



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

**SANAT EĞİTİMİNDE MİHRİ MÜŞFİK'İN
PORTRE ÇALIŞMALARININ ÖĞRENCİ
GÖRÜŞLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ

HAZIRLAYAN

Elif Şeyma KILIÇ

148309031004

KONYA – 2019



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif Şeyma KILIÇ		
	Numarası	148309031004		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/ Resim-İş Eğitimi		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.


Elif Şeyma KILIÇ

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
--------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif Şeyma KILIÇ
	Numarası	148309031004
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi
	Bilim Dalı	Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ
	Tezin Adı	Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışma 25/09/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ	
Jüri Üyesi	Dr. Öğretim Üyesi Hatice Kübra ÖZALP	
Jüri Üyesi	Dr. Öğretim Üyesi Hülya KAROĞLU	

ÖNSÖZ

Türk Resminde kadın sanatçıların yerini incelediğimizde 19. Yüzyılın ikinci yarısı ve özellikle İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması akla gelmektedir. Bu dönemin en önemli kadın sanatçılarından biri olan Mihri Müşfik dikkatleri üzerine çekmektedir.



Mihri Müşfik, Osmanlı kadınının alışlagelmiş ve onaylanmış düşünüş ve davranış biçimlerinden farklı olarak, batılılaşmanın zorunlu kıldığı “yeni kadın” tipini uygarlık kurmaya, toplumda, çevresinde bunun geçerliliği için mücadele vermiş bir kadın sanatçıdır. Üslubu ve tavrı ile çok güçlü eserler oluşturan Mihri Müşfik hayatının çoğunu yurtdışında geçirdiğinden dolayı elimizde çok fazla resmi bulunmamaktadır. Türkiye’de olanlar ise özel koleksiyonlarda veya müzelerde yer almaktadır.

Bu tezin hazırlamasındaki amaç; Batılılaşma döneminde kadının sanatla açık bir şekilde ilgilenemediği halde tüm bu zorlukları aşmaya çalışan ve emeğini bunun için harcayan, ressam Mihri Müşfik Hanım’ın hayatından söz ederek, sanat eserlerini, sanat eğitiminde yer alan sanat kuramları açısından değerlendirip ve bir çıkarımda bulunmaktır.

Tezimin hazırlamasında benden yardımlarını esirgemeyen değerli tez danışmanı hocam Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ’ e saygı ve sevgilerimle, sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca beni her zaman destekleyen, sanat ortamında bulunmama ve yol almama imkân sağlayan değerli aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Elif Şeyma KILIÇ

KONYA 2019

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
--------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif Şeyma KILIÇ
	Numarası	148309031004
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/ Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ
Tezin Adı	Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi	

ÖZET

Mihri Müşfik, Paris ve Roma'da sanat eğitimi almış, gerçek anlamıyla özgür batılı kadın figürünün Türkiye'deki ilk temsilcilerindedir. Onun aldırış etmeyen, cesur davranışları, girişkenliği, özgüveni ve yaşam tarzı döneminde çok farklı karşılanmıştır.

Mihri Müşfik'in kişiliği sanatın gelişimine olan katkıları ve sanat alanında kızlara eğitim verecek bir okulun kurulması için gösterdiği çabaları dikkat çekmiştir. Bu araştırmada ressam Mihri Müşfik'in yapmış olduğu portre çalışmalarının sanat kuramları açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Mihri Müşfik'i konu alan az sayıda kaynağın bulunması ve konuyla ilgili müstakil kaynakların bulunmaması, benzer şekilde Mihri Müşfik'in sanat eserlerini konu alan yeterince kaynak bulunmaması da bu konunun çalışılmasını önemli kılmaktadır. Bu çalışmada Mihri Müşfik'in sanat eserleri ve bu eserler içinde özellikle portrelerin incelenmesinin alana katkı sunması beklenmektedir.

Araştırmanın verileri, nitel araştırma yöntemlerinden olan yarı yapılandırılmış görüşme ile toplanmıştır. Bu görüşmeler 2018-2019 öğretim yılında Konya'da

bulunan bir vakıf üniversitesinin Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitim gören 30 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Öğrenci görüşlerinden oluşan araştırma verileri çözümlenmesinde içerik analizi yapılmıştır. Veri toplama aracı olarak kullanılan Öğrenci Görüşme Formunda araştırmanın amacına uygun 4 soru bulunmaktadır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre gerçekçi bir tarzla günlük hayatın içinden kesitlere yer verilmesi veya birebir modelden çalışılarak yapılması sebebi ile Mihri Müşfik'e ait portreler sanat kuramları açısından incelendiğinde yansıtmacı kuram olarak değerlendirilmiştir. Resimlerin bir amaca hizmet ettiği fikrinden yola çıkarak, sanatçının yaşadığı dönemin değerlerini günümüze taşıdığı için eserlerini işlevsel kuram adı altında inceleyebiliriz. Mihri Müşfik'in kendi iç dünyasındaki kurguları betimleyerek dış dünyaya sanat eseri olarak aktarması yönüyle az da olsa anlatımcı olarak değerlendirmek mümkündür.

Anahtar Sözcükler: Mihri Müşfik, Sanat Eğitimi, Sanat Eleştirisi, Sanat Kuramları...

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
---------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Öğrencinin	Adı Soyadı	Elif Şeyma KILIÇ
	Numarası	148309031004
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/ Resim-İş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ
	Tezi İngilizce Adı	Evaluation of Mihri Müşfik's Portrait Works in Art Education According to Student Views

ABSTRACT

Mihri Müşfik, who studied art in Paris and in Rome, is one of the first representatives of the free western female figure in Turkey in the true sense. Indifferent, courageous behavior, assertiveness, self-esteem and lifestyle of Mihri were received very differently during her time.

Mihri Müşfik's personality, her contribution to the development of art and her efforts to establish a school for girls in the arts attracted attention. In this study, it is aimed to examine the portrait works of the artist Mihri Müşfik in terms of art theories. The fact that there are few sources on Mihri Müşfik and that there are no independent sources on the subject, and that Mihri Müşfik does not have enough resources on the works of art makes it important to study this subject. In this study, it is expected that Mihri Müşfik's works of art and especially the examination of portraits will contribute to the field.

The data of the research in the survey model were collected through a semi-structured interview which is one of the qualitative research methods. These

interviews were conducted with with 30 students of Art Department from the Faculty of Fine Arts and Design at Konya Foundation University in the 2018-2019 academic year. Descriptive and content analysis was conducted in the analysis of the research data consisting of student views. The Student Interview Form, which is used as a data collection tool, has 4 questions suitable for the purpose of the research. According to the findings obtained in the study, the portraits of Mihri Müşfik were evaluated as reflective theory when they were examined in terms of art theories due to the fact that cross-sections from daily life were included in a realistic style or made from one-to-one models. Starting from the idea that paintings serve a purpose, we can examine the works of the artist under the name of functional theory since it carries the values of the period of the artist to the present day. Mihri Müşfik's description of the fictions in her own inner world as a work of art to the outside world can be considered as a little narrative.

