

ABİDİN ELDEROĞLU RESİMLERİNDE ESTETİK VE DENEYSEL AÇIDAN BOŞLUK DOLULUK

Mustafa Cevat ATALAY¹, Mustafa DİĞLER²

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Abidin Elderoğlu'na ait 1950 sonrası resimleri çözümlmek, seçilen yapıtların boşluk, doluluk oranlarını inceleyip yorumlamaktır. Abidin Elderoğlu, yeniliği seçen özgün sanat anlayışı ile Türk resim sanatının önemli sanatçılarından birisidir. Yeniliğin her zaman sanat düşüncesinin temel sorunu olduğunu düşünen sanatçı yaşamını sanatsal üretimlerle geçirerek Çağdaş Türk Resim Sanatına düşünsel ve uygulama yönünden ivme kazandırmıştır. Yaşadığı coğrafyada kendinden önce yapılan sanatlardan etkilenen sanatçı kendi resim üslubunda Doğu ve Batı sentezini yansıtarak yeni arayışların yapıtlarını ortaya koymuştur. Uzakdoğu ve Asya sanatından da etkilendiği açık olan sanatçı kaligrafî sanatına göndermeler yaptığı kompozisyonlar ve desenleri anımsatan lirik soyutlamalar gerçekleştirmiştir. Araştırmada sanatçının kaligrafinin soyut dilinde bulunduğu 1950 sonrası yaptığı beş yapıtı tasarım özellikleri bakımından açıklanacaktır. Araştırmanın diğer boyutunda seçilen eserlerin kompozisyonlarındaki boşluk ve doluluk oranları sayısal fotoğraf işleme yazılımı ile analiz edilecek ve bulgular veri seti üzerinden, çalışmaların estetik ve tasarımsal yönü üzerinde yorumlamalarda bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Abidin Elderoğlu, Estetik, Boşluk Doluluk, Plastik

Atalay, Mustafa Cevat ve Diğler, Mustafa. "Abidin Elderoğlu Resimlerinde Estetik ve Deneysel Açidan Boşluk Doluluk ". *idil* 5.19 (2016): 215-235.

Atalay, M.C. ve Diğler, M. (2016). Abidin Elderoğlu Resimlerinde Estetik ve Deneysel Açidan Boşluk Doluluk. *idil*, 5 (19), s.215-235.

¹ Doç. Dr., Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, otantikresi(at)gmail.com

² Yrd. Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü, 001mustafadiğler(at)gmail.com

VIDE ET PLEIN IN TERMS OF AESTHETICS AND EXPERIMENTALITY IN THE PAINTINGS OF ABIDIN ELDEROĞLU

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the paintings which belong to Abidin Elderoğlu since 1950 and to render by assessing the rate of Vide Et Plein in the selected works. Abidin Elderoğlu is one of the prominent artists of Turkish Painting Art with an innovative and distinctive point of view in his period. The artist, who stands for and indicates that the primary concern of art thinking is invariably the innovation, has made many significant contributions concerning intellectual and application of Contemporary Turkish Painting Art by leading his life in bringing out works of art. In an attempt to provide abstractness in his paintings, Elderoğlu has based upon and composed the effectiveness of plastic constituents such as color, style, clear obscure, half-opacity in parallel with application according to the functions. The artist, who has been influenced by the works of art produced earlier in the places where he has lived, has come up with innovative works of art by representing the syntheses of East and West in his own painting style. The painter, notable to be influenced by the art of Far East and Asia, has put through composition in which he has made a reference to art of calligraphy and lyric abstraction resembling patterns. Adopting an abstract expression in painting art, Elderoğlu has organized the rhythmic form of music and the roles of plastic constituents according to his intellectual design. Abidin has comprised works not directly influenced by the plastic form of calligraphy but put together in novice.

In this study as a method, the artist Abidin Elderoğlu will be analyzed in terms of literature. Besides, the design properties of his five works which he produced after 1950 and which represent the abstract form of calligraphy will be explained. In the other part of this study, the rates of Vide Et Plein of the compositions in the selected works will be analyzed by means of digital photogrametri and the findings will be interpreted by way of data set concerning the aesthetics and schematic aspects.

Keywords: Abidin Elderoğlu, Aesthetics, Plastic, Vide Et Plein

GİRİŞ

1901 yılında Denizli’de doğan Abidin Elderoğlu'nun resim tutkusu küçük yaşlarda başlamıştır (Büyükişleyen, 1989: 22). İlk ve orta öğrenimini Denizli’de bitiren Elderoğlu 1926’da İstanbul Öğretmen Okulu’nu bitirdi. Elderoğlu 1930’da Paris’e gitti. Önce Julian Akademisinde Paul – Albert Laurens Atölyesine devam etti. 1930 yılında Fransa Tours kasabasında dil enstitüsüne ve Güzel Sanatlar Okuluna devam etmiş olan sanatçı yurda döndükten sonra İzmir de çeşitli orta dereceli okullarda resim öğretmenliği yaparken sanat çalışmalarını sürdürdü.

Abidin Elderoğlu’nun 1930’lardaki Sanat Anlayışı

Aldığı eğitim nedeniyle ilk çalışmaları klasisizm etkisindedir (Beykal, 1984: 25) Elderoğlu’nun desen yeteneği belirgin olarak ileri seviyededir. “1930’lu yıllarda yaptığı resimlerin büyük bir çoğunluğunu geniş kapsamlı figür ve kompozisyon ön çalışmalarıyla” yapmıştır (Gönenç, 1989: 4-7). İlk çalışmalarında görülen klasisizm yanında “Kübist bir anlayışa sahip geometrik bir alt yapı üzerine Anadolu çeşitlemeleri” yapmıştır. Gösterişsiz ve süssüz ama kuvvetli anlatımı ile yaşadığı coğrafyanın insanlarına “ait olan kült biçim ve formları sadeleştirerek” resmetmiştir (Ağyürek, 2011: 57). Uzmanlarca da kabul edilen Kübizm etkili modern akademizm denilebilecek formcu bir anlayışa sahip çalışmalar üreten sanatçı (Akdağlı, 2007: 34; Elcil, 2007: 240; Demirbulak, 2007: 129; Gönenç, 1989: 4-7). İleriki dönemde “yarı” kübizmden uzaklaşarak farklı “kaynaklara” yönelmiştir (Özsezgin, 1982; Ersoy, 1998, Akt: Ülkü, 2013: 186). Gönenç’e göre Lhote estetiğini benimseyen Elderoğlu 1932-1942 yılları arasında “simgesel” tablolar klasik görülebilecek peyzaj ve natüromortlar çalışmıştır. “Doğaya bağlı renkçi bir anlayış bu dönemini belirleyen özelliklerin başında gelir” (Gönenç, 1989: 4-7).

Abidin Elderoğlu’nun 1940’lardaki Sanat Anlayışı

Klasismi ve yarı kübizmi benimsediği dönemden sonra sanatçının eser kimliğini araştırma çabaları kendini göstermiştir.

