

## 60'ların Anlatıları

Sohrab Mahdavi

avenueLab | 15 April 2010

60'ların Batı dışı dünya üzerindeki etkisi meselesinin hep, geri ülkelerden entelektüellerle sanatçıların, kendi sanatsal veya entelektüel yetersizlikleriyle ilgili algılarıyla hesaplaşmaları mücadelesi çerçevesinde düşünülmüş olması önemlidir. Üçüncü Dünya ülkelerinin sanatı hep geride kalmış, bütün dünyayı dizginsiz bir gençlik ve enerjiyle kasıp kavuran tektonik gücü hep geriden yakalamaya çalışıyor gibiydi. Üçüncü Dünyalı sanatçının üzerindeki baskı, bu duruma teslim olması ve üretmesi yönündeydi.



Marcos Grigorian'ın bir fotoğrafı

O on yılın İranlı görsel sanatçısı açısından temel kaygı hep iki uçlu oldu: Düzen karşıtlığı, isyankarlık ve gelenekten kopuş talep eden bir çağda nasıl modern olunur ve aynı zamanda kökeni hep başka yerlerde olmuş olan Batı sanatı idealine yetişme baskısını azaltmanın tek yolu olarak ayrıksı bir kimlik nasıl korunur. Üçüncü Dünyalı sanatçının Altmışlı yıllar *zeitgeist*'ini oluşturan işte bu iki güç arasındaki çekimdir. Bir taraftan o on yılın değerlerinin, devrimci, temelleri sarsıcı, önceli olmayan ve evrensel olduğundan dem vuruluyordu. Gençlik hayatın tüm veçhelerinde devlet egemenliğine, bir boyutlu, kurumlar içinde kaybolup gitmiş insana, sisteme uyum sağlamanın boyunduruklarına karşı isyan etmişti. Vietnam Savaşı, hem statükoyu hem de iktidar yapısını sorgulamanın vesilesi haline gelmişti. Öte yandan, 60'lı yılların Üçüncü Dünyalı sanatçısının önünde "orijinalliğin, yeni bakışları masnetme ve yeni teknikleri öğrenip onlarda ustalaşma çabası içinde kaybolup gittiği"<sup>1</sup> 50'li yıllardaki öncellerinin pek ilgilenmediği başka bir zorluk vardı. O zamanlar, orijinallik sorusunun, gittikçe artan bir tutku ve aciliyet duygusuyla sorulduğu zamanlardı.



Marcos Grigorian, çamur, saman, bulunmuş nesnelere

Bir galeri açarak Tahran'daki modernist sanatçıların kendi köklerini keşfedebilecekleri<sup>2</sup> bir zemin oluşturan kişi Roma Accademia di Belle Arti'den mezun olduktan sonra 1954'te İran'a dönen Ermeni asıllı İranlı Marcos Grigoryan'dı [bkz. görseller]. Tahran'da açtığı Galerie Esthetique'de modernistlerin yanı sıra kahvehane ressamı gibi geleneksel sanatçıların işlerini de sergiledi.<sup>3</sup> Aynı zamanda 1958'de düzenlenen 1. Tahran Bienali'nin organizatörlerinden biriydi.

Grigoryan Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde etkili bir hocaydı. Öğrencilerini, kendi halk kültürlerinin unsurlarına bakmaya teşvik ederdi. Bu yaklaşımı, Celil Ziyapur [bkz. görsel] gibi Batı'nın buyruklarını kucaklayan 50'lerin kimi sanatçıların evrenselci yönelimleriyle taban tabana zıttı. O çağda bu yönelim, ilerlemenin kabul edilebilir bir yolu olarak görülüyordu. Grigoryan'ın işleri ise Hüseyin Zenderudi [bkz. görseller] gibi altmışlı yılların pek çok İranlı sanatçısına yerli malzemeleri ve temaları araştırmak ve kullanmak için esin kaynağı olmuştur. Zenderudi, resimlerinden birinde kahvehane resminin temasını sahne sahne kopyalamıştı. Dini İranlı unsurlara bu yeni ilgi, 1953 tarihli Amerikan güdümlü darbenin ve İran Şahı'nın kendisini 2,500 yıllık bir medeniyetin mirasçısı olarak görme girişimi arkaplanında ele alınmalıdır. Hükümet kaynaklı kurumlar, sadece İslam öncesi Pers döneminin şaşasına vurgu yapan işler sipariş ediyordu o dönemde.