Keywords: Mihri Müşfik, Art Education, Art Criticism, Theories of Art...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu.....	1
1.2. Problem Cümlesi ve Alt Problemler	2
1.3. Amaç ve Önem	3
1.4. Sınırlılık.....	3
2. İLGİLİ LİTERATÜR.....	4
2.1. Mihri Müşfik'in Yaşamı ve Sanat Eserleri.....	4
2.1.1. Mihri Müşfik'in Y aşamı	4
2.1.2. Eğitim Öğretim Faaliyetleri	8
2.1.3. Yurtdışı Hayatı ve Son Yılları.....	13
2.1.4. Sanata Katkıları ve Sanat Yaklaşımı	17
2.1.5. Mihri Müşfik'in Sanat Eserleri.....	21
2.2. Sanat Eleştirisi.....	61
2.2.1. Sanatta Eleştiri Çeşitleri.....	62
2.2.1.1. Basın Eleştirisi.....	64

2.2.1.2 Popüler Eleştiri.....	65
2.2.1.3. Akademik eleştiri.....	67
2.2.1.4. Pedagojik Eleştiri.....	70
2.2.1.4.1. Betimleme.....	70
2.2.1.4.2. Çözümleme.....	71
2.2.1.4.3. Yorum.....	72
2.2.1.4.4. Yargı.....	73
2.3. Sanat Kuramları	74
2.3.1. Yansıtmacı Kuram.....	75
2.3.2. Anlatımcı Kuram.....	77
2.3.3. Biçimci Kuram.....	79
2.3.4. İşlevsel Kuram (Yararcılık)	80
2.3.5. İlgili Araştırmalar.....	81
3.YÖNTEM	86
3.1. Araştırmanın Modeli.....	86
3.2. Çalışma Grubu.....	86
3.3. Veri Toplama	88
3.4. Veri Analizi	88
3.5. Geçerlilik ve Güvenirlilik.....	89
4. BULGULAR VE YORUM.....	90
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	90
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	114
5. TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİ.....	121

5.1. Tartışma.....	121
5.2. Sonuç.....	125
5.3. Öneri	127
KAYNAKÇA.....	128
EKLER.....	134



TABLolar LİSTESİ

Tablo- 1: Araştırmaya katılan öğrenciler.....	82
Tablo- 2: Mihri Müşfik'in Sanat Eserlerinde Işık ve Renklerin Kullanımına İlişkin Frekans Dağılımları.....	90
Tablo- 3: Sanatçının Resimleri Yaparken Hissettiklerine ve Resimlerde Anlatmak İstediklerine İlişkin Verilen Cevaplar ve Frekans Dağılımları.....	99
Tablo- 4: Tarihsel Yapı Bakımından İncelendiğinde Mihri Müşfik'in Sanat Eserleri Hakkında Söylenenler ve Frekans Dağılımları.....	108
Tablo- 5: Resimlerin Hangi Kuram Çerçevesinde Değerlendirildiğine Yönelik Frekans ve Yüzdelerik Dağılımları.....	115

RESİMLER LİSTESİ

Resim- 1: Kadın Portresi.....	21
Resim- 2: Otoportre.....	22
Resim- 3: Otoportre.....	23
Resim- 4: Aynalı Gözde.....	24
Resim- 5: Otoportre.....	25
Resim- 6: Genç Kadın Portresi.....	26
Resim- 7: Otoportre.....	27
Resim- 8: Otoportre.....	28
Resim- 9: Otoportre.....	29
Resim- 10: Peçeli Kadın Portresi.....	30
Resim- 11: Siyahlı Kadın Portresi.....	31
Resim- 12: Kadın Portresi.....	32
Resim- 13: Yaşlı Kadın Portresi.....	33
Resim- 14: Çarşafly Kadın Portresi.....	34
Resim- 15: Kadın Portresi.....	35
Resim- 16: Letta Hanım Portresi.....	36
Resim- 17: Namaz Kılan Kadın.....	37
Resim- 18: Kadın Portresi.....	38
Resim- 19: Leyla Turgut'un Annesinin Portresi.....	39
Resim- 20: Leyla Turgut'un Annesinin Portresi.....	40
Resim- 21: Çocuk Portresi.....	41
Resim- 22: Bebek Portresi.....	42
Resim- 23: Bebek Portresi.....	43

Resim- 24: Naile Hanım Portresi.....	44
Resim- 25: Mevsume Yalçın Portresi.....	45
Resim- 26: Röpröduksiyon Çalışması.....	46
Resim- 27: Ümit Cahit Yalçın Portresi.....	47
Resim- 28: Sahilde Yürüyüş.....	48
Resim- 29: Adada Kadınlar.....	49
Resim- 30: Atatürk Portresi.....	50
Resim- 31: Natürmort.....	51
Resim- 32: Natürmort.....	52
Resim- 33: Natürmort.....	53
Resim- 34: Natürmort.....	54
Resim- 35: Natürmort.....	55
Resim- 36: Natürmort.....	56
Resim- 37: Çocuk Portresi.....	57
Resim- 38: Çocuk Portresi.....	58
Resim- 39: Fatih Sultan Mehmet Portresi.....	59
Resim- 40: Tefvik Fikret Portresi.....	60

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın konusu, problem cümlesi, alt problemleri, araştırmanın amacı, önemi ve sınırlılıklar yer almaktadır.

1.1. Araştırmanın Konusu

Batılılaşma döneminde batılı kadın figürünün Türkiye’deki ilk temsilcilerinden olan Mihri Müşfik girişkenliği, özgüveni, kişiliği ve sanat alanında kızlara eğitim verecek bir okulun kurulması için gösterdiği çabalarla dikkat çekmiştir.

1886–1954 yılları arasında yaşamış olan Mihri Müşfik Hanım İstanbul Kadıköy’de dünyaya geldi. Sanatçının yaşadığı dönem; yerel yaşam ile batılı yaşam ikileminin yaşandığı, Levanten adı verilen yarı batılı bir zümrenin sanat zevkinin belirmeye başladığı bir dönemdir (Tansuğ, 1973: 196). Erkeklerle tanınan eğitimin bayanlara tanınmadığı bu dönemde kızlarının da birer batılı hanımefendi gibi yetişmesini isteyen yüksek tabakanın bu amaçla azınlık ya da yabancı çevrelerle ilişki kurdukları, kızlar için özel öğretmen tuttıkları ve hatta Avrupa’ya gidebilmelerini sağladıkları görülmektedir (Ulusoy, 1999: 64). Mihri Müşfik Zonaro’nun atölyesindeki çalışmaları sırasında Avrupa’yı ve oradaki resim sanatını öğrenmiş ve artık Avrupa’ya gitmek, orada sanatın merkezinde çalışmak, diğer sanatçılarla birlikte olmak istemiştir (Konyar, 2008: 3).

II. Meşrutiyetin 1908 yılında ilanı ile birlikte “Hürriyet” kavramı kadınların sloganı haline gelmiş, onların sosyal etkinliklerde kendilerini daha fazla göstermelerine olanak sunmuştur (Pelvanoğlu, 2007a: 20-21). Bu dönemde kadın ve kadın eğitimi konusu giderek önem kazanmaya başlamıştır. Avrupa’dan yurda dönen Mihri Müşfik, kızların Sanayi-i Nefise Mektebine kabul edilmedikleri bu dönemde kadınların da resmi sanat eğitimi alabilmeleri için mücadele etmiştir (Ulusoy, 1999: 65). Bu yoğun girişimleri karşılamak için 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, alışıldığı üzere, bir erkek eğitmenin Salih Zeki Bey’in yönetiminde açılmış, ancak hemen ardından Mihri Müşfik’in yönetimine geçmiştir.

