

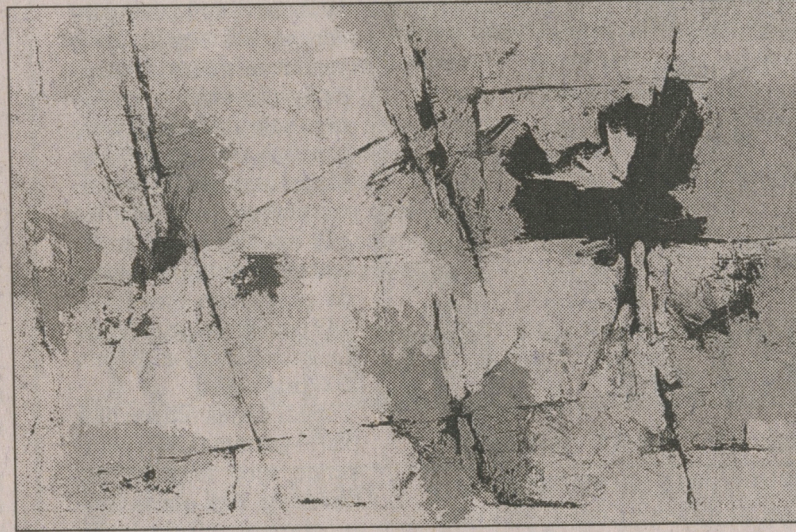
*Soyut resimde bir dip dalgıçı olan sanatçının yapıtları Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde*

# Mübin'in resmi niye farklı?

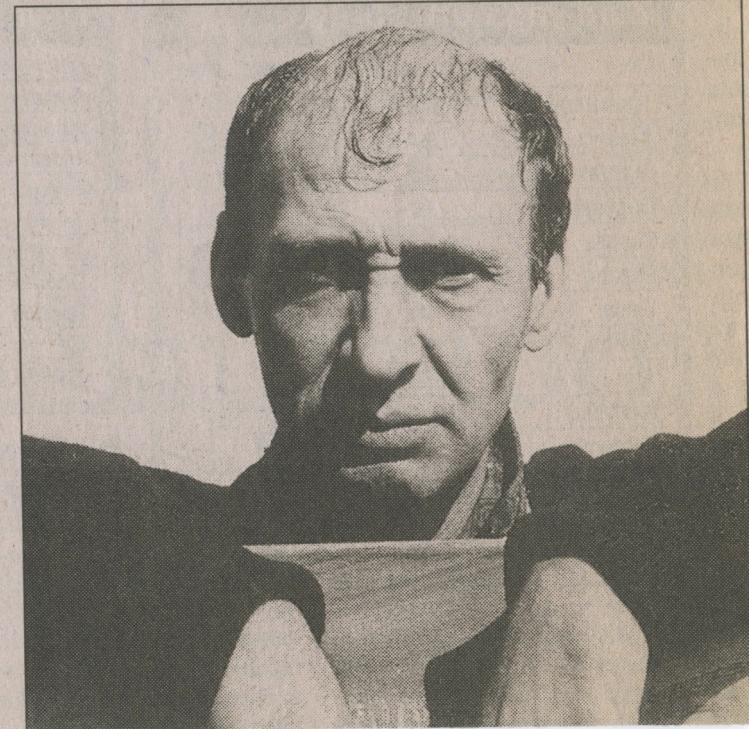
LEVENT ÇALIKOĞLU

Mübin Orhon, Necmi Sönmez'in iddia ettiği gibi çağdaş Türk resminin gelişim çizgisi içinde "öncesiz-sonrasız" bir konuma mı sahip? (1). Bağlantıları iyice çizildiği takdirde tartışılabilir bir konu bu. Hatta üzerine panel bile gerçekleştirilebilir.

Mübin'in Türk resmi içerisinde farklı bir konuma ve pentür anlayışına sahip olduğu kesin. Özellikle 1950'lerden itibaren belirginlik kazanan soyutlama anlayışının hem Paris hem de İstanbul kanatlarıyla arasında yaşam tarzı ve varoluş sorunsalları açısından ciddi ayrılıklar var. Bir kere Mübin'in resminde hiçbir zaman bir figür problemi söz konusu olmamış. Dolayısıyla somut herhangi bir imge onun soyut resim anlayışına altyapı oluşturmaz. Veya herhangi bir somut imgeye ait bir kalıntı, soyuta doğru evrilmez, soyutlama vesilesine dönüşmez. Gösterdikleri tam anlamıyla formdan arınmış bir renk anlayışı üzerine kuruludur. Bu noktayı aydınlatabilmek için ufak bir karşılaştırma yapalım: Mübin, soyut sanatın lirik yönünü temsil eden ve "Paris Ekolü" ola-