“On yıllık dönem içinde “ lirik-renkçi” periyotunun başlıca karakteristiği “figürleri yumuşak bir kumaş gibi saran renkçiliğin altında kübist hacimselliğin ihmal edilmediğinin göstergesi sayabileceğimiz yumuşak modülasyon yaratma eğilimleridir” bu periyotta “Keskin sınırlar erimiş katı formlar dağılmıştır” (Özsezgin, 1989: 12-13).

“Çizgi volüm konstrüksiyon açık-koyu ve hacimsellik gibi renkten çok çizgiselliği çağırıştıran bu dönem 1940’lı yıllara gelindiğinde bilgilerin sindirildiğini çok somut biçimde açığa vuran bir çözümselliğe lirik bir renkçiliğe bağlanır. ” (Özsezgin, 1989: 12-13; Gönenç: 4-7).

Bunun bir sonucu olarak soyuta yönelmiştir. Bu ilgilerinin kaynağını oluşturan plastik çözümlenmeler ise Büyükişleyen, (1989: 23)'e göre "Asya Sanatı ve doğuya özgü biçimsel durumlar onun resimlerinde 1935 ile 1940'lar arasında başlamıştır." Bu yıllar arasındaki ilgilerinin kaynağı olan Doğu-Asya sanatları onu hangi derecede etkilediği sağdıç tarafından şöyle açıklanmıştır.

"Asya'daki oluş biçimini ele alır. Asya sanatlarında fırça ustalığı ve çabukluğu vardır. Kontur çok önemlidir. Konturların ayırdığı yüzeylerde düz boyamalar göze çarpmaktadır" (Sağdıç, 1984: 67). Özellikle Asya sanatlarında gördüğümüz çizginin daha ön planda bir biçimlendirme ögesi olarak kullanıldığı plastik biçimlendirme dilini sentezleme çabası içindeki sanatçı, Bu etkilerin-etkileşimlerin kaynağı olarak resimlerde doğunun tinsel görünüşünde yansıtan "duyarlılık" hissedilir (Elcil, 2007: 241). Bunun bir sentezleme olduğunu savunan eleştirmen ve uzmanlara göre doğulu sanatlar ve batılı klasik eğitimin bir sentezini yapmıştır (Özsezgin: 1982; Ersoy: 1998; Denli Ülkü: 2013, 186; Kılıç, 2013: 330).

"Resimlerde plastik bir müzikalite vardır. Bu biçimlenme de Uzakdoğu'ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi ile biçimlenmiştir. Kalın çizgilerin geniş kavislerle birbirini kestiği düz renklerin kesin biçimleri doldurduğu resimler yer yer figür çağrışımlarına yol açar " (Büyükişleyen, 1983: 10).

" Geçmişte valörlü ve oylumsal olarak elde ettiği devingen lirik yarı soyut fonları tümüyle yüzeyci ve açık-koyu ile belirginleşen arabesk formlara götürür (Göncü, 1989: 4-7).

Goetz, (1989: 48)'e göre sanatçı doğunun sanat ve duyu estetiğini özümseyerek yaptığı "doğu-batı sentezi" ile Doğu estetiğini ve Batı sanatının eğitimini sentezleyen sanatçı yaptığı resimlerde kullandığı "Arabesklerinde her eğriye karşıt bir eğri ile cevap aramakla çözümlenmeye gittiğini düşünür..." "Non-Figüratif Soyut Akımlara" yönünü veren sanatçı (Tansuğ, 1997: 185). Sanatın anlam ve amaçlarını kavrayarak başarılı yapıtlar üretmiştir (Elcil, 2007: 17). Ritmik bir dominant oluşturan "S" hareketlerine bu yıllar arasında tanık olmaktadır" (Büyükişleyen, 1989: 23).

Abidin Elderoğlu'nun 1950'lerdeki Sanat Anlayışı

"Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemeye göredir. Problem konudan sıyrılmak konusuz plastik bir müzikalite yaratmaktır" diyen sanatçı figüratif anlayıştan uzaklaşarak 1940'larda kullandığı lekeci anlatım şeklini kullanarak 1950 ve 60'lı yıllarda soyut (Göncü, 1989: 4-7) "dekoratif anlayışına yönelmiştir" (Akdağlı, 2007: 54). Resim kuruluşunda ise açık ve koyunun temel kuruluş olduğu dönem başlamıştır (Gökkaya, 2006: 162). "Soyutçu-Kaligrafik" resimleri "açık-koyu" "siyah-beyaz" uygulamaları ile "linol baskı" izlenimi vermekte "yapraksı" birçok yönden

birbirini kesen çizgiler ve “lekesel oluşumlar” sonunda gideceği ulaşacağı yönü belgeler (Özsezgin, 1989: 12-13). Yapıtlarının genelinde fırçayı kullanmadaki ustalık canlılık özgürlük ve “tazeliktir” (Büyükişleyen, 1983: 29-27). 1955 sonrasında yaptığı çalışmalar biçimsel öğelerin araştırılması incelenmesi ve üzerinde durarak geliştirildiği söylenebilir (Erzen, 2005: 4).

“Sanatçının 1955’den sonraki evresi çizginin sürekli ritmi ve bu çizgilerin oluşturduğu kapalı alanlardaki renk anlayışıyla özetlenebilir. Elderoğlu’nun genelde gri tonlar üzerinde oluşturduğu bu resimleri yine motif çağrışımlıdır. Elderoğlu siyah ya da koyu çizginin eğrisel ritmi ile oluşturduğu özgün biçimleri zaman zaman bir çiçek ya da ağaç olarak adlandırır. Ama onun için önemli olan doğrudan bu soyut çizgi ritminin oluşturduğu parçaların bütünleşmesi renk yüzeylerini oluşturmasıdır” (Gönenç, 1989: 4-7).

Spontane çizgilerin ya da fırça izlerinin aktif yazı karakterindeki desenlerine yine bu dönemde rastlanmaktadır (Büyükişleyen, 1983: 29-27; Uludağ, 2008: 42). Elderoğlu’nun bütün resim dönemlerini içine alan “spontanesine” ve “dışavurumculuğunun” belirlediği sanat eserlerine rağmen en başta gelen özelliği “kurgusalılığıdır” (Kahraman, 1989: 16-21). “Çizgi bir ip yumağıdır artık ya da bir ip yumağından sağılıp dökülen bir küme görünümündedir. ” Çizgilerin arasında kalan bölümlerden bazıları renklerle doldurulmuştur (Sağdıç, 1984: 67). Bu plastik örgü saydam bir boya uygulaması, suluboya etkisine benzer bir saydamlaşma incelmeye ve bir “çizgi ile bütünleşmesi” oluşturmaktadır (Büyükişleyen, 1983: 29-27; Akgül, 2014: 84; Elçil, 2007: 86). “Saydam bir boya katmanının oluşturduğu gizemli atmosfer izlenimini uyandıran yüzeyler üzerindeki yazısal öğeler derinlik etkisini daha da güçlendirirken biçimler sanki A. Calder’n ‘mobilleri’ nin bir müzik eşliğindeki kıpırdanışlarını çağrıştırırlar. ” (Büyükişleyen, 1983: 25). Ritmik fırça hareketlerinin oluşturduğu kıvrım ya da düz çizgiler kompozisyonu oluşturur (Akdağlı, 2007: 54). Bu nedenle, 1950’li yılların sonlarına doğru “kararlı bir anlatım biçimi” açık bir şekilde kendini göstermektedir (Özsezgin, 1989: 12-13).