Mihri Müşfik sanat yaşantısında birçoğu günümüze gelemeyen çok sayıda portre eserler vermiştir. Bu araştırmada Mihri Müşfik’in yapmış olduğu portre

çalışmalarının sanat kuramları açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Mihri Müşfik hakkında az sayıda kaynağın bulunması ve konuyla ilgili müstakil kaynakların bulunmaması bu konunun çalışılmasını önemli kılmaktadır. Bu çalışmanın Mihri Müşfik'in sanat eserlerinin incelenmesi alanına katkı sunması beklenmektedir.

Araştırmanın verileri, yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır. Bu görüşmeler 2018-2019 öğretim yılında Konya'da bulunan bir vakıf Üniversitesi'nde eğitim gören 30 Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü öğrencisi ile gerçekleştirilmiştir. Görüşme formu kullanılarak gerçekleştirilen araştırmada öğrencilere öncelikle sanat kuramları ve Türk Resim Tarihinin önemli sanatçılarından Mihri Müşfik hakkında ön bilgi verilmiştir. Öğrencilerden Sanatçının karakter ve üslubunu en iyi yansıttığı düşünülen on adet eseri üzerinden değerlendirmeleri, hazırlanan değerlendirme sorularını bu konulara göre tutarlı bir şekilde yanıtlamaları istenmiştir. Elde edilen verilerin çözümlenmesinde İçerik analizi kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre gerçekçi bir tarzla günlük hayatın içinden kesitlere yer verilmesi veya birebir modelden çalışılarak yapılması sebebiyle, Mihri Müşfik'e ait portreler sanat kuramları açısından incelendiğinde yansıtmacı kuram olarak değerlendirilmiştir. Resimlerin bir amaca hizmet etmesi yönüyle işlevsel olduğu, iç dünyasındaki kurguları betimleyerek dış dünyaya sanat eseri olarak aktarması yönüyle az da olsa anlatımcı olarak değerlendirildiği sonucuna varılmıştır.

1.2. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Ressam Mihri Müşfik'in çalışmalarının incelenmesinin amaçlandığı bu araştırmanın problem cümlesi "Mihri Müşfik' sanat eserleri hakkında neler söylenebilir" şeklindedir.

Alt problemler,

1. Mihri Müşfik'in resimlerinde ön-arka plan bakımından neler söylenebilir?
2. Mihri Müşfik'in resimleri hangi sanat kuramlarına uymaktadır? şeklindedir.

1.3. Amaç ve Önem

Bu araştırmada Ressam Mihri Müşfik'in uzun soluklu sanat hayatında ortaya koymuş olduğu resim çalışmalarının ön-arka plan bakımından ve sanat kuramları açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

Mihri Müşfik'i konu alan az sayıda kaynağın bulunması ve konuyla ilgili müstakil kaynakların bulunmaması bu konunun çalışılmasını önemli kılmaktadır. Tarafımızdan yapılan bu çalışmada Mihri Müşfik'in sanat eserleri ve bu eserler içinde özellikle portrelerin incelenmesinin alana katkı sunması beklenmektedir.

1.4. Sınırlılık

Bu araştırmanın verileri 2018-2019 Eğitim öğretim yılında Konya'da bulunan bir vakıf üniversitesinin Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakóltesi Resim Bölümündeki 30 öğrenci görüşleriyle sınırlıdır.

2. İLGİLİ LİTERATÜR

2.1. Mihri Müşfik'in Yaşamı ve Sanat Eserleri

2.1.1. Mihri Müşfik'in Yaşamı

Pek çok açıdan Türk resim sanatının son yüzyıllık dönemine kadın sanatçılar bakımından damgasını vuran Mihri Müşfik, Rumi takvim esas alınacak olursa tam olarak 26 Şubat 1301 günü dünyaya gelmiştir. Bugün için yaygın olarak kullanılan miladi takvime göre ise Mihri Müşfik Hanım, 1886 yılında günümüzde İstanbul'un Kadıköy ilçesi sınırları içerisinde kalan ve geçmişte 'bakla tarlası' olarak anılan semtte, ailesinin ikamet ettiği Dr. Rasim Paşa Konağı'nda hayata gözlerini açmıştır (Toros, 1988: 10). O dönemin saray çevreleriyle yakınlıkları bulunan aile bireylerinde seçkin kişilerin yer aldığından söz edilebilir. Kadıköy'deki Rasim Paşa Konağı'nda hayata merhaba diyen Mihri Müşfik, yaşadığı dönemin elit ailelerinden birinde doğmuştur. Mihri Müşfik Hanım'ın babası dönemin Tıbbiye Nazırı Doktor Rasim Paşa'dır. Osmanlı sultanlarından Sultan Abdülmecit Hazretleri'nin validesi Bezm'i Âlem Sultan, Mihri Hanım'ın büyük halasıdır. Sultan Abdülmecit Hazretleri'nin zevceleri olan Verd'i Cânan Kadın Efendi ise Mihri Hanım'ın öz halasıdır (Çaha, 2016: 102-107).

Özgürlük anlayışıyla yetişen, İstanbul'da müstesna hocalardan özel dersler alan, sanat eğitiminin bir bölümünde Paris ve Roma gibi şehirlerde eğitimler görmüş Mihri Müşfik'in başta babası olmak üzere, aydın erkeklerin desteğini almayı başarabildiği söylenebilir. Sanatçının hayatı bu yönlerle değerlendirildiğinde bir kadın olarak kendi döneminin koşullarında nadir rastlanan ayrıcalıklara doğuştan sahip olduğu belirtilmelidir. Kuruculuğuna öncülük ettiği İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü yapan, kız öğrencileri açık havada resim derslerine çıkaran, atölyeye kadın ve erkek modeller getirten (Erişti, 2015: 73) Mihri Müşfik'in bunları başarabilmesinde içinde bulunduğu muhitin, sanata duyduğu ilginin büyük payı olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Tıp alanının ihtisas bilimlerinden anatomi dalında uzmanlığı bulunan ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin ünlü hocalarından olan sanatçının babası Dr. Mehmet

Rasim Paşa, sadece anatomi alanında değil aynı zamanda o dönem için yeni bir kavram olan hijyen konusunda da bu okul çatısı altında öğrencilere ders vermiş ayrıca aynı okulda 1905 yılı itibariyle dekanlık makamında da bulunmuştur (Özbay, 1976: 200-222). Dr. Mehmet Rasim Paşa sanatın müzik dalında bir enstrüman olan sazı ustalıklı çalabilen kişiliğiyle de tanınır. Meşk ile sanatın buluştuğu gece âlemlerine düşkünlüğüyle de bilinen Dr. Mehmet Rasim Paşa'nın, Mihri Müşfik'in de bir mensubu olduğu ailenin fertleri arasındaki mektuplaşmalarda ve bazı eski belgelerde Tıbbiye Reisi yahut Tıbbiye Nazırı gibi unvanlarla birlikte anıldığı görülür (Toros, 1988: 10).

İki hanımla evli olan Rasim Paşa'nın Rum asıllı eşinden dünyaya gelen Mihri Müşfik Hanım'ın babasının kendisi gibi Çerkez olan eşinden Refik ve Enise Salih adlı iki kız kardeşi vardır. Genç yaşta vefat eden öncü Türk kadın ressamlarından Hale Asaf'ın annesi Enise Salih Hanım ise sanata düşkün bir ailenin kızı olan Mihri Müşfik Hanım'ın ablasıdır. Mihri Müşfik Hanım'ın ailesinin yaşadıkları konaklarına ilaveten çoğunlukla yaz dönemlerini geçirdikleri Çamlıca semtinde bulunan bir de köşkleri vardır (Seyran, 2005: 24).