Gerçekten de bir grup modernist sanatçı, işlerine orijinallik katmak için her geçen gün daha çok dinsel sembolizme başvuruyordu.<sup>4</sup> Sanat eleştirmeni Kerim Emami bu sanatçılara, paylaştıkları



1. Tahran Bienali posterini (Marcos Grigoryan organizatörlerden biriydi)

<sup>1</sup> Ehsan Yarşater, "Contemporary Persian Painting," [Çağdaş Fars Resmi] *Highlights of Persian Art* [Fars Sanatının Önde Gelen Eserleri] içinde, der. Richard Ettinghausen ve Ehsan Yarşater (Boulder: Westview Press, 1979), s.363.

<sup>2</sup> Feriştah Daftari, "Another Modernism: An Iranian Perspective," [Başka Bir Modernizm: İran Kökenli Bir Perspektif] *Picturing Iran: Art, Society and Revolution* [İran'ı Resmetmek: Sanat, Toplum ve Devrim] içinde der. Şiva Balagi ve Lynn Gumpert (New York: IB Tauris, 2002), s.48.

<sup>3</sup> "Kahvehane" ressamı, dini efsaneleri resimlerinde anlattıkları dini *pardeh* yani perde temasıyla bilinirler. Bir kahvehanenin duvarına asılan bu resimler tek kişilik bir tiyatro gösterisinin arkaplanını oluştururlardı; bu kişi duvar resminde anlatılan hikayeyi kahve müdavimlerine destan şiiri tarzında aktarırdı.

<sup>4</sup> Performans sanatçısı ve yazar Cinoos Tağizade ile sohbet ederken, 2010 kışı, Tahran. Tağizade Batı yönelimli İranlı sanatçıların dinsel kodları, monarşi egemenliğindeki kültürel baskıya karşı siyasal bir araç olarak kullanışlarından söz eder.



"Khorus" [Horoz], Celil Ziyapur, mukavva üzerine yağlı pastel, boya, 1950'lerin sonu, 70x50cm.

dini fetişizm duygusunun altını çizmek için "Sakkane" sanatçıları adını vermişti.<sup>5</sup> Parsons School of Art mezunlarından Münir Şahrudi-Farmanfarmayan, camilerdeki ayna süslemeleri ve İslam mimarisi ve ayrıca ilkel kumaş desenleri karşısında büyük bir hayranlık duyuyordu. Yine başka bir Accademia di Belle Arti öğrencisi Perviz Tanavoli [bkz. görseller], İran'a döndükten sonra insan yapımı nesnelerin peşine düşmüştü – kilitler, anahtarlar, tokmaklar, teller, seccadeler, tılsımlar, yerel kilimler ve mezar taşları gibi. Sadece onları toplamakla kalmıyor heykellerinde de kullanıyordu. Eğitimini Paris'te alan Zendrudi, sayı çizelgeleri, kahvehane temaları ve giysilerin üzerine işli yazılarla dolu çok ayrıntılı resimler yapıyordu. Faramarz Pilaram [bkz. görsel], İsfahan Cami'ni resmetmek için altın ve gümüş yaldızlı boya kullanmıştı. Hepsisi istisnasız yaygın biçimde Fars kaligrafisi kullanıyordu, bu da önlerinde tamamen yepyeni bir anlamlar ve yorumlar dünyasının kapılarını açıyordu.