Abidin Elderoğlu’nun 1950’lerdeki Sanat Anlayışı

1960’lı yıllar sanatçının eserlerinde kararlılığın özgünlüğün ve bir tercihin açık göstergesi olarak kabul ettiği estetiği apaçık ortaya koymaktadır. Özsezgin (1998: 114)’e göre sanatçı, sürekli yeniyi aramayı ve uygulamayı sanatın öz problemi olarak görmüştür.

“1960’lardan başlayarak yaptığı resimlerde Doğu sanatlarına doğru yürütmesi oradan derlediği bir dizi temel ana elemanı yoğun bir abstraksiyon içinde dönüştürdükten sonra yeniden kurması ve bunu tuvale aktarması hem resmini son derecede özgün kılmış hem de başlangıç çizgisine bağlayarak denebilirse devreyi tamamlamıştır.” (Kahraman, 1989: 16-21).

Sanatçı bu dönemde Soyut biçimlendirmenin sağaltılmış bir formuna ulaşır, Renk tercihleri bakımından da sağaltma yönünü izlemiştir. “Bir ara sarı-kırmızı-maviden oluşan üç asal renkle boyamıştır.” (Sağdıç, 1984: 67). Özsegin’e göre bu yıllarda yaptığı eserlerin “soyutcu-kaligrafik” yapısı açık koyu siyah-beyaz etkileri üzerine kurulu ilk bakışta linol baskı izlenimi veren yapraklı ve birbirini değişik yönlerde kesen çizgisel ve lekesele oluşumlarla yine bir hazırlık aşamasını belirlemiştir” (Özsegin, 1989: 2). Sanatçının eserlerinde yatan filozofik sorunsallar estetiğinin temelini oluşturmuştur. Sanatçı soyut resim diline büyük bir anlam yüklemiştir. Konunun ele alınmadığı resimlerde bile kendisinden olan “mistisizm duyu ruhu” dünyasının betimlemeleri vardır. Çizginin kaligrafiye benzer bir biçim ve anlatıma dönüşmesi gerçeklikten uzaklaşarak ruhsal bir görünüme dönüşmüştür (Erzen, 2005: 4). Sanatçı Latin alfabeye geçmeden önce kullandığımız yazıya benzeyen figürasyonlar yaparak dönüş ve kıvrak biçimlerden yararlanmışır. “Özellikle son dönem resimlerinde ortak motifler ve giderek daha da soyutlaşan bir çizgi zemini... biçimlene gelmiştir” (Yüzgüller, 2001: 65). 1959-60 yıllarında Elderoğlu Kaligrafiden esinlendiğı (Başkan 1991: 36). Yararlandığı (Rona 1997: 513). *Soyutçu anlayışı* resimlerinin temel plastiğini oluşturmaya başlamıştır (Acar, 2011: 42; Akdağı, 2007: 33). Doğudan beslenen simgesel kaligrafiye dönük çizgi ve biçimler “fantastik ve renkçi” elemanlarla Türk sanatındaki soyutlama dilinin öncülerindendir (Kınalı, 2006).

Kaligrafi ve Abidin Elderoğlu

Sanatçının “kaligrafiden etkilendiğı”, “kaligrafiden yararlandığı”, “kaligrafik tablolar ürettiğı”, “Hat sanatından etkilendiğı”, “Hat yazılarını soyut resme uyarladığı” gibi farklı eleştirel görüşler vardır. Sanatçının eserleri ile İlişkili tartışmalar sanatçıyı anlamakta en önemli amaç olarak yapıtların estetik biçimlendirme dili ve genel Türk resmi yorumunun analizini sağlayacaktır. Bunun yanında Türk resminde sanatçıyı hangi yönelime daha yakın konumlandıracağımızla ilgili önemli bir problematiğın çözümüne katkı sağlayacağı düşünülebilir. Bütün bu nedenlerle yapıtlar hakkındaki uzman ve eleştirmenler görüşleri tartışılmalıdır. Özsegin’e göre sanatçının hat sanatından hareketi tarihimizde yer alan kültürel değerler ile çağdaş resim arasında bir köprü oluşturmalıdır. Sanatçının bu yolda gösterdiği çaba... “kaynağını eski yazının ritmik arabeskinde bulan soyut bir anlayışla” kendini göstermiştir (Akt: Büyükişleyen, 1983: 23).

“Sanatçının eski yazının kaligrafisini yorumladığı sanılıyordu. Kaligrafik bir plastik biçimlemeye bir kararla varıldığı sanılıyordu... Ama bu büyük usta kaligrafik yorumlamalara nasıl varmıştı? Bir eski yazıyı alıp ondan kaligrafik soyutlar mı boyuyordu? Yoksa bir başka temel kaynak ya da bir başka süreç mi onu bu yorumlamalara getirmişti?” (Büyükişleyen, 1983: 22).

Tansuğ (1993: 74)'e göre, çalışmalarında geleneksel hat sanatına göndermeler yapan sanatçı modern bir kurgu ile “kaligrafik yönelişi” resimsel dizaynın başlıca ögesi yapmaktadır... Bal, (2009: 107)'a göre, Türk kaligrafik geleneklerini canlandıran sanatçılardan biri de Abidin Elderoğlu'dur. Elmas'a göre, sanatçının “resimlerine etki eden faktörlerin başında” geçmiş tür kaligrafik sanatının belli verileri-unsurları gelmektedir (1998: 147). Karaoğlu (1995: 84)'e göre, geçmişte kalan sanat “motiflerimiz” çağdaş bir kuruluşla aktarılmış ve kaligrafinin genel “karakterini ritmi” ile kompozisyonunu yansıtmıştır. Uludağ, (2008: 42) e göre, sanatçı kaligrafiden beslenerek, etkilenecek resim tarzını geliştirmemiştir. Eser kişiliği, oluştuğu vakit kaligrafiyle buluşmuştur.

