı. Buna rağmen Saghakhane sanatçılarının asıl düşüncesi kadim İranlı sanatının özelliklerini tanımaktı. Bu yüzden İran sanatındaki geleneksel etkileşim sonraki kültürel ve sanatsal gelişmelerde de etkili oldu.

#### **KAYNAKÇA**

- Aflaky, A. (2003). "Influence of Saghakhaneh School on Iranian Contemporary Art". *Art and Public magazine*. The First Number. P.17-31.
- Afshar, M. K. (2005). *Iranian Artists and Modernism*. Tehran: Art University Press.
- Al-e Ahmed C. (1967). *Westernization*. Third Edition. Tehran: Ravagh Publication.
- Balaghi, S. (2002). *Iranian Visual Arts in The Century of Machinery, Speed and Atorn: Rethinking Modernity*, in Shiva Balaghi, and Lynn Gumpert, ed. London and New York Picturing Iran: Art, Society and Revolution.
- Clark, J. A. (1998). *Modern Asian Art*. N.S.W: North Ryde.
- Diba, K. (1989). *Iran*. n Wijdan Ali. E. London, Amman: Contemporary Art from the Islamic World.



- Ehsaei, M. (1986). "A journey in Calligraphy". *Honar Quarterly Magazine*. Issue 10.
- Ehsaei, S. M. (2009). "Calligraphes Knew me as a Rascal", *Etemad-e Melli News Paper*, Number eight hundred and ninety- six.
- Emami, K. (1977). Rethink of Saqakhaneh School, Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art Publication, 2536 Imperial year.
- Emami, K. (1987). *Art in Iran XI Post Qajar*. in Ehsan Yarshater, ed, London and New York: Encyclopedia Iranica, Vol. II.
- Etinghausen, R., Ehsan Yar S. (2000). The Top of the Brilliant Art of Iran. Translated by: Hormuz Abdullah - Ruin Pakbaz. Tehran: Agah Publication.
- Halimi, M. H. (2002). Attitude of painting's Style. Tehran: Ahya's book Publication.
- Hazaveyi, H., Vali M. (2014). Siavash Armajani. First Edition. Tehran: Nazar Publication.
- Hobsbawm, E., Terence R. Ed. (1983). The: Invention of Tradition. London: Cambridge Press.
- Jahanbegloo, R. (2005). Between past and future. Tehran: Ney Publication, First Edition.
- Karimi, A. (2002). Jazeh Tabatabayi, Selection Works 2 and 3. Tehran: Nashrechap Publication.
- Morizi N. H. (2005). "Mansoure Hosseini." *Tandis Magazine*. sixty-seven Number. P.5-17.
- Natel, K. P. (1945). "Art and Society". *Dar Sokhan Magazine*. Sedond Year, No.5.P.72-76.
- Pahlavi, F. (Diba). (1971). "Queen of the Public. Historians and Artists Warnings". *Tamasha Magazine*. First year. No. VII.
- Pakbaz, R. (1999). "Reflecting of traditions in Iran Modern Painting". *Visual Arts Magazine*. Seventh year. Number two. P.46-60.
- Pakbaz, R. (2001). Biographies of Artists, in Rose Issa, ed. London: Iranian Contemporary Art.
- Pakbaz, R., Emdadian Y. (2002). Pioneer of Iranian modern Art, M. Hosseini. Tehran: TMOCA Publication.

Pakbaz, R. (2001). *The Iranian Painting from ancient times until now*. Fourth Edition. Tehran Zarrin and Simin Publication.

Shamkhani, M. (2003). *Critics and Articles About Some of Pioneers of Contemporary Art of Iran*. Tehran: Agah Publication, First Edition.

Tabrizi, S. (1999). "Saghakhaneh's Images There Occurred". *Visual Arts Magazine*. seventh issue. Number Six. P.17-34.

Tanavoli, P. (2009). *Atelier Kaboud*. in David Golloway ed. Tehran: Bongah Publication.

The Fourth Book of Shiraz Arts Festival. 1970. p.12.

Yarshater, E. (2000). *Iranian Contemporary Painting, Iran's Art Brilliant Peak*. Translated by: Ruin Pakbaz, Hormoz Abdollahi. Tehran: Pegah Publication.

Zenderoudi, H. (2001). "Hossein Zenderoudi's Abstract Calligraphy". *Graphic Magazine*. Number thirty-four. P.23-30.