Rasim Paşa, en küçük kızı Mihri'nin ve büyük kızları Enise Salih ile Refik'in iyi düzeyde eğitim alması adına elinden gelen gayreti sarf etmiştir. Eve ders vermek için çağrılan özel mürebbiyelerden kendi yaşam serüveninin ilk eğitimlerini alan küçük Mihri, edebiyat ve müzik alanındaki derslerden koparak asıl ilgisinin yöneldiği resim dersleri üzerine eğilmiştir. Mihri'nin bu sanat alanına olan ilgisi her geçen gün büyüyen bir tutkuya dönüşür. O dönemin sanat camiasının ünlü saray ressamı İtalyan Fausto Zonaro'nun (1854-1929) atölyesinde bir süre özel resim dersleri alan Mihri Müşfik, iki yıl kadar bu derslere devam eder. Zira o dönemin koşullarında Osmanlı İmparatorluğu'nda benzer eğitimlerin verildiği bir okul bulunmamaktadır. 1882 yılında Osman Hamdi Bey'in II. Abdülhamit'ten aldığı izinle kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi, sadece erkeklere eğitim vermektedir. Bu nedenle Mihri'nin içerisinde Avrupa'ya gidip eğitim tahsil etmek gibi bir istek oluşmuştur (Çaha, 2016: 102-107).

Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahlık düzeninin hüküm sürdüğü bir ortamda genç bir Türk kızının Avrupa ülkelerinde resim sanatı üzerine öğrenim görme arzusunun makul karşılanmayacağını düşünen Mihri Hanım, Fransız elçisinin hanımı Madam Barrer tarafından düzenlettirilen sahte bir Fransız pasaportuyla Galata'dan kalkan bir İtalyan gemisine binerek Roma'ya doğru yola çıkmıştır. Kendi muhitinden bu ayrılış Mihri Hanım'ın bir sirk grubunun İtalyan müzik şefi olarak İstanbul'a gelen birine gönlünü kaptırdığı, Roma'ya yolculuğunun arka planında yatan nedenin bu olduğu türünden hakkında söylentinin yayılmasına neden olmuştur (Toros, 1988: 12).

Resim sanatına duyduğu karşı konulmaz tutkunun ardından sürüklendiği Roma'da, bir süre Barrer ailesinin evine misafir olan Mihri Hanım bir süre sonra o dönemler sanatın merkezi sayılan Paris'e geçmiştir. Paris Montparnasse'ta bir daire kiralayıp hem ev hem de resim atölyesi olarak kullanmaya başlayan Mihri Hanım portreler yaparak sürdürdüğü yaşamında konakladığı bu evin bir bölümünü kiraya vererek ek gelir sağlamaya çalışmıştır (Seyran, 2005: 26).

Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda 1911 yılında gerçekleştirilen bir desen sınavında dördüncülük derecesini elde eden Hikmet Onat, burada karşılaştıkları Mihri Hanım'ın koşarak gelip kendisini tebrik ettiğini anlatır. Onat, Mihri Hanım'la tanışmalarının böylece gerçekleştiğini ve aynı sene yine Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda tertip edilen bir heykel desen sınavında ise Mihri Hanım'ın birincilik kazandığını ifade eder (Beykal, 1983: 6-13).

Sorbonne Üniversitesi'nde siyasi bilimler öğrenimi için Paris'te bulunan Müşfik Selami Bey Mihri Hanım'ın Montparnasse'taki evini kiralamış ve bir süre sonra ikili evlenmişlerdir (Toros, 1988: 12). Evliliklerinin ilk yıllarından itibaren ayrıldıkları 1922 yılına kadar geçen zaman zarfında Mihri Hanım eşinin ismi olan "Müşfik" soyadı olarak kullanacak ve Türkiye'de de bu ad ile anılacaktır. Mihri Hanım'ın kendi kazandığı birikimlerle satın aldığı Paris'teki iki evden birini kiralayan Müşfik Selami Bey (1890-1942) saygın bir çevreye sahip olan Bursa eşrafından Doktor Selami Paşa'nın oğludur. Kayıtlara bakılırsa Paris'te bir bohem hayat yaşadıkları ancak mutlu bir evlilik sürdürdükleri bilinmektedir (Çaha, 2016: 102-107).

Paris'teki Türk elçiliğinde düzenlenen bir resepsiyonda, Fransızlarla ekonomik bir anlaşma için buraya gelen Maliye Nazırı Cavit Bey, tanıştığı Mihri Hanım'ın görgü ve bilgi birikimden etkilenerek kendisini yeniden ülkesine davet etmeye karar verir. Maliye Nazırı Cavit Bey ülkesinde iyi eğitilmiş ve yetenekli Mihri Hanım'dan öğretmen olarak istifade edilmesini Maarif Nazırına önerir. Mihri Hanımın 1913'te İstanbul Kız Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atanmasıyla çift Türkiye'ye dönmüşlerdir (Toros, 1988: 13). Evliliklerini Paris'in ardından İstanbul'da da bir müddet sürdüren Müşfik Bey ile Mihri Hanım'ın beraberlikleri ailelerin bu durumdan hoşnut olmayan tutumu ve dedikodular nedeniyle yıpranır. 1922 yılında eşinden boşanan Müşfik Hanım her ne kadar bu tarihten sonra babasının adını kullanmaya başlasa da eski eşinin ismiyle anılmaya devam eder ve Müşfik adı onun için artık kalıcı hale gelir (Çaha, 2019: 2). Babasının adı olan Rasim soyadını kullanarak resimlerini bu şekilde de imzalayan sanatçı, yurtdışında Mihri Rasim olarak tanınmıştır (Toros, 1982: 34).

Sosyal kişiliği, güçlü iletişimi ve içinde bulunduğu seçkin muhitin sanatın farklı dallarına duyduğu alaka çerçevesinde Mihri Müşfik Hanım'ın kendi yaşadığı dönemin farklı sanatsal alanlarında yapıt veren kişilerle de teşriki mesaisi olduğundan bahsetmek gerekir. Mihri Müşfik Hanım hassaten kendi döneminin edebiyat ve sanat muhitiyle beraber Şair Nigâr Hanım'ın evinde tertip edilen sohbetlere katılmış, (Bekiroğlu, 1998: 191) Edebiyat-ı Cedide şair ve yazarlarıyla kurduğu dostluk onu renkli bir edebiyat havası içine sürüklemiştir. Tevfik Fikret ile aralarında yakın bir dostluk bağı bulunmaktadır. Elbette bu dostluğun gelişmesinde hem Tevfik Fikret'in resim sanatına duyduğu ilgi ve bu sanatsal alanda yapıt üretme gayreti hem de Mihri Hanım'ın edebiyat eserlerine kayıtsız kalamayışının büyük etkisi vardır. Mihri Müşfik Hanım, beş ila on günlük bir süre zarfında Tevfik Fikret'in Aşçıyan'daki evinde konaklayarak şairin portrelerini de resmetmiştir (Bal, 2015: 378-388).

Mihri Müşfik'in evinde konaklayarak portrelerini resmettiği dönemde kendisine bir ziyarette bulunan Ruşen Eşref Ünaydın'a durumu açıklarken söyledikleri konuyu özetler niteliktedir. Tevfik Fikret, evinin üst katında konaklayan

hanımefendinin kendi resimleri üzerinde çalıştığını, rübâb-ı güzel okuyan ve güzel yorumlayan bu hanımefendi sayesinde yazdıklarının bu kadar anlamlı olmasına şaşıtığını ve adeta artık o hanımefendinin kendisine Tevfik Fikret'i anlattığını söylemektedir (Teber, 2002: 211-212).