**M**übin,  
Batı'nın  
soyut diline



rak adlandırılan ressam ve eleştirilenlerin bir araya geldiği etkinliklerde yer alan **Nejad Devrim** ya da **Fahr el Nissa Zeid** gibi figürden soyuta kademeli olarak geçiş yapmamıştır. Zeid'in 1949'da Galeri Colette Alendy'deki ilk kişisel Paris sergisi figür, soyutlama ve non-figüratif olarak üç ayrı gruba ayrılmıştı. Bir tarafta gotik vitrayları anımsatır renkli yüzey bölümlenmeleri, diğer yanda peyzaj içerisinde figürler.

### Soyut resme somut bir öneri getirmedi

Benzer şekilde Nejad Devrim'in de 1950 yılında **Leo Castelli**'nin New York'ta gerçekleştirdiği Young Painters in U.S.&France ve 1952'de Paris Ekolü'nün bıçkın eleştirilmesi **Charles Estienne**'in Peintres de la Nouvelle Ecole de Paris sergilerine verdiği yapıtlarının altyapısında kaligrafik unsurlar ve Bizans mozaiklerindeki sembolik yön ve lirik ritim duygusu hâkimdir. Zaten Devrim, tüm resim serüveni boyunca ister lirik partiyonlarında isterse de renk ve lekeye bağlı soyut çalışmalarında olsun açık bir imgeden hareket ettiğini belli eder. Kentler, seyahatler, mekânlar, kubeler onun resminin formel altyapısını oluşturur. 1947'de başlayan soyutlama deneyimlerine rağmen **Selim Turan** da kaligrafik imgeyle bağını hiç koparmamıştır. Onun açık bir imzaya dönüşen, fırçanın ve rengin adım adım serpildiği jestüel ifadeli soyut resimlerinde bile yazı ile ilişkisini yitirmemiş bir resmin izini sürmek olası. Aynı tarihlerde Paris'te bulunan ve geçen yıl Paris Ekolü sergisine de katılan **Hakkı Anlı**'yı ise bu karşılaştırmanın içerisine hiç dahil etmiyorum. Çünkü daha 1950 başlarında Paris'e gidiş gelişlerinde **Picasso**'yu henüz yeni keşfeden Anlı, bu tarihlerde kübik bir dil peşindeydi. Öncesinde Akademi'de **Leopold Levy**'den etkilenmişti. 1960'larda ise iyice netleşen soyut resimleri ise açık bir Hartung yakınlığı taşır. Nitekim Anlı, son dönemlerinde yine figür meselesine el atmıştır.



direkt bir kanal aralamış, tamamıyla renk soyutlaması üzerine kurulu bir dilin olanaklarını kullanmıştır.

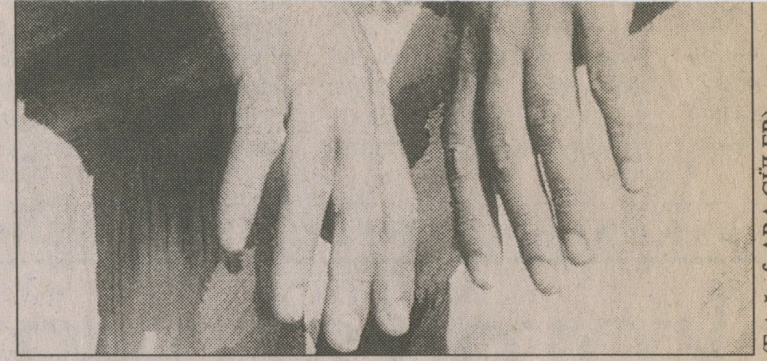
Oysa Mübin, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi (bu yazıda karşılaştırmayı Paris kanadıyla sınırlı tutuyorum) soyut resme somut bir öneri getirmemiştir. Nesnel dünyanın kaba ve geçici görünümünü aşan tinsel bir hedefi vardır ve varlığın mutlak özüne dair bir derinlik meselesine sıkı sıkıya bağlı kalarak bu açmazı sonuna kadar zorlamıştır. Deyimi yerindeyse soyut resimde bir dip dalgıçlığı yapmıştır. Gerçi iktisat doktorası için gittiği Paris'te (1948) kısa sürede okulu bırakıp 1954'e kadar Academie de la Grande Chaumiere'de belirli aralıklarla çıplak modelden desen ve açık havada peyzaj çalıştı, fakat bu akademik etkileri hiçbir şekilde resmine yansıtmadı.