Bu, o sanatçıların, işlerinin dini/İranlı içeriğine inandıkları anlamına gelmiyordu. O kendi anlam evreninden koparılmış objelerde, Batı'yı taklit etme tuzağından kurtulma ve otantik bir sanat hareketi ortaya çıkarma gücü buluyorlardı. Aslında bir "hareketi" kanatlandırmak, büyük ihtimalle "Sakkane"nin kültür otoriteleri tarafından da gittikçe daha sık kullanılmasının nedeniydi, çünkü onlar da bunu, İran sanatını Batı sanat haritasında bir yere yerleştirecek hakiki bir sanat hareketinin başlangıcı olarak görüyorlardı.<sup>6</sup>



Hossein Zenderoudi, boyanmış arabasının üzerinde, 1963, Paris

Modern sanatların dışındaki alanlarda ise durum biraz farklıydı. 40'lı 50'li yıllarda, sömürge çağında<sup>7</sup> özerkliğe aç insanların iradesini yansıtmak katılımcı bir yönetim kurmaya yönelik başarısız girişimlerden dili yanan İran siyasi ortamı 60'larda farklı bir düzleme kaydı. 50'li yıllarda siyasi hayatın kesintiye uğradığı dönemlerdeki baskılar (ardından Şah'ı tekrar başa getiren 1953 darbesi), o on yılın siyasallaşmasına neden oldu. Eski dönemde ezici çoğunlukla solcu laik kesimi oluşturan entelektüellerin, yazarların çoğu, sözlerini dinsel sembolizmin ardına sakladı, çünkü ancak bu şekilde komünist avcılarına yakalanmadan taleplerini dile getirebiliyorlardı. Bu, entelektüel çevrelerde "köklerimize geri dönelim" çağrısının sık sık duyulduğu bir dönemdi.<sup>8</sup> 3. Tahran Bienali'nin düzenlendiği 1962'de Celal el-Ahmet'in *Occidentosis'i* yayımlandı. Aynı yıl modernist İranlı sanatçıların Birleşik Devletler'deki ilk sergisi açılmıştı. Kitabının adının da ima ettiği gibi el-Ahmet'e göre Üçüncü Dünya ülkelerine bela olan hastalık kendi bağımsız kimliklerini kazanamamalarıydı. Bunun yerine el-Ahmet, hummalı bir biçimde Batı'yı yakalayacaklar diye kaybettikleri köklere dönülmesini savunuluyordu.

İran'daki resmi Görsel Sanatlar Merkezi Altmışlı yıllarda son derece aktif hale gelmişti, bunun nedeni de büyük ölçüde Kraliçe Ferah Pehlevi'nin himayesiydi. Bu arada kocası onun sanatlara olan tutkusunu pek paylaşmıyordu.<sup>9</sup> 50'li yıllarda yurtdışında eğitim alan veya kendi istekleriyle sürgünü seçen sanatçıların çoğu ülkeye, parlak bir kariyer vaatleriyle geri dönmeye davet edildi. Merkez, aralarında Şahrudi-Farmanfarmayan, Abol Saidi [bkz. görsel], Ahmet İsfendiyari, Muhammet Cavadipur, Zenderudi ve Tanavoli, Mesut Arabşahi, Manuçehr Yektai [bkz. görsel], Sirak Melkonyan [bkz. görsel] ve Muhsin Veziri-Mogaddam'ın [bkz. görsel] bulunduğu dönemin pek çok genç sanatçısına işler sipariş etti. Bu sanatçıların işleri kamusal alanda, otellerde ve zenginlerin evlerinde görünür olmaya başladı. Bu işlerin herhangi bir siyasi içeriği olmadığını söylemeye gerek yok.

Yukarıda ismi zikredilen sanatçıların pek çoğu Sakkane meslektaşlarının köklerimize dönelim çağrılarına kulak vermedi, tersine kurulu Batılı modernist geleneğinin içinde kaldılar. Kısacası, 60'larda ülkedeki tüm o çeşitliliğiyle sanatsal faaliyetleri birbirine bağlayabilecek tek bir hat yoktur. Hanibal Alkas gibi pek azı devrimci duygularla hareket etti, fakat 70'lerin sonuna kadar bu fikirler yaygınlaşmadı. Görsel sanatlar resmi destek sayesinde yeşerdi. Kraliçenin bir akrabası aynı zamanda müzenin mimarı olan Kamuran Diba'nın yönetimi altındaki Tahran Güncel Sanat Müzesi



İsimsiz, Hossein Zenderoudi, kağıt üzerine sebze renkleri, 153x98.5 cm.