Mihri Müşfik sadece ünlü isimlere ilişkin portre çalışmalarında yer almamış yakın dönemlerde Cemil Cem, İbrahim Çallı gibi tanınan resamlara kendi portresini yaptırmak üzere poz vermiştir. Sanatçının eşinden ayrılarak yurt dışına gitmesinden hemen önce yapılmış olması muhtemel olan bir eseri Mihri Hanım'ın ülkeden ayrılarak yurtdışına gitmesi sebebiyle yarım kalarak tamamlanamamıştır (Seyran, 2005: 31). Bu yapıtta Mihri Hanım kanepeye uzanmış şekilde rahat bir pozda görülmektedir. Yarım kalan bu eserde sol elinde sigara tutan sanatçının ayaklarının çıplak olarak resmedilmesi ise ilginç bir durumdur.

Renkli bir kişiliğe sahip olan Mihri Müşfik Hanım, 1918 yılında İstanbul'da tertip edilmeye başlanan resim sergileri çerçevesinde Şişli ve Beyoğlu gibi sanatsal açıdan önemli merkezlerde resim sergisi açarak Osmanlı kadınının kültürel faaliyetlerinin gelişimine büyük bir ivme kazandırmıştır. Mihri Müşfik, aynı zamanda çoğunluğu erkeklerden oluşan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin de üyesidir (Başkan, 1994: 27).

2.1.2. Eğitim- Öğretim Faaliyetleri

Yukarıda değindiğimiz gibi eğitim hayatı boyunca Mihri Müşfik Hanım için sanatsal açıdan resim dersleri ve içinde resim bulunan faaliyetler hep en değerli faaliyet alanı olmuştur. Mihri Müşfik hanımın tuvalinde can verdiği ilk sanatsal yapıt, babası Dr. Mehmet Rasim Paşa'nın yakın arkadaşı Besim Paşa'ya ait bir karakalem portre çalışması olan tablodur (Dostal, 1999: 34). Kısaca değindiğimiz üzere İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854-1929)'dan Akaretler 50 numarada bulunan özel sanat atölyesinde ilk kadın ressamlarımızdan Celile Hanım'la birlikte resim dersleri alan iki Türk kızından biridir Mihri Hanım ve batı sanatına duyduğu ilginin gelişiminin yanı sıra kuvvetli deseninde bu derslerin etkisinin olduğu görülmektedir (Öndeş ve Makzume, 2003: 58).

Güzel sanatlar eğitimi veren tek okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kız öğrencilerin alınmadığı bir dönemde Mihri Hanım'ın önünde sanatsal açıdan resim yeteneklerini geliştirmesi bakımından çok fazla seçenek bulunmadığı söylenebilir. Mihri Müşfik Hanım'ın zaten batı kültürüyle yetiştiği, yaşadığı dönemin çok ilerisinde bir hayat anlayışına sahip olduğu, özgürlükçü ve çağdaş bir kişilik yapısının bulunduğu dikkate alınırsa resim eğitimini Avrupa'ya giderek sürdürmek düşüncesinin neden kaynaklandığı anlaşılacaktır (Seyran, 2005: 27).

Türkiye'de sanat eğitimi almak isteyen ancak buna uygun bir eğitim kurumu olmayışından bizar olan kızların varlığı kendisinin resim sanatına ilgi duyduğu ilk yıllarda benzer zorluklarla karşı karşıya kalan Mihri Hanımı rahatsız etmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kız öğrencilerin kabul edilmeyişi, bu konuda Mihri Hanım'ın harekete geçmesine neden olacaktır. Seçkin ve iktidar çevreleriyle irtibatlı bir aileden gelmenin verdiği kararlılıkla geniş muhitinin imkânlarından istifade ederek (Beykal, 1983: 9) ilgili resmi makamlara başvurur, bu konudaki ihtiyacın karşılanmasına dönük yoğun girişimlerde bulunur (Tansuğ, 1999: 137). Mihri Müşfik, 1913-1918 yılları arasında Maarif Nazırlığı yapmış olan Şükrü Bey'e ilan edilen Meşrutiyet'in ülkeye, uhuvvet, hürriyet, adalet, müsavat getirdiğini ancak bu yeni dönemin bütün bu nimetlerinden sadece erkeklerin istifade etmekte olduğunu, kadınların bir adım dahi ileri gitmeden hala yerinde saymakta olduklarını cesurca ifade eder ve İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasını önerir, isteklerini sıralar (Aksel, 1977: 104).

Onun bu yoğun girişimleri, kendi muhitinden aldığı güçle sürdürdüğü çabalar Türk Resim Sanatında isim yapmış birçok kadın ressamın yetişmesini sağlayacak olan okulun kurulmasıyla sonuçlanır. İkinci Meşrutiyet döneminin özgürlükçü ve yenilikçi ortamında Mihri Müşfik, bu yıllarda İstanbul'da resim öğretmenliği yapmanın ayrıcalıklarını yaşar (Çaha, 2019: 2). İstanbul Kız Öğretmen Okulu'ndaki görevine başlamasından 1922'de tekrar Avrupa'ya yerleşmesine kadar geçen dönem; yani Mihri Müşfik Hanım'ın öğretmenlik mesleğiyle iştigal ettiği dönem ise Mihri Hanım'ın bütün sanatsal yaşamındaki kendisi açısından en verimli dönem olarak anılabilir.

Hem sanatsal açıdan kabiliyetlerinin hem de kendi sanat alanındaki öncü karakterinin gelişip vücut bulduğu bu dönemde Mihri Müşfik Hanım, Türk resim sanatındaki birçok ilke imza atmıştır (Seyran, 2005: 27). Mihri Müşfik Hanım'ın İstanbul Kız Öğretmen Okulu'nda öğretmenlik yaptığı dönemde, bu okullar ülkedeki kızların gidebildiği en yüksek eğitim verilen okullardır ve Mihri Hanım'ın öğretmenlik yaptığı sırada bu okulun öğrenci mevcudu iki yüz elli üç, okulun öğretmen sayısı ise sadece otuz üçtür (Kurnaz, 2004: 1). Mihri Hanım'ın öğretmen olarak görev yaptığı dönem, İstanbul Kız Öğretmen Okulu'na devam eden öğrencilerin nasıl hangi kıyafetleri giyinmeleri gerektiğinin dahi tartışıldığı, eğitim faaliyetleri esnasında kız öğrencilerin yüzü açık şekilde çalışmalarının dahi tepkiyle karşılandığı bir döneme denk gelmektedir. Böylesine bir ortamda görev yapan sanatçı, öğrencilere insancıl yaklaşımıyla, giyim tarzı, kişiliğiyle ve bilgisiyle öğrencileri tarafından sevilen bir öğretmen olmuştur (Seyran, 2005: 27). Öğrencilerin çocuklarına Mihri ismini vermeleri öğretmenlerine duydukları sevginin kendi hayatlarına dönük bir yansıması olarak ifade edilebilir.

Mihri Hanım etekleri sırmalı, çarşafklar içinde İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde bulunan bir kırtasiyede aynı dönemin tanınmış ressamlarından Süruri ile karşılaşmıştır. Mihri Müşfik'e baktığında kara bulutlar arasından bir ay görmüş gibi olduğunu anlatan Süruri, onun karakaş ve gözlerini çerçeveleyen zarif, manalı yüzün kendisini şaşırttığını söyler (Aksel, 1977: 104). Bu karşılaşmanın yaşandığı dönemin toplumsal ortamında Mihri Müşfik'in bir kırtasiyeden fırçalar ve boyalar satın alması rahatlığını gösteren bir durumdur.