Öte yandan Paris ekolünün etkisiyle geometrikten lirik soyutlamaya geçtiği yıllarda bile -örneğin 1953 tarihli işi- resmini geleneksel referanslara bağlamadı. Bunu özellikle belirtiyorum, çünkü bizde Paris okulunun şu özelliği hiç tartışılmadı: Savaş sonrası Paris'e akın eden ressamlardan yanlarında mahalli özelliklerini de beraberinde getirmeleri istenir. Bu kâğıda dökülmüş bir akit değildir, ama **Vieira da Silva**, **Serge Charchoune**, **Natalia Dumitresco**'nun çalışmalarına baktığımızda bunu açıkça sezebiliriz. Kaldı ki hem Devrim, hem de Zeid için Parisli eleştirilenlerin kaleme aldıkları yazılarda her ikisinin de geleneksel değerlerle soyutlamayı birleştirip Paris'in çok renkli kültürüne dahil olduklarından

övgüyle söz edilir. Şüphesiz Mübin'in birkaç röportajında da belirttiği gibi onun resminde Doğu filozofisinden, mistik durgunluklardan, **Mevlana**'nın tinsel fikirlerinden etkiler vardır. Ama bu etkilerin hiçbiri resme şekil olarak yansımamıştır. Esas itibarıyla ile ressamla resim arasındaki mücadelenin doğal sonucudur bu resimler. Boya, renk, dokunuş, saydamlık, aza indirgeme, hızını resmin iç gerekliliğinden alan bir tavidir bu. Ortaya koydukları **Necmi Sönmez**'in de belirttiği gibi bir anlatma veya aktarma değil, tam anlamıyla duyumsatma üzerine kuruludur.

### Yakınlık kurmak ciddi birikim ister

Gelelim Mübin'in Batı resmi ile kurduğu ilişkilere: Mübin'in 1951'den 1960'a değin kaldığı 225 Rue St. Jacques adresindeki Schola Cantorum'da **Atlan**, **Poliakoff** ve **Vieira da Silva** ile ilişki kurduğunu, **Iris Clert**'in galerisinde gerçekleştirdiği düzenli sergilerinde **Sam Francis**, **Cesar**, **Takis**, **Bryen**, **Messagnier**, **Jorn**, **Giacometti**'yle aynı galerinin çatısı altında bir araya geldiğini biliyoruz. Denilebilir ki Mübin, Türkiye'deki soyutlama çabalarından çok, Batı'nın soyut diline direkt bir kanal aralamıştır. Ayrıca ne Paris'teki Türk meslektaşları ne de İstanbul'dakiler gibi geometrik bir altyapıyı değil, tamamıyla renk soyutlaması üzerine kurulu bir dilin olanaklarını kullanmıştır. Batı'da **Kandinsky**'den **Cezanne**'a (şaşırmayın,



biz hâlâ Cezanne'ı sadece kübizmin babası olarak biliyoruz!) oradan da **Turner**'a uzanan renk üzerine kurulu bu dil çok açık ki bizde ancak 1960 başlarında -o da kısmi ölçülerde- belirginlik kazandı. Burada geometrik altyapıyı küçümsediğim anlaşılmasın, ama omurgası şekillerle belirlenen kompozisyonun ara bölmelerinin renklendirilerek soyutlamaya ulaşılması başka, tamamen boya ve renk olanaklarıyla soyut resim yapma işi başka şeylerdir. İlkini bir gönderimi vardır, izleyiciyi bir ucundan tutar, ikincisinde ise resimle karşı karşıya kalan seyirci yolunu şaşırabilir. Hatta karşıdaki resmin kolaylıkla üretilmiş olduğu kanısına da kapılabilir. Nitekim Mübin'in özellikle monokrom işleri ile yakınlık kurmak ciddi bir entelektüel birikim ister.

Bizde klasik koleksiyonerlerimizin neredeyse düz bir duvar dokusunu andıran Mübin'in işleriyle diyalog kurmasını beklemek hata olur. (Yapıtlarının hangi koleksiyonlarda olduğuna bakarsanız dediğimi daha iyi anlayabilirsiniz!) Mübin'in de **Stael** ve **Rothko** ile olan ilişkisi ise bir başka yazının konusu. Ama şu ana kadar saydıklarımı tespit edebilmek için Milli Reasürans'ta düzenlenen sergiyi izlemek yeterli.

(1) **Necmi Sönmez**, "Mübin Orhon'un Resimlerindeki Imge-Form Bütünlüğü Üzerine", Milli Reasürans Yayınları, Şubat 2001.