<sup>5</sup> Çeşme anlamına gelen sakkane kurak bir iklimde susuzlara hizmet eder. Etrafı, adak olarak sunulmuş olan andaçlarla, objelerle doludur. Bugün pek çok İran şehrinde bu çeşmelerden kalmadı.

<sup>6</sup> Bu görüşü, özel bir sohbette 60'lı yılların görsel sanatçısı Abel Saidi dile getirmişti, Nisan 2010.

<sup>7</sup> 1910 Anayasa Devrimi Rıza Şah Pehlevi'nin demir yumruk yönetimiyle son buldu (1925-41), ardından da Başbakan Muhammet Mosadek'e karşı yapılan darbe dönemi geldi (1950-53); bu dönemde Rıza Şah'ın oğlu Muhammet Rıza, Birleşik Devletler ve İngiltere'nin desteğiyle iktidara getirildi.

<sup>8</sup> Bkz. Ervand Abrahamyan, *Iran Between Two Revolutions* [İki Devrim Arasında İran] (Princeton: Princeton Universtiy Press, 1982).

<sup>9</sup> Bu görüş Abel Saidi ile özel bir sohbetten aktarıldı, Nisan 2010.

[bkz. görsel], Alberto Giacometti, Umberto Boccioni, Frank Stella, René Magritte, Joan Miró ve Alexander Calder gibi önde gelen Batılı sanatçıların işlerini satın aldı, bu şekilde de İran modern sanat kurumuna bir saygınlık kazandırmış oldu.

\*\*\*



"Qafas-e Hich va Qafas-e Hich" [Hiçbir Şey Kafesi ve Hiçbir Şeyin Kafesi], Parviz Tanavoli, bronz, 1976, 38x33x13 cm.



İsimsiz, Faramarz Pilaram, tuval üzerine yağlı boya, 1972, 119x120 cm.



"Sakkane" Sergisi Posteri, Kubat Şiva, 1977

60'ları devrimci bir on yıl olarak gören hakim anlatı, on yılın sınırları ihlale etme potansiyeline öncelik eden ve ona paralel giden pek çok gelişmeyi gözardı etme eğilimindedir.

Birincisi, o dönem ortaya çıkan gençlik isyanı, entelektüel hayatının büyük bir kısmını, Batı içinde ve dışındaki özgürleşme hareketlerine borçludur. Üçüncü Dünya "Projesi" tüm dünyada, kolonyalizmin şiddet dolu mirasına ve Soğuk Savaş tellallığına karşı muazzam bir muhalefet dalgası yarattı. Hindistan Bağımsızlık hareketinin ardından, Gandici şiddetsizlik felsefesinden esin alan, eski sömürgelerin üç büyük lideri, 1955 senesinde Batı hegemonyasına karşı durmak üzere Cava Adası Bandung'da güçlerini birleştirdiler.<sup>10</sup> Bu liderler nihayetinde Soğuk Savaş'ın iki kutuplu dünya buyruğuna katlanmayı reddeden bir güç birliği oluşturdular. Tam da, Üçüncü Dünyalı sanatçıların ve entelektüellerin de desteğini alan bu güç birliği, Batılı ülkelerdeki genç isyancılara, iktidar yapısına karşı kendi muhalefetlerini hayata geçirmede esin kaynağı oldu. Birleşik Devletler'de Yurttaşlık Hakları hareketi, İmparatorluğun üzerine inşa edildiği ırkçılık ve onun iktidar yapısıyla ilişkilerinin eleştirel bir gözle ele alınması için sahneye çıktı. 60'larda emperyalizmle mücadelenin yeri Berkley'den ziyade Oakland idi. Hem Yurttaşlık Hakları hem de Üçüncü Dünya Hareketi, Batılı ulusların egemen ideolojik duruşunun sorunsallaştırılmasına yönelik büyük bir dalga yarattı.