Mihri Müşfik Hanım'ın gayretleriyle kurulan okul ilk olarak Zeynep Hanım Konağı'nın ikinci katında atölye haline getirilen iki odada hizmet vererek eğitim hayatına başlamıştır. Bir müddet bu mekânda öğrencilerine eğitim imkânı sunan okul, ardından Bezm'i Alem Kız Sultanisi'ne taşınmış, Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleşmeden önce ise en son Gedikpaşa'da bir müddet eğitim vermeye devam etmiştir (Beykal, 1983: 13). Resimle ilgili kızlar için altın değerindeki bu okulun ilk müdiresi Mihri Hanım'dır ayrıca kendisi de bizzat burada yer alan iki atölyeden birinde hocalık yapmıştır. Okuldaki diğer atölyede ise okulun öğrencileri Ali Sami Boyar ile derslere

devam etmektedirler. Farklı bir hocanın sanatsal tarzını öğrenmeleri için atölye seçimi hususunda öğrencilerini serbest bırakan Mihri Müşfik'in bu tutumuyla öğrencilerin çoğu öncelikle Ali Sami Boyar'ı tercih etse de bir süre sonra yeniden öğrenciler Mihri Hanım'ın atölyesine dönmüşlerdir. Öğrencisiz kalan Ali Sami Boyar ise, görevinden ayrılmıştır (Seyran, 2005: 28). Kendi eğitim hayatında alanında yetkin hocalardan almış olduğu akademik eğitimler doğrultusunda kendi öğrencilerine de dersler veren Mihri Müşfik Hanım, uygulama alanında antik heykellerden ve doğadan çalışmalar yaptırmıştır (Arslan, 1997: 1244). Özellikle öğrencilerinin çizimleri üzerinde uzun soluklu durarak onların eksiksiz bir desen eğitimi almaları için sıkı bir disiplin uygulamıştır. Öğrencileri tarafından Mihri Müşfik Hanım'a dair anlatılan detaylar arasında okula haftada iki defa erken saatlerde uğrayıp öğle saatlerine kadar ders verdiği, büyük boy figürlü çalışmalar için kömür kalem veya füzen kullandığı, öğrencilerine çalışmalarında ölçü kullanmalarını önerdiği türünden bilgiler de bulunmaktadır (Beykal, 1983: 9).

Eğitim konusunda başarının yakalanabilmesi adına gerektiğinde cesur adımlar atmaktan çekinmeyen Mihri Müşfik Hanım, iletişime açık olağanüstü girişken kişiliği sayesinde atölyeye kadınlar hamamından modeller getirmiş (Tansuğ, 1999: 137) ve ilk kez kızların resim atölyesinde çıplak kadın model çalışmasının yapılmasına da öncülük etmiştir. Öğretmenlik mesleğini icra ettiği ortamda, erkeklerin devam ettiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak modelden çalışarak yapıtlar ortaya koymuştur. İnâs'ta böyle bir eğitimi düşünmek ve uygulamak (Gören, 1999: 27) bir ilk olarak açıklanabilir. Mihri Müşfik'in arkeoloji müzesinden getirttiği torslarla da öğrencilerine erkek model üzerinden çalışma fırsatı sunmuş olması eğitim alanında bir ilk olarak kayda geçirilebilir. Çıplak erkek model çalışmaları o dönemin tutucu koşulları nedeniyle tepkiler doğurmuş, bu tarz bir çalışma için Mihri Müşfik Hanım'dan müzedeki yetkilinin durumu maarife haber vermesiyle açıklama talep edilmiştir. Bunun üzerine kendisi cevaben bir hanım mektebine bir erkek heykeli gitmesinin doğru bulunmayabileceğinden bahisle peştamal takarak meseleyi çözeceğini söylemiştir. Sonra İnâs'ta yürütülen eğitim çalışmalarında giyinik ve yaşını almış olmak koşuluyla erkek model üzerinden yapılacak çalışmalara izin

alınmış, ünlü Zaro Ağa model olması için kızların resim atölyesine getirilmiştir (Anonim, 1983: 14).

Eğitici olarak okulda görev aldığı süre zarfında öğrencilerinin eksiksiz bir eğitim fırsatı yakalaması adına her türlü imkânı sağlamaya çalışan Mihri Müşfik, özel izinle ve polis gözetiminde kız öğrencilerine köprü altında ve Topkapı Sarayı'nda açık hava çalışmaları da yaptırmıştır. İnâs Sanayi-i Nefise Cemiyeti'nin kurulmasına öncülük etmiştir. O sıralar İstanbul'un Şişli semtinde yaşamakta olan sanat eğitimcisi, bizzat kurduğu bu cemiyete gelir sağlamak amacıyla kendi evinde kişisel bir sergi düzenlemeyi bir görev addetmiştir. Resimlerin tanesini iki liradan satışı çıkardığı bu sergiyi, dönemin tanınmış isimlerinden İbrahim Çallı dâhil birçok sanatçısı izlemiştir. Fakat cemiyet başka herhangi bir etkinlik gerçekleştirememiştir (Beykal, 1983: 9-13).

1915 yılında ünlü edebiyat adamı Tevfik Fikret'in vefatı üzerine yas içerisinde kara çarşaflara bürünen Mihri Müşfik Hanım Aşiyân'a gelerek usta şairin odasına ilk o girmiş ve naaşın üzerine kapanıp hıçkırıklara boğulmuştur (Toros, 1988: 13). Dönemin tanınan simalarından Rıza Tevfik'ten bir ricada bulunan Mihri Müşfik, Tevfik Fikret'in çehresinin maskesini ve sağ elinin kalıbını almak için izin istemiştir. Bu talebi kabul görülen Mihri, yanında getirdiği alçı ve vazelinle o anda hali hazırda bulunanların gözleri önünde bu kalıpları almıştır. Eğitim alanında genç ressam adayı kızların önünde çığır açan Mihri Müşfik bu çalışmasıyla Türk sanatındaki bilinen ilk maska imza atmıştır. Ayrıca Mihri Müşfik Hanım şairin üzerindeki gömleği de kıymetli bir hatıra olarak saklayacağını ifade ederek istemiş ve Tevfik Fikret'in eşinin de izni alınarak Rıza Tevfik tarafından Fikret'in gömleği bir makasla kesilerek Mihri Hanıma verilmiştir (Tevfik, 1945: 60-61). Ülkemizde ilk mask olan ve Tevfik Fikret'in vefatıyla Mihri Hanımın şaire olan saygı, tutku ve özlemini ölümsüzleştirmek adına aldığı bu mask onun yenilikçi ruhunu yansıtır (Eroğlu, 2017: 25).

Mihri Müşfik Hanım, memleketinde kendi emekleriyle ayağa kaldırılan İnâs'ta dört yıl eğitim faaliyetlerini sürdürdükten sonra bir yıl süreyle İtalya'ya gitmiştir. İttihat ve Terakki Partisi yöneticilerinin ve partinin önde gelenlerinin

tutuklanmaları bu kişilerle yakın dost olan Mihri Hanımın kendisiyle ilgili endişeye düşmesine neden olmuştur. Özellikle Hüseyin Cahit Yalçın ve Cavit Bey'in tutuklanmasından sonra onları ziyaret etmesi ve bunun üzerine basında aleyhinde yazılar kaleme alınmıştır (Beykal, 1983: 10). İtalya seyahatinin ardından bir yıl sonra yeniden vatanına dönen Mihri Hanım iki yıl daha İnâs Sanayi-i Nefise'de eğitim verdikten sonra (Giray, 1993: 334) hem eşinden hem de görevinden ayrılıp tekrar İtalya'ya gitmiştir.