Büyükişleyen'e göre sanatçı soyut resimdeki varoluşunu gerçekleştirdikten sonra “geleneksel hat sanatımızın esprisi ve İslam kaligrafisinin biçim sentezine” varmıştır. (1983: 23) Tansuğ'a göre, geleneksel İslami Türk kaligrafisinden “esinlenen” yapıtlarıyla dikkate değer sanatçı, soyut resimde amaçladığı temel estetik-kuruluşların temel sorunsalını temel ilkelerde uzlaştırmaya çalışmıştır (1997: 185). Germaner'e göre, İslam kaligrafisi ve yerel motifleri “modern sanattaki soyutlukla” birleştirmektedir (akt: Denli Ülkü, 2013; 186). Tansuğ, (2008: 281)'e göre, soyut resimlerinde geleneksel kaligrafik “unsurları” hatırlatan formlar hareketli bir “ritmiyle” kendine özgü “motiflere” dönüşmüştür. Beykal'a göre, soyut düzendeki çizgisel konturlarla oluşan motifler de “kaligrafik öğeler” bulunmaktadır (1984: 27). Özsezgin ve Ersoy'a göre, hat sanatının süsleme motiflerinden biçim unsurlarından “esinlenerek çizgisel temele dayanan soyut resimler yapmıştır.” Kaynak olarak beslendiği kültürel değerleri çağdaş resimde soyut bir anlayışla “Lirik soyut” çalışmaları geleneksel içerik ile modern biçim anlayışını birleştirmiştir (Akt: Ülkü, 2013: 186). Gönenç (1989: 4-7)'e göre, “soyut bir resim-yazıya” varmıştır. “kaligrafiden yola çıkmaz kaligrafik ile buluşur. Nitekim doğrudan hat sanatına göndermelerde bulunduğu yapıtları 1965-1967 arasındadır”. Kılıç'a göre, okunabilir bir yazı formunda olmadıklarından kaligrafinin biçimsel karakteri kullanılmamıştır. Bundan ziyade aktarılan biçimlerin içselliği bize gösterilmektedir. Kaligrafinin birçok yuvarlak kıvrımına, “tuğraların formlarına” göndermeler yapan dizemli şekilli yazı formlarıyla zihnimizde bir buluşma yaratır. Bu yüzden “kaligrafik tek başına resimsel öğe olarak kullanılmamıştır” (2013: 330). Gençaydın, (1989: 25)'e göre, Elderoğlu'nun resimlerinin bazıları geleneksel sanatımızın ürünleri olan tuğraları mühürleri hat levhalarını yüzey süslemelerini anımsatabilirler. Sanatçı yapıtları geçmiş sanatımızdaki “tuğra, mühür” ve “hat levhalarını, yüzey süslemelerini” hatırlatabilir. Ama “sığ bir biçim aktarmacılığı ” yapıp yanılmadığı gibi... “plastik yoğunluk” olmayan süslemecilik bulunmaz “... Yetiştirdiği kültürel çevre doğal olarak onun plastik algılama anlayışını biçimlemiştir”

Kahraman (1989: 16-21), Doğu sanatlarını oluşturan temel öğeler, kaligrafiden yararlanmıştır... “form olarak bünyelerinde taşıdıkları potansiyel kendi yoğunluklarını resmin çözümlerinde (analiz) yoğunluklarıyla paylaşmıştır ki bu tümüyle özgün bir yaklaşımdır.” Ağyürek (2011: 57), geleneksel “hüsnü-hat” sanatının temel unsurlarından “esinlenerek” yapıtlarında yeniyi arayıp sunan bir sanatçıdır. Özsezgin (1989: 12-13), sanatçı çalışmalarının kaligrafiden yararlanılarak yapıldığına zaman zaman karşı çıkmıştır... Sanatsal karakterinin şekillenmesi ile kaligrafi ile buluşmuştur. Sanatçıyı hat sanatı ile ilgili eleştirmen kritikleri yanında, hiyerogliflerle ilişki kurup, değerlendirenler, yazı elemanın harflerden yola çıktığını ileri sürmüşleridir. Uludağ, (2008: 42) Sanatçının “hiyeroglif niteliklere ulaştığını” belirtir. Enveroğlu, (2005: 82) “yapıtlarında piktografik çağrışımlar” yaptığını belirterek resimle yazı arasında bir dili resimlerinde anlatım yolu olarak seçtiğini belirtmiştir.

Elderoğlu’nun hangi estetik çözümlerle vardığı ya da buluştuğu yapıtların kurgusunun üzerinde ancak sanatçının eserlerinden ve alabildiğimiz kadar bir değerlendirme yapabiliyoruz. Çünkü özü itibariyle bir sanat yapıtlarını tamamen çözümlenip ortaya koyma imkânının belli sınırları bulunur. Ama Elderoğlu’nun kendi sözlerinden, yaptığı eserlerden algılayabildiğimiz kadarıyla “karakteristik, zanaatkâr ciddi soyut resim üslubu, vardır” (Turan, 2004: 91).

“Bu nedenle de son derecede özgün ve evrensel değerlere sahiptir. Akımlardan etkilenmemiş onlarla etkileşim içine girmiştir. Diyalektiktir. Rasyonel ve radikaldir. Hepsinin ötesinde de idealisttir ve ekspresyonisttir ki bu son saydığım özellikleri kendisini Türk resminde başlı başına bir çizgiye getirmektedir (Kahraman, 1989: 18).

Doğulu bir estetiğin özünü sentezleyip uygularken (Erzen, 1988 s. 52). Yapıt...“maddenin ve nesnenin gündelik gerçeğinin ötesinde bir ideal arayışının hatta bir kutsallık arayışının vücut bulduğu yerdir. O takdirde nesneyi ve maddeyi sadece iç enerjisiyle entropisiyle ayakta tutmayı esas alan abstre resim üzerine eğilinmesi gereken bir noktadır” (Kahraman, 1989: 18). Bu yüzden sanatçı, şenyapılı’ya (1989: 11) göre, “Sorun”u “konudan sıyrılmak konusuz plâstik bir müzikalite sağlamak” diye tanımlayarak “Amac’ım” “bir kaos yaratmak” diye belirlemiştir. Bu nedenle “konu gerçek sanat duygusunu ve anlayışını zayıf düşürüyor” demektedir . Sanatçın resimleri bir sentezdir. Resimlerindeki “kurgu dinamiği”de bunun kanıtıdır... “akılcı ama yoğun bir duyarlık” ...Türk resminin evrensel bir çizgiye ulaşan resmiyle karşı karşıya kalıyoruz” (Kahraman, 1989: 16-21).

Abidin Elderoğlu Resimlerindeki Boşluk Doluluk- Espas

Boşluk ve doluluk François Cheng tarafından kitap olarak Özsezgin, 2006 çevirisiyle dilimize kazandırılmıştır. Kitap özet olarak, Çin resmindeki anlatım biçimini ele alır. Yayında Çin resmin de arka yapı ve boşluk doluluk ilişkisi açısından

derinlemesine bir analizi yapılmıştır. Boşluk doluluk bilindiği üzere espasın en önemli elemanıdır. Bu yüzden Boşluk Doluluk demekle bugünkü resim anlayışı etrafında espası da kastetmiş oluyoruz. Görsel sanatlardaki iki boyutlu çalışmalarda nesnelere formlar ve biçimler arasında bırakılan tutarlı boşluklara espas denir. Espasın bir diğer özelliği uzay alanındaki biçimlerin ve biçimlerin ön ve arka plandaki ilişkileri hiyerarşileridir. “Tunalı’ya göre espas soyut bir boyut olarak adlandırılır. Buradaki soyutlama gerçekte var olmayan derinlik boyutunu bir satıha atfeden görsel algı sayesinde gerçekleşen soyutlanmadır.” (Ülker, 2014: 27). Resim uygulamalarında espasla üçüncü boyut da kazandırılabilir (Ergen, 2011: 14; Ülker, 2014: 27).