İkincisi 60'lar, tüm o renklere bünyesinde yer verşi, Batılı kızların oğlanların yaratıcı enerjilerini kıskırtması, iktidarla mücadele ediş yollarıyla tarihte eşi benzeri olmayan biricik bir on yıl gibi düşünülür. Bize 60'ların Batı Medeniyetleri tarihinde bir istisna, bir anormallik, bir hizipleşme dönemi olduğu söylendi. Alan Bloom, Newt Gingrich ve Robert Borke gibi Amerikalı muhafazakar politikacılar ve akademisyenlere göre 60'lar, hedonizm ve kötü niyete batmış yıllardı. O yılların Batı Medeniyetinin temellerini yoksayma eğiliminden dem vurarak aşağılardı (hâla da aşağıılıyorlar) ve öğrencilerine Batı edebiyatının ve sanatlarının klasiklerini öğretmede başarısız olan dönemin eğitim sistemini yerden yere vuruyorlardı. Onlara göre o on yıl ve kalıntıları, beyaz adamın yüksek değerlerine karşı bir yüz karasıydı.

60'ların Batı'nın bir harikası olduğuna dair izlenim, sadece muhafazakar sosyal bilimcilerle sınırlı değildi. Solcu ve karşıkültürcü düşünürler de 60'ları, idealizmin ipleri ele geçirdiği ve toplumun kapitalist düzene karşı meydan okuma yönünde harekete geçtiği eşi benzeri olmayan bir dönem olarak gördüler. Ticari kültüre sunduğu yaratıcı güce ve teorik temele pek, hatta hiç dikkat etmediler. Onlar üzerinden biz de, arzuları kanalize etmeye aç bir ticari aparatusun küresel etkilerini görmezden gelir olduk. 60'larda Batı sokaklarında gerçekleşen o aynı kültürel devrim – Vietnam Savaşı'na karşı protestolar, cinsel özgürleşme, öğrenci ayaklanması, Rock'n'Roll, hipilik, Woodstock, avangardizm, uyumsuzluk ve isyankarlık – ticaret dünyasında da yankı buldu: "Amerikan iş dünyası da 1960'larda kendi adına bir devrim yaşamaktaydı," diye iddia eder Thomas Frank *the conquest of cool*'da [Cool'un Fethi]. "Pazarlama pratiğinde, yönetim düşüncesinde ve yaratıcılıkla ilgili fikirlerde

<sup>10</sup> Vicay Praşad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World* [Daha Karanlık Uluslar: Üçüncü Dünya Halklarının Tarihi] (New York: The New Press, 2007), ss. 33-114.





"Derakhtan" [Ağaçlar], Abol Saidi, tuval üzerine yağlı boya, 1973, 162x200 cm.



İsimsiz, Sirak Melkonyan, tuval üzerine yağlı boya, 1976, 100x110 cm.



"Derakhtan Sarmast" [Sarhoş Ağaçlar], Manučebr Yekta, tuval üzerine yağlı boya, 90x100 cm.

yaşanan bir devrim," diye niteler.<sup>11</sup> Frank, iş dünyasının üstatlarının manifestolarını serimledikleri birkaç kitap listeler (*The Organizational Man* [Organizasyon Adamı], *The Human Side of Enterprise* [Girişimin İnsani Yüzü], *Up the Organization* [Organizasyondan Yukarı] gibi). Bu kitaplarda 50'li yılların kokuşmuş havasına karşı kendini kuran Yeni İş Dünyasının hamlesi anlatılır.

60'lar, görsel kültürde büyük bir patlamanın yeridir ve bu hiçbir yerde, ticaret dünyasında olduğu kadar belirgin değildir. Biz bu toplumsal hareketi entelektüel ve sanatsal faaliyetler bağlamına yerleştirmeye meyilliyken Avrupalı ve Amerikalı yöneticiler, grafik tasarımcılar ve pazarlamacılar, sokaklarda ve evlerde arzular inşa etmenin ve hedef kitlelerini etkilemenin yeni yollarını bulmakla meşguldüler. Reklamcılık, kitle toplumuna karşı bir başkaldırı için vites yükseltti. Yeni reklamlar Meydan kültürünü alaya alıyor, onunla dalga geçiyordu. 1960-63 yılları arasında yaşanan "Cola Savaşları" halkla ilişkilerdeki bu kaymanın en tipik göstergesidir. Pepsi kendini, "genç düşünen... hayattan daha fazlasını almak için modern bir coşku gösteren"lerin meşrubatı olarak sunuyordu.<sup>12</sup> Altmışlı yılların yöneticileri yaratıcılığın, uyumsuzluğun, isyanın, bireyselliğin, hip oluşun, genç düşünmenin altını çiziyorlardı. Televizyonlar banliyölerdeki evlere rahatça yerleşiyor, cicili bicili reklam şirketleri sahneye çıkıyor, halk her geçen gün artan bir görsellik bombardımına tutuluyordu. Bu bombardımın gücü ve etkisi ise, ticari kültürün gücü ve etkisi nadiren ilgi alanlarına giren sosyal bilimciler tarafından analiz edilmeyi bekliyor.