2.1.3. Yurtdışı Hayatı ve Son Yılları

Mihri Müşfik Hanım gerek içinde yetiştiği kültürel ortam ve sosyal ilişkileri gerekse kişilik özellikleri bakımından daima batıya yakınlıkları bulunmuş bir sanatçıdır. Yaşamı anlatılırken ülke dışında aldığı eğitimden bahsedilmiştir. Mihri Müşfik Hanımın kendi ülkesinde öncülük ettiği resim sanatına ilgili kızlar için eğitim faaliyetlerinden sonraki dönemde ülke dışında bulunduğu hayatının bu bölümüne ve vefatından önceki yıllarına değinmek yerinde olacaktır.

Ressamın Roma Via Farmia 65 numaralı adreste ikamet ettiğini Gabriele d'Annunzio tarafından 10.12.1925'te ona hitaben çekilen ve kendisinin çiçeklerinin Vittoriale mezarlığında yatan DiJuime'ye ulaştığından bahseden telgraftan anlıyoruz. Aynı telgrafta Mihri Müşfik'e Gabriele d'Annunzio tarafından "doğu dünyasının tüm nezaketi sizde yaşıyor" denerek iltifatta bulunulduğunu belirtmek gerekir (Seyran, 2005: 32). İtalya'nın sanat şehri Roma'da süren yaşamı süresince zengin ve ünlü simaların portrelerini yaparak hayatını kazanan Mihri Müşfik hanımın bir kilisenin onarım aşamasında çalışarak Roma'da bulunan bu kiliseyi resimlediği de bilinmektedir (Beykal, 1983: 13).

1922 tarihli İzmir Zaferi'nin sonrasında Mustafa Kemâl Atatürk'ün Mareşal üniformasıyla bir resmini yapmıştır. Mihri Müşfik Hanım bu eserini Çankaya'ya götürerek Atatürk'e sunmuş, Ankara Halkevi Koleksiyonu içinde yer alan eser daha sonra Yugoslavya Hükümetine hediye olarak takdim olunmuştur (Elibal, 1973: 109-110). Resimde Atatürk'ün giyinmiş olduğu Mareşal kıyafeti, Hâki yeşil renkli yün kumaştan yapılmıştır. Tablonun boyutlarına değinmek gerekirse pantolon boyu 98 cm, ceket boyu 75 cm olarak resmedilmiştir. Atatürk'ün ceketindeki rütbesi ve

apoletleri simlidir ve dört cepli olarak görülmektedir. Mihri Müşfik'in yağlıboya tekniğiyle tamamladığı bu 3 metrelik tablonun akıbeti de kendisi kadar dikkate değerdir. Ressam yine pek çok alanda ilklerle anıldığı üzere tüm cesareti ve başarısıyla Atatürk'ün resmini yapan ilk kadın ressam olarak tarihe geçmiştir (Eroğlu, 2017: 28-29). Bir süre Belgrat kalesindeki müzede sergilendiği bilinen bu tablonun şu an nerede bulunduğu belirsizdir. İkinci Dünya Savaşı sırasındaki bombardımanda yanmış olduğu düşünülen tablonun günümüze ancak bir kare fotoğrafı ulaşabilmiştir (Elibal, 1973: 109-110).

Mihri Müşfik Hanım'ın Roma'daki yaşamı sırasında, tanınmış bir ressam olan yeğeni Hale Asaf da onun yanında kalarak bir ameliyat geçirmiştir. Mihri, daha sonra Paris'e geçen Hale Asaf'a resmi bırakmasını, sonunda pişmanlık duyacağını, sanatın karın doyurmadığını söylemiştir. Sanatçının yaşamının yurt dışında geçen son dönemlerinde yeğeniyle dargınlıklar yaşadığı da bilinmektedir (Pelvanoğlu, 2007b: 52).

Karşılığında yüksek bir ücret alarak Papa'nın da bir portresini yapan Mihri Müşfik Hanım'ın bu sanatsal yapıtı bir müddet Vatikan Müzesi'nde sergilendikten sonra müzeden kaldırılmıştır. İtalya'ya yaptıkları gezilerde Vatikan müzesinde Mihri imzalı bir Papa portresi gördüklerini söyleyen Güzin Duran ve Feyhaman Duran çifti aynı müzeyi ikinci ziyaretlerinde bu portreyi asılı olduğu yerde göremediklerini söylemişlerdir (Beykal, 1983: 13). Yeni papa seçilene kadar müzede kalan portrenin daha sonra kaldırıldığı ihtimal olarak değerlendirilmekle birlikte portrenin akıbeti hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Mihri Müşfik Hanım papayı resmettiği bu tablosuyla Vatikan'da Papa'nın resmini yapan ilk Müslüman kadın ressam olarak tanınmaktadır (Teber, 2002: 214-215).

Mihri Müşfik Hanımın ilerleyen dönemde Amerika'da ikamet nedenleri arasında eşi Salih Paşadan ayrıldıktan sonra kız kardeşi Enise Hanımın İsviçre'ye giderek burada Bale Sanatoryumunda verem hastalığından vefatı, yeğeni Hale Asaf'ın ise 1938'de Paris'te karaciğer kanserinden vefat etmesi sayılmaktadır (Toros, 1988: 16). Ancak Mihri Müşfik Hanımın tam olarak hangi tarihte Amerika'ya yerleştiği konusunda kesin bir bilgiye rastlanmamaktadır. New York'ta 1928 yılında

Mihri Müşfik Hanımla karşılaşan Ahmet Emin Yalman, onu siyah çarşaflar içinde Amerika'da görünce şaşırıldığını, bir süre sonra onun dikkat çekmek için bu giyim tarzını tercih ettiğini fark etmiştir Amerika'da basılan kitapların kapak tasarımlarını yapan sanatçı, New York şehrinde 1928 yılında kişisel sergi açmıştır. "Dünyada Neler Oluyor" başlığıyla Cumhuriyet Gazetesi'nde George de Maziroff'un galerisinde açılan sergiyle ilgili ressamın New York'ta tablolarını teşhir ettiği duyurulmaktadır. Haberde Mihri'nin milli kıyafet içerisinde otoportresini yaparak bir Amerikan gazetesine gönderdiğinden bahisle, asri Türkiye'de ilk kadın artistin Mihri Besim Hanım olduğunun anlatıldığı aktarılmaktadır (Yalman, 1943: 294-296).

Mihri Müşfik Hanım'ın hayatının yurt dışında geçen bölümünde hayata tutunmak adına bir hakikati gerçekleştirdiği kaleme alınan *Ölü Bir Kelebek: Mihri Müşfik* adlı tiyatro oyununda onun sergileri kendisine göre olmayan, sergilerden ve özgün işlerden ziyade kendi yolunda bir sanatçı olduğu anlatılmaktadır (İleri, 1998: 69). 1930 yılında kapılarını açan Dünya Fuarında teşrifatçılık yapan Mihri Müşfik Hanımla yeniden tesadüf eden Ahmet Emin Yalman, sanatçının Amerika'da sürekli kalabilmek için bir yabancıyla anlaşmalı evlilik yaptığından bahsetmektedir (Yalman, 1943: 294). Mihri Müşfik Hanım Amerika'da bulunduğu müddet zarfında kitap kapağı resimlemesinin yanında zengin aile çocuklarının özel resim derslerindeki hocalık vazifesinden elde ettiği gelirle yaşamını idame ettirmiş, bir süre Amerika'daki bazı üniversitelerde konuk profesör sıfatıyla derslere girmiş, hatta bir dönem kürsü başkanlığına kadar yükselmiştir (Toros, 1982: 45).