Espas günlük hayatta bizi nesnelere yakın-uzak kılan belli bir hacimde görmemizi sağlayan uzam kavramıyla paralel anlamda kullanılır. “plastik sanatlar açısından yaklaşıldığında mekanın derinlik ya da Fransızca’ dan gelen bir terim olan espas (espace) kavramıyla çoğu zaman yan yana ele alındığı ve form-fon ilişkisi bağlamında değerlendirildiği görülür” (Ergen, 2011: 14). Grafik Sanatlarda kullanılan terim boşluk anlamına gelmektedir. Tipografi de uygun boşluklar ile yazı karakterlerinin etkisi artırılıp azaltılabilir. “Boşluk kavramı, belli bir uyum bağlamında, iç ses düşürmek biçiminde tanımlanabilir. Her şeyden önce de sessizliktir bu.” (Cheng, 2006: 50). Alanın boşluğu bir resim kompozisyonunda birliği kurmak için gereken en önemli elemanlardan birisidir. Espasta kullanılan araştırılan bütün ilişkiler uygunluklar etüd edilmelidir (Yolcu, 2004: 31). Espas genel olarak görsel sanatlarda özel olarak resimde çok önemli bir unsurdur. Resimde imgeye ve uygulamaya dönüşen her eleman espasla etkileşime, dahiline, iletişimine girer.

“Berger ressamların resmetmeye çalıştıkları şeyin tek tek nesnelere çok onların aralarındaki “görünmez boşluk” olduğunu söyler. Ona göre boyanan lekelerle birliği sağlayabilecek tek şey boşluğun kendisidir kompozisyon değil. Boşluk olmadan resmin içindeki her lekenin çizginin listesi çıkarılsa dahi resmin eksik kalacağını söyler.” (Ülker, 2014: 30).

Gerçek uzay üç boyutludur. Görsel sanat eserinde uzay derinliği üç boyutlu bir ifadeyi-duyguda ifade eder. Resim düzlemi içinde alanın sanatçının kullanımı espas olarak tanımlanabilir. Espasın kullanımda birçok farklı yöntem ve tercihler söz konusudur.

“Figür ve zemin ilişkileri biçimlerin yan yana gelişimi resim yapılan yüzeyden içeri doğru bakışı gerektiren bir geometrik organizasyon yüzeyin kendisiyle derinlik arasında titreşim yaratan renk alanları yanlısına dokulu ve düz alanlar arası farklı mesafe algısı ve benzeri araçlar” (Ülker, 2014: 30).

Resim sanatında birincil nesnelere tarafından işgal edilen alan pozitifdir. Birincil nesnelere çevresi negatif alan olarak bilinir. Pozitif ve negatif uzay Negatif alan -ya da boşluk ve doluluk- pozitif alan ilişkisi büyük ölçüde sanat çalışmalarının etkisini belirler (www. getty. edu).

Espası resimde imge-imgelemin aktarılmasında yaratım ve uygulama açısından ele alırsak, görsel çalışmada negatif alan oldukça basit bir görüntüdeki bir nesneyi çevreleyen alandır. Bu alan nesnenin kendisi kadar önemlidir. Negatif uzay pozitif alan sınırlarını tanımlamak bileşimin dengesine büyük etkide bulunur. Yaratıcılığı zengin bir sanat yapıtında negatif ve pozitif uzayda şekiller birbirinden estetiğine hizmet eden biçimde ayrılır. Bu nedenle iyi bir yapıt önce espas kullanımını bakımından estetik tutarlılığa sahiptir. Negatif ve Boşluk (negatif) alanın kullanımında ya da doluluk (pozitif) alan kullanımında Resim sanatçıları bir hiyerarşi kurar. Aynı ölçüde etkili olmak, oransal farklılıklar üzerinde farklı düşünsel nedenlerle tasarlar ve uygular. Gerçekten de.” “Dolu” olan bütün nesnelerdeki gerçek bütünlüğe ulaşmayı olanaklı kılan odur (Cheng, 2006: 60). Biçimlerin resimde bir düzen yada hiyerarşi içinde olmaları perspektife sahip olmasalar bile derinlik etkisini destekleyip espası yaratır. Ör. Mısır resmi, “Resimde perspektif kullanılmadan da, üst üste, yan yana veya arka arkaya, konan objelerle ön-arka ilişkisiyle mekan belirtilebilmektedir (Ergen, 2011: 14; Tatar, 2011: 107). Resim: 1.

Resim: 1.



8. Yüzyıl, Eski Mısır, Yeni Kırallık

Soyut resim sanatının geleneksel resim sanatından yaratım ve uygulama olarak farklılaşmalarından biriside espastır. Soyut resim sanatındaki, sanatçı, form ve biçimin üzerinde bulunduğu “mekan, boşluk” Modern resmin başlangıcından itibaren, ama özellikle 1940’lardan itibaren daha yeni düzenin yaratılması etrafında, renk, ışık, leke, çizgi gibi farklı elemanların yeni biçimde sentezlenmesinden oluşmuştur. Bu yeni uygulamalarda ressamlar, Boşluğun kullanımında belli bir derinlik yaratmak kaçındığı ya da tamamen derinliğe karşı düzleştirmeyi tercih de ettiği görülmektedir. Kurgu ve kompozisyonun devrimsel bir yaratım- tasarım anlayışı etrafında, görsel algıda espasın, renkler ve soyut biçim-biçimsizlik içinde yer alması artık yeni bir ilişki dili olmuştur. Ülker: (2014: 27) e göre, “Mondrian... dörtgen bantlar aracılığıyla soyut forma gönderme” yapmış. “Nesnelerin aralarındaki ve çevrelerindeki uzayı yok etmemiştir”

Resimde nesnelerin temsilinin hiçliğine rağmen, “espasın” sanatçıların kişisel yaratım farklılıkları kapsamında aranması devam etmiştir ve etmektedir. Kütleler kapladıkları yer yani sahip oldukları uzam ile kendi mekânlarını yaratmaktadır. Birden fazla nesne arasındaki konum oran açık koyu ve renk ilişkileri sınırsız bir boşluk/uzayda mekan olgusunu kavramamıza olanak verir.” (Ergen, 2011: 14). Yüzeyle boşluğu vurgulayan en önemli etken olarak mekân görülür. Mekânın yüzeyle oluşturulması nesnelerin belli bir sisteme göre alan içine yerleştirilmesiyle mümkündür. Sanatçı bunu yaparken ister istemez nesnelere arası ön-arka sağ-sol ve üst-alt gibi lokasyona dayalı çağrışımlar ortaya koyar (Tatar, 2011: 107). Uzakdoğu, Afrika sanatları gibi farklı sanat türlerinden etkilenen batı sanatı modern sanatta da soyuta dair espasa doğru kine benzer çözümler yapmak ihtiyacı duymuştur. Batı sanatındaki derinlik algısına dayalı espas kavramı doğu sanatında daha farklı çözümler yolları bulmuştur. Bundan dolayı “Uzakdoğu sanatı düzlem üzerinde sınırsız espasın sınırlarını” aşmıştır (Tatar, 2011: 107). Doğru sanatına dair derinlik sorununu çözümler biçiminde belirgin bir farklılık bulunmaktadır. Espasın tamamen nesne-nesnelere eriyip gittiği sanatçıları vardır. Bunların Maleviç’ in Beyaz zemin üzerine Beyaz Kare diyebileceğimiz kısmen espasın olduğu çalışmalar da vardır. Tablo: 1.

Tablo: 1.