Halbuki etrafımıza şöyle bir bakmak, 60'ların Pazarlama ve Reklam Devriminin ne kadar başarılı olduğunu anlamamız için yeterli. "Tasarım" artık en üst düzey sanat formu haline geldi ve görsel uzamımız, sadece ne satın alacağımızı değil aynı zamanda nasıl birer insan olacağımızı söyleyen işaretlere ve imgelere boğuldu. Bir bakıma 60'lardan cımbızla seçilip alınan ( Think Young [Genç Düşün], United Colors [Birleşmiş Renkler], Do It! [Yap!], the Revolution Will Not Be Televised [Devrim Televizyondan Yayınlanmayacak] gibi) değerler, yeni yöneticiler ve reklam ajansları tarafından canlı tutuldu. "Tatlı 60'lar" üzerine binalarını inşa ettiler.

Altmışlı yıllar hakkında yazılan ve pazarda bir yer bulmayı başaran az sayıda birkaç İran kökenli kitaptan biri de gazeteci Faramarz Barzegar'a aittir. *The Sociology of Hippieism* [Hipiliğin Sosyolojisi] yazarın Birleşik Devletler'e yaptığı seyahatin bir anlatısıdır. "En güçlü, en heyecan verici, en renkli karşılaşmalar, olaylar, aynı zamanda en barışçıl, en ilginç toplumsal, siyasal, sanatsal ve edebi hareketler o on yılda oldu. Ama tüm olan bitenin altında tek bir hat uzanıyordu: Bin yıllık evriminde insan medeniyetinin hiç görmediği boyutlarda, çeşitlilikte ve güçte taze, tamamen yeni ve toplumsal açıdan aktif bir unsur. İşte bu unsurun adı 'gençlik hareketi' idi ve tüm dünyanın yüzde 55 ila 75'ini bünyesine almış, kendini her koşulda göstermişti."<sup>13</sup> Kitap, on yılın anarşist eğilimlerine, kökensiz isyankarlığına ve hayali bir Doğu'nun ruhani gücüne duyulan heyecana yönelik güçlü, duygusal bir eleştiri yöneltmediği için değil, tam da o nedenle Altmışlı yılların monoton bir teranesidir. Kitabın geneline yayılan tonu, gençliği ve onun Toplumsal olanın yaratıcı güçlerini serbest kılma mücadelesini destekler niteliktedir. Henri Lefebvre, Stanley Kauffmann ve Herbert Marcuse gibi figürlerin görüşlerini yansıtır, Marcuse ile kişisel bir söyleşi de vardır kitapta. *Hair* müzikalinin, *Oh! Calcutta!* adlı avangard prodüksiyonun ve Angela Davis, Jane Fonda ve Muhammet Ali (Clay) gibi Altmışlı yılların aktivistlerinin profiline coşkulu bir analizini sunar. Ancak kitabın hiçbir yerinde ticari kültür ile görsel kültür arasındaki bağlantıyı

<sup>11</sup> Thomas Frank, *The conquest of cool* [Cool'un Fethi] (Chicago: University of Chicago Press, 1997), s. 20.

<sup>12</sup> Age. s.171.

<sup>13</sup> Faramarz Barzegar, *Jame'e-Shenasi Hippie-ism* ("Hipiliğin Sosyolojisi") (Tahran: Bongah Entesharat-e Arman, 1972), s. 3.



"Haras va Parvaz 7" [Korku ve Kaçış 7],  
Mohsen Vaziri-Moghaddam, akrilik ve  
ahşap, 180x180 cm.



Tahran Güncel  
Sanatlar Müzesi,  
1976 senesinde  
açılışı yapıldı. Mimarı  
Kamuran Diba.

göremeyiz. Böyle bir eğilim bugün de mevcuttur. 60'lar bugün bizim için hala karışık kültürün hikayesidir.

*The Sociology of Hippie-ism*, aynı dönemde "gençlik kültürü"ne duyulan heyecanın İran'da da çok yoğun olduğunu gösteriyor. Gençlik kültürü, başlarındaki yönetim ve kötü üne sahip güvenlik aparatusunun en ufak bir protesto formuna bile tolerans göstermediği bir genç nüfusun taleplerini temin etmeyi amaçlayan bir dizi yayına esin kaynağı olmuştur. Böylece on yılın pek çok İranlı modernist sanatçısı kaygılarını ifade etmenin başka bir yolunu buldular: Nihayetinde 1979 Devrimi'nde zirvesine ulaşan dinsel bir dil kullanmak. "İran'ın kültürel lügatçesinde 'Batı' basitçe öykünülecek daha üst düzey bir modeli temsil etmekle kalmıyor, ülkenin ulusal özerkliğine dayatılan bir mevcudiyet olarak da görülüyordu," diyor Şiva Balagi. "İşleri, İran bağlamında modernitenin, basit bir taklit ve özentilik edimi değil, karmaşık bir müzakereler ve konumlanışlar alanı olduğunu ima eder."<sup>14</sup>

Günümüz İranlı sanatçıları açısından orijinallik meselesi hala, 60'larda olduğu kadar güçlü bir kaygı kaynağıdır. Tıpkı Batı kökenli ideolojik ve ticari kısaçla dövüşme muamması gibi. İranlılar için yeni bir kimlik kurmayı amaçlayan bir devrimin üzerinden otuz yıl geçmişken sanatçılar şimdi kendilerini, öncellerinin işlerinin temel özelliği olan dinsel sembolizmden kurtarmaya çalışıyorlar. Altmışlı yılların hemen hemen tüm Sakkane sanatçıları, Devrim'den sonra ülkeyi terk etti.<sup>15</sup> Bir yandan da devlet, saldırgan bir görsel dil üzerinden arzular inşa edecek rengarenk ürünler için ülkenin kapılarını açık tutmaktan gayet memnun. Şehir manzaramıza her geçen gün daha uzun daha büyük hale gelen, görüş alanımızı dokunulmazlıklarıyla işgal eden billboard'lar dikiliyor. Bu mesajlar ve görsel saldırılar sirkinin tam ortasında sanatçıların göz korkutucu görevi, ticari kültür velvelesinde ve tüm orijinal olmalı feryatları arasında duyulabilecek bir görsel dilin nasıl ortaya konulacağı üzerinde düşündürmektedir.

İngilizceden çeviren: Çiçek Öztek



Kitap kapağı, *Sociology of Hippieism*, Farmarz Barzegar, 1972



*Chelcheragh* dergisi kapağı,  
Nisan 2010 (altmışlı yılların  
değerlerine bir sesleniş)



*Zendegi-e Ideal* [İdeal Hayat  
Tarzı] dergisi kapağı, Nisan  
2010 (hip kuşakları)

<sup>14</sup> Şiva Balagi, "Iranian Visual Arts in 'The Century of Machinery, Speed, and the Atom': Rethinking Modernity," ["Makina, Hız ve Atom Çağı'nda İran Görsel Sanatları: Moderniteyi Yeniden Düşünmek], *Picturing Iran: Art, Society and Revolution* [İranı Resmetmek: Sanat, Toplum ve Devrim] içinde der. Şiva Balagi ve Lynn Gumpert (New York: IB Tauris, 2002), s. 25.

<sup>15</sup> Charles Hüseyin Zenderudi 1960'da İran'ı terk ederek Fransa'ya gitti ve bugüne kadar orada yaşamayı tercih etti. Münir Farmanfarma Devrim'in hemen ardından İran'ı terk etti, on beş yıl sonra ülkesine geri döndü. Perviz Tanavoli 1982'de Kanada'ya göç etti, şimdi zaman zaman özel etkinlikler için ülkesine geliyor.