Kasimir Malevich, 1918 “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”Tuval ÜzerineYağlıboya: 79 cm x 79 cm



Yves Klein, 1960 “Monochrome Bleu” (IKB 3) Ahşap Tuval Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine: 199 cm x 153 cm



Bob Law, 1976 “Black/Blue/Violet/Blue”, Tuval Üzerine Akrilik Support: 167 x 175 cm



Ad Reinhardt, 1963 “Siyah Resim” Tuval Üzerine Yağlıboya: 152 Cm x 152 Cm

Bir sahneye veya üç boyutlu bir kutunun içine doğru bakar gibi algılanan mekan modern sanata doğru giderken yüzeyle yaklaşır. Yüzeyle olanaklarını araştıran

sanatçılar yeni görme ve ifade biçimleri geliştirir buluşlarını genellikle karşıtlıklara dayanan espasla ifade ederler (Ülker, 2014: 31). Yukarıda gördüğümüz örneklerde olduğu gibi çoğu soyut yapıtın sanatçısı çalışmalarının yaptığı son dönemlerde artık espası ya kaldırmış, ya da espasla nesneyi, konuyu tamamen birbirinde eritmiştir.

Sağdıç'a göre, A. Elderoğlu, kompozisyonda "kapalı formları daha çok kullanıyor. Kimi yerde heykelsi kütleler oluşturuyor. Bu ister istemez fonla birlikte uzaysal bir derinlik kazanıyor." Bu yüzden bir üçüncü boyut duygusu veriyor. Ama bu anladığımız anlamda bir perspektif değil... Uzamda yatan derinliği çalışmalarında üç boyutlu ve kısmen hiyerarşik olarak kullanan sanatçı perspektif kaygısı taşımıyor.

Uzakdoğu felsefelerine benzer bir filozofike bir tercih söz konusudur. "...doğaçlama ve rastlantısallık"... Doğadan gelen izlenim öyle işleniyor geliştiriliyor ki bu artık otomasyona gidiyor..."Otomatizmi kullanan soyut dışavurumcu sanatçılarda rastlantısal espas görülür" (Ülker, 2014: 31).

Fakat bu yorumun bizi getirdiği noktada şu hesaplanmalıdır. Sanatçının espasları rastlantısal spontane olarak mı yaratılıp uygulanmıştır? Uzun süreli resim yapıtları kronolojisinin geneli, espas kurulumu bakımından, aldığı eğitimin sentezlemesi etrafında oluşan yaratım ve uygulamaları incelendiğinde en başta doğu estetiğinde zaten mevcut bulunan felsefi görüşe dayanan espas kavramını kabul ettiğini, bu nedenle sanatçının yapıtlarının kavramsal planlamasında spontane uygulamalara yakınlaşmadığı iddia edilebilir. "...espasın ontolojik boşluğu içinde patlamış bir renk yumağı şeklinde duran ışıkla diyalektik bir etkileşim kurmuş külte dinamiği daha ilerdeki yıllarda... vazgeçilmez denebilecek özellikleri araştırmalara girecektir (Kahraman,1989: 18). Sanatçının, espaslarında kurduğu birçok hiyerarşi, espasın kullanıma dair, objenin önem sırasını aktarmıştır. Biçimsel olarak da çeşitli figürlerin aralıktaki kaldığı ve farklı bir temsil amacı taşıdığı bu sentezde biçimlerin açıklığı sadeliği ve hiyerarşisini somut olarak görebiliriz. Bunun yanında rengin espas içinde kullanılması "sürekli ve ritmik" dir (Akdağlı, 2007: 34). Fonun espas kullanımında ortada duran nesnelere ortaya çıkarması spontane bir uygulama değil kökü doğu estetiğinde yatan bir kaynaktan aramak gerekir. Geride kalan uzay planı üzerine konulan nesnelere gölgelerin uzay içinde yer aldığı görülür. Bu nesne ile espasın bir bağ ve iletişim sorunsalının bulunduğun gösterir. Bu aynı zamanda bir hiyerarşinin bir temsildir. Bundan dolayı arada kurulan ilişkinin gösterdiği bir kaynağa da göndermek yapılmaktadır. Espasların hemen hemen çoğunda yer alan hareketlilik tümüyle çizgiselliğin üzerinde harekete geçer.

Özet olarak, yapıtların görsel dilinin otomatizm de amaç edilen çizim tercihini gösterdiğini söylemek zordur ve kavramsal planlamada "hesaplanmış" bir espasla yaratımı sanatçının idealinde olduğu söylenebilir.

Bunun yanında, “Hans Hartung ve Georges Mathieu” ile bağ kuran Bal; “Sürekli ve ritmik siyah çizgilerin oluşturduğu renk alanları fonda derinlik etkisi vermeye çalışmıştır. Bu fonlar üzerine siyah veya koyu ritmik eğri çizgilerle özgün biçimler yaratmış bunları çiçek veya ağaç olarak adlandırmıştır” (Bal, 2009: 107). Fakat Hartung, Mathieu’nun ve Elderoğlu’nun eserlerinde görülen özelliklere gönderme yapılması tartışma içerebilir. Şu nedenle; Mathieu’nun eserlerinde genellikle “satır, yüzey” doku içermeyen tercihlerle yaratılmıştır. Bu karakteristiğini Elderoğlu’nun espasın da göremiyoruz. Mathieu’unun yapıtları genellikle belli bir merkezden “evrilen, patlayan” çeşitli çizgilerin soyut ekspresyonist bir duyarlılık ve ekspresif hareketlerle uygulanıp gösterilmesinden oluşmaktadır. Elderoğlu’nun resimlerinde ise dahil edildiği soyut dışavuruma rağmen, dinginlik, sakinlik, kıvraklık ve yumuşaklık, açık bir şekilde gözlenir. Bunun yanında, Mathieu’nun da Elderoğlu gibi doğu felsefesinden beslendiği ve Elderoğlu’nun da Türk Mitolojisi ve kültüründe yer alan, Şamanlar, Dövmeler, Kaya Resimleri gibi unsurları resimlerine sentezlemiştir. Bu nedenle espasının zorunlu olarak farklı kurgulanmasına neden olmuştur. Sanatçı Mathieu genellikle düz bir uzay üzerinde figürlerini göstermiştir. “Doğu simgelerinin boşluk kütle esprisi içinde temellendirilmesi hem onlara kendi bağımsızlıklarını yarattıkları görselliğin iç tutarlılığını sağlamış hem de bir tür soyut ekspresyonist sistem yaratmıştır (Kahraman, 1989: 16-21).

Zaman farklılığınada değinirsek, Elderoğlu 1901’de doğmuştur. Mathieu ise 1921’de doğmuştur. Aralarında 20 yıllık bir sanat yaşamı farkı bulunmaktadır. Elderoğlu’nun ilk eserlerini yaptığı “1940 yıllarda Mathieu henüz sanat öğrencisidir. 1952 yıllarında ise ilk büyük tuvallerini yapmıştır (www.wikipedia.org/wiki/Georges_Mathieu)

Tablo: 2.



Fourth Avenue 1957, Oil on canvas, 152,5 x 152,5 cm



























Hans Hartung 1982, Oil paint on canvas, 1850 x 3000 x 40

Hartung espası ile Elderoğlu espası arasında bazı buluşmalar görülebilir. Fakat, Hartung'un bir çok resminde görülen espas kullanımı Elderoğlu'nun kullanımlarında bir çok farklılık gösterir. Hartung'da özellikle çizgi ve nesne ilişkisinin önemli rolü vardır. İki sanatçıda resimde çizgiyi önemsemektedir. Hartung resimlerinde de çizgilerin kullanımı yeni nesne bütüne hizmet etmektedir. Elderoğlu'da nesnenin tasarımında makalede adı geçen yapıtları için dışa doğru bir kapalı biçimin eğriler ve kıvrımlarla genellikle içe doğru döndüğünü görmekteyiz. İki ressamın soyut ekspresyonist dilinin ortaklığına rağmen Elderoğlu ve Hartung arasında temel farklılık Hartung resmin de espas, nesneden daha yüzeysel ve anlam olarak ikinci plandadır. Fakat, Elderoğlu da espasta kullanılan boşlukların ikincil objeler ve objelerin karakteristik kaynaklarına gönderme yapan bir dilin bulunduğunu söylememiz gerekir.

Resimler Üzerine İnceleme

Resimler üzerinde yapılan incelemede "Adobe Photoshop" deneme sürümü ve "Auto Cad" deneme sürümü kullanılmıştır. Buna göre öncelikle negatif pozitif olarak görseller siyah ve beyazdan oluşan biçime indirgenmiştir. Bunun için renkler çıkarılmış sanatçının hangi yüzeyleri kullanıp kullanmadığı daha net anlaşılmaya çalışılmıştır. İkincil olarak resimler tersine çevrilmiştir. Pozitif olan yerleri negatif, negatif olan eyerli pozitif hale getirilerek sanatçının espas –boşluk doluluk tercihleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Son olarak resimlerin hepsi kontur alanları haline getirilip sırasıyla resimler incelenmiştir. 4, 5, 6 numara resimler üzerinde boşluk ve doluk olarak iki yüzey kullanırken 1, 2, 3 numaralı resimlerde 3 farklı alanın kullanıldığı bilinmektedir. Bunun yanında yapıtlarda espas boşlukların kullanımında birlik vardır (Tablo:3).

Tablo:3

1	2	3	4	5	6
					
					
					
					
A. Elderoğlu	A. Elderoğlu	A. Elderoğlu	A. Elderoğlu	A. Elderoğlu	A. Elderoğlu
Soyut Komp., 1973	Soyut Komp., 1973	İsimsiz, 1962	Sonbahar, 1961	Yuva, 1962	İsimsiz, 1971
88 cm *116 cm	88 cm *116 cm	11 cm *15 cm	85 cm *117 cm	73 cm *96 cm	17 cm *14 cm

T. Ü. Yağlıboya	T. Ü. Yağlıboya	K. Ü.Mürekkap	T. Ü.Yağlıboya	T. Ü. Yağlıboya	K. Ü. Guvaş
T. Alan: 4082998352	T. Alan: 4489600320	T. Alan: 3227888435	T. Alan: 3862587463	T. Alan: 108965500	T. Alan: 4082998352
Aktör Nesnenin Kapladiğı Alan ve yüzdeliğı: 1314610390 % 32	Nesnenin Kapladiğı Alan ve yüzdeliğı: 13437265 % 29	Nesnenin Kapladiğı Alan ve yüzdeliğı: 1781767906 % 55	Nesnenin Kapladiğı Alan ve yüzdeliğı: 180237832300 % 47	Nesnenin Kapladiğı Alan ve yüzdeliğı: 46158332 % 42	Nesnenin Kapladiğı Alan ve yüzdeliğı: 314610390 % 8
Boşluğın Kapladiğı Alanın Yüzdeliğı % 68	Boşluğın Kapladiğı Alanın Yüzdeliğı % 71 3: Orta Gri Alan: 5246911214 % 11	Boşluğın Kapladiğı Alanın Yüzdeliğı % 76	Boşluğın Kapladiğı Alanın Yüzdeliğı % 53	Boşluğın Kapladiğı Alanın Yüzdeliğı % 58	% 8 Boşluğın Kapladiğı Alanın Yüzdeliğı % 92

Sonuç

Kaynak tarama, yapıtların analizi ve araştırma verileri ışığında, sanatçının boşluk tercihlerinin yönü aşağıdaki biçimde sınıflandırılabilir.

Elderoğlu resimlerinde espas sorunu en önemli sorunlardan birini oluşturur. Espas konusu bilindiğı üzere iki boyutla çalışan bütün sanatçıların en önemli problemleridir. Sanatçı espas tercihlerinde dokuları ve yüzeylerin farklı ton geçişlerinden yararlanmış ve tercih etmiştir. Sanatçının resim espası incelenen yapıtların genel durumu bakımından yoğun bir sentez ile geliştirdiğı, kurgusal olarak anlakta ortaya çıkardığı, kuruluştta özellikle nesnelere içine girip çıkan boşluk ve dolu alanları tercih ettiğı görülmektedir. Özellikle boş alanlara önemli görevler atfetmiş, yapıtın kavramsal dili ile bağlantılar kurmuştur. Bundan dolayı sanatçının figürün arkasında kalan bütün uzayı biçimlendirme, tercihinde filozofik dil vardır. Espas kullanımdaki filozofik kurgusal, yaklaşımının Sanatçının zihninde bu resmin daha yapmadan tamamlandığını düşündürmektedir. Resim tekniğinde tercih edilip yaratılan biçimlerin arasında geometrik planlarda derinlik ve hiyerarşi ilişkileri bulunur. Elderoğlu resimlerinde figüratif bir biçime dönüşebilen çizgisel üslubunda tercihini oluşturan en önemli etki; çizgiler kullanımı ve zeminde yer alan bütün form ve şekiller ilişkileridir. Aralıklı, açık, kesik, tamamlanmış nesnelere içine espas dahil olmaktadır. "Aktif" bir espas-boşluk vardır. Tuvalde derinlik etkisi yaratan boşluk,

zemin üzerinde yer alan çizgilerle resmin katmanlar haline gelmesini mümkün hale getirmektedir. Bu düzen tercihi ve uygulaması biçimin yönünü hikaye etmeden resimsel anlatım imkanı sağlamaktadır. Biçim yönleri, yatay ve dikey kompozisyonların tercih edilmesinde de paralel ve geometrik akslarca birliğe hizmet etmektedir. Biçimci yaklaşımı Elderoğlu'nun kendi resminde tasarımı yaptığı filozofik ve biçim sentezinin uygulanabilir birliğini amaçlamıştır. Son dönemlerinde yapmış olduğu sulu boya çalışmalarında biçimlerin eriyip yok olmadığını salt çizgi, renk kümeleri ve çok geniş olmayan bir soyut espas dönüştüğü görülmektedir. Bütün biçimciliğine soyut diline rağmen doğanın tüm etkilerinden arındığını söylemek ileri bir yargı olur. Araştırmacılar, Türk resminin tamamen özgün, yaratıcı uygulamalar sahibi sentezci sanatçısını incelediklerinde, oluşturduğu estetiğin bir sanatçı keşfi ve aynı zamanda Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan ve Anadolu'daki yerel kaynaklardan beslenen Türk sanatını, serüveni bugünün ve geçmişin sanat okumalarını daha iyi analiz edeceklerdir.

KAYNAKLAR

- Ağyürek Gülşen (2011). Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, Yüksek Lisans Tezi Resim Anasanat Dalı T. C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Ahmetoğlu, Ülkü Ş Denli, Salih (2013). Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları, T. C. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi cilt 3, sayı 8, Malatya.
- Akdağlı, Serpil (2007). 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler, T. C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Alakuş, Ali Osman (1997). Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş, T. C. Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum
- Bal, A. Ali (2009). Doğu Mistisizmi Ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme, T. C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir.
- Başkan, Seyfi. (1991). Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- Beykal, Canan (1984). Boyut Plastik Sanatlar Dergisi Sergi Değerlendirmeleri, Mart 1984, Yıl 3, Sayı: 21, Ankara.
- Büyükişleyen, M. Zahit (1983). Çağdaş Türk resminde Abidin Elderoğlu, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Şubat, Yıl: 2, Sayı: 10 s. 26-27, İstanbul.
- Büyükişleyen, M. Zahit (1989). Ölümünün 15. Yıldönümünde Tam Anlaşılamayan ve Araştırılması Gereken Bir Usta: Abidin Elderoğlu, Sanat Çevresi, sayı: 124, s. 22-23, İstanbul.
- Büyükişleyen, M., Zahit (1983). Çağdaş Türk Resminde Abidin Elderoğlu, Yeni Boyut Dergisi Ocak, S. 10, Plastik Sanatlar Dergisi, Şubat Yıl: 2 Sayı: 10, s.26-27. İstanbul.
- Büyükişleyen, M., Zahit (1983)Türk Resminde Ankaralı Sanatçıların Etkinliđi, T. C. Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakóltesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.
- Demirbulak, Ayşegül (2007). Çağdaş Türk Resminde Otoportre, T. C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı Doktora Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

- Elçil, Fatih (2007). Feyhaman Duran ve Koleksiyonu Hatlarının Çağdaş Türk Resmine yansımaları, T. C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul.
- Elmas, Hüseyin (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, T. C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Enveroğlu, İlham (2005). Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi T. C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş-Öğretmenliği Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Ergen, A. Burcu (2011). Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında Mekân Olgusu Ve Kırılma Noktaları, T. C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, İstanbul.
- Erzen, N. Jale. (1988). Jale Erzen & Sabri Berkel, Mas Matbaacılık A. Ş. Aralık, İstanbul.
- Erzen, N. Jale. (2005). Bir Dünya Ressamı Abidin Elderoğlu, Galeri Nev Ajans Türk, Ankara.
- François, Cheng (2006). Boşluk ve Doluluk, İmge kitabevi, Ankara.
- Gençaydın, Zafer. (1989). Elderoğlu'nun Düşündükleri, Sanat Çevresi, Şubat, S. 124, s. 24-25, İstanbul.
- Goetz, H. (1989). Abidin Elderoğlu için yazılanlar: Sanat Çevresi, Şubat, S. 124, s. 48, İstanbul.
- Gökkaya, E., Karayel (2006). Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Çanakkale, T. C. On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Gönenç, Turgay (1989). Abidin Elderoğlu: Sürekli Arayış ve Sürekli Buluşun Ustası, Sanat Çevresi, Şubat, S. 124 s. 4-7, İstanbul.
- Kahraman, B., Hasan (1989). "Abidin Elderoğlu resminin Temel Sorunsalları Üstüne Bir Yorum Denemesi" Sanat Çevresi Şubat, S. 124 s. 16-21, İstanbul.
- Kahraman, B., Hasan (1989). Abidin Elderoğlu Resminin Temel Sorunsalları Üstüne Bir Yorum Denemesi, Sanat Çevresi, Sayı: 124, 16-21, İstanbul.
- Karaesmer, Erhan (1989). Hocam Abidin Bey, Sanat Çevresi, Sayı: 124, Şubat 1989, s. 14-15, İstanbul.

- Karaoğlu, Alaybey (1995). Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik, T. C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Kılıç, Erol (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 25, 330.
- Kınalı, Nadiye (2006). 1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekân Sorunu, T. C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi Enstitü Resim Anabilim Dalı, Sakarya.
- Lokman, Acar (2011). Gerçeküstüçüclük (Sürrealizm) ve Türk Resim Sanatına Yansıması T. C. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Özsezgin, Kaya (1989-2). Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi Tıglat Basımevi Cilt 4, İstanbul.
- Özsezgin, Kaya (1989). Elderoğlu'nun Resminde Üç Dönem, Sanat Çevresi Şubat S. 124 s. 12-13, İstanbul.
- Özsezgin, Kaya (1989). Sanat Çevresi, sayı 124 s: 12-13, İstanbul.
- Özsezgin, Kaya G. Rendeş Atar, Atillaş A. Katı, (1993). Türk Plastik Sanatlar Tarihi, T. C. Anadolu Üniversitesi Açık öğretim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği lisans tamamlama programı, T. C. Anadolu Üniversitesi, Yayın No: 581, Açık öğretim Fakültesi, Yayın No: 275.
- Rona, Zeynep (1997). Abidin Elderoğlu, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt, İstanbul.
- Şenyapılı, Önder (1989). "İstanbul ve Ankara.'da Abidin Elderoğlu Sergileri" Sanat Çevresi Şubat, S. 124, s. 11, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1993). Türk Resminde Yeni Dönem 3 Basım Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1997). Çağdaş Türk Sanatı, 8. Basım Remzi Kitabevi: 185 Bilgi Yayın Birinci Basım, Ankara.
- Tatar, Muhammet (2011). Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2011, T. C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Turan, Güven (2004). Çerçevenin Dışından, YKY, 1. Baskı, İstanbul.

Uludağ, Reyhan (2008). Türk Resim Sanatında Hiyeroglif Etkiler, T. C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul.

Ülker, Derya (2014). Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, T. C. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Yeşiltepe, Şadiye (2011). Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş Resmi Ve Anlam Çözümlemesi, T. C. Mersin Üniversitesi güzel sanatlar enstitüsü resim ana sanat dalı yüksek Lisans tezi, Mersin.

Yolcu, Enver (2004). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Nobel, Ankara.

Yüzgüller, Serap (2001). Elderoğlu sergileri, Ocak sayı, 495 Milliyet Sanat, İstanbul.

Görsel Kaynakça

www.telegraph.co.uk/culture/4223690/The-British-Museums-new-Ancient-Egyptian-gallery.html, 6.03.2015 Tarihinde İnternette indirilmiştir.

Oğuz Sağdıç, Özel Arşiv.

www.artnet.com/artists/georges-mathieu/composition_, 1.03.2015, Tarihinde İnternette indirilmiştir.

www.radicalart.info/nothing/space/klein/blue.html, 7.03.2015, Tarihinde İnternette indirilmiştir.

www.nga.gov/, 12.03.2015, Tarihinde İnternette indirilmiştir.

<http://www.tate.org.uk>, 25.03.2015, Tarihinde İnternette indirilmiştir.

İnternet

http://www.getty.edu/education/teachers/building_lessons/formal_analysis.html, 8.03.2015 Tarihinde İnternette indirilmiştir.