Mihri Müşfik Hanım'ın 1943 yılında New York'ta milyoner olan bir dostunun evinde Amerika'da bulunan Türk dostları onuruna bir kokteyl düzenlediğini anlatan Yalman (Yalman, 1943: 295-296) o gecenin konukları ve Mihri Müşfik'in tavırlarından ünlü ressamın New York'un sosyete ve sanat muhitinde sevilip kabullenildiğine ilişkin kanaatlerini paylaşmaktadır. Bu kanaat paylaşımından kokteyl hakkında bilgi sahibi olan Suphi Nuri İleri, Yeni Adam Dergisi'nde Mihri Müşfik Hanım tarafından Amerika'da verilen kokteylden bahsetmiş, Mihri Hanımı devrin en kuvvetli Türk ressamı olarak nitelendirerek onun yurt dışına

yerleşmesinden sanatçı çevresinde yaşanan kıskançlıkları sorumlu tutmuştur (İleri, 1943: 9).

Ömrünün Amerika'daki son günlerinde Mihri Müşfik Hanım çalışamaz bir duruma gelmiş, mali açıdan darlığa düşmüştür. Ekonomik anlamda zor durumda olduğu ve artık çalışmaya takatinin bulunmadığı sanatçının ailesine hitaben kaleme aldığı bazı mektuplardan (Toros, 1988: 16) anlaşılmaktadır. Resim sanatına emek vererek geçirdiği ömrüne dair pişmanlıklarını okuduğumuz bu mektuplarında Mihri Müşfik Hanım:

“...Senelerce çalışmakla ben neye muvaffak oldum? Hiç. Üstelik sıhhatimi kaybettim. Vaktiyle “Herkül” idim. Şimdi merdiven çıkamıyorum. Sanat beni bu hale koydu. Hele gözlerim hiç görmüyor. Çifte çifte gözlük kullanıyorum. Parasızım. Bizim gibi -Avrupa'ya nazaran- geri kalmış bir memlekette sanatkârın yolu kadar, güç bir yol yoktur. Bizimkisi fazla fedakârlık isteyen bir meslek, bugün bana, gençliğimi hediye etseler, bu meslek uğruna çektiklerimi, çekmek korkusundan, reddederdim! Çektiğim meşakkatleri bir ben bilirim, bir de Allah bilir. ...Her sanatkâr, karşısındaki sanatkârı, daima, kendisinden aptal görür! Onun on senede yaptığı, kendisinin bir senede yapacağını sanır. Bir iki yıl içinde, hayatını kurtaracağına, köşeyi döneceğine emindir! Heyhat ve yine heyhat! İşte sanatın esrarı buradadır. Sanatkârın yolu, yürüdükçe uzar gider, bizim ailenin yegâne hususiyeti inadındadır. Ben her şeyde olduğu gibi sanat hayatım boyunca, inadımla yaşadım. Bugün, buna bin kere pişmanım” demektedir (Caner, 2011:163).

Yine benzer bir yazışmada son günlerinde aklını pek toparlayamadığından ve sol tarafına elektrik masajları yapılacağından bahsederek ıstıraplarını dile getiren Mihri Müşfik'in bu sözlerinden ne kadar zor bir durumda olduğu anlaşılmaktadır. Sanat için harcanan, bu uğurda mücadelelerle geçen ressamın hayatı Amerika'da yoksulluk ve yalnızlık içinde son bulmuştur. 1954 yılında New York'ta Vefat eden Mihri Müşfik'in naaşı New York kimsesizler mezarlığına gömülmüştür (Toros, 1988: 16).

Mihri Hanım'ın Roma, Paris ve ölümüne kadar yaşadığı Amerika'da yaptığı resimler ve verdiği derslerle Türk sanatında uluslararası konuma sahip bir sanatçı olduğu söylenebilir. Ayrıcalıklı sınıfın sahip olduğu tüm imkanlardan faydalanan, Atatürk ve Tefik Fikret gibi isimlerin portresini yapan sanatçının son günleri ne yazık ki akademi günlerindeki gibi parlak geçmemiştir (Özensoy, 2017: 57-58).

Mihri Rasim'in vefatından uzun bir müddet kendi ülkesinde kimsenin haberdar olmadığı anlaşılmaktadır. Ülkedeki sanat muhitinin dahi bile Mihri Müşfik'ten bu denli habersiz oluşu, onun memleketinden ne kadar uzak düştüğüne üzücü bir kanıt olarak ifade edilebilir.

Halil Edhem'in eserinde Mihri Müşfik Hanım'a dair:

"...Akademinin kızlar atölyesinde çalışırdı, Amerika'da görmüşler... Bir ara Akademi'ye gelen ilgililer Amerika için araştırma yapıp bilgi toplamışlardı... Ölmüş olabilir... 15-20 yıllık susuşu ölümünün belgesidir... Hiçbir haber yoktur. Bizlerden çok önce Paris'e gitmişti (Örneğin Hikmet Onat) oraya Abdülhamit döneminde kaçtığı da söylenir, sebebini bilmiyoruz..." (Edhem, 1970: 84) tarzında kiminle geçtiği belli olmayan bir diyalogdan alıntıya yer verilmektedir. Ancak anlaşılan o ki vefatının ardından Amerika'da kendisinden eğitim alan öğrencilerinin bazıları Mihri Hanıma dair araştırmalarda bulunmak üzere onun memleketine gelmişlerdir. Gerçekten Taha Toros da Mihri Hanım'ın Amerika'da bizzat yetiştirdiği bir öğrencisinin ona dair yarım kalan araştırmaları sürdürmek amacıyla ülkeye geldiğini ve bu öğrencinin tespitlerine göre Mihri Hanımın Türkiye'de 32, Amerika'da 60, Fransa'da 23, İtalya'da 36'yı aşkın eserinin bulunduğu öğrencisi tarafından tespit edildiğini belirtmiştir (Toros, 1988: 9).

2.1.4. Sanata Katkıları ve Yaklaşımı

Mihri Rasim'in dünyaya geldiği İstanbul'dan başlayarak; ilk eğitimlerinin ardından resim sanatına dönük tutkulu bir serüven için yola koyulduğu Fransa ve İtalya'da devam eden hayatı özgün yönlerle doludur. Amerika'da profesyonel anlamda ekonomik kaygılarla süren sanat yaşamının bir kimsesizler mezarlığında son bulması hiç şüphesiz bize alışılmışın dışında bir ömrü anlatan sanatçı portresi sunmaktadır.

Mihri Müşfik'in özgünlüğünü eserlerine yansıtma çabasına girişmeksizin daha çok tuvalinde ünlü şahsiyetlerin portrelerine hayat veren ve sanatçı kimliğinden ziyade eğitimci bir kişilik olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Kendi bildiği ve belirlediği yoldan ilerleyerek, çağdaş sanatın içinde bulunduğu durumu sorun etmeksizin, sürekli resim üretmiştir (Bal, 2015: 378-388). Mihri Hanım, Avrupa'daki eğitim ortamının katkılarıyla ve kendi çabalarıyla eğitimini tamamlamış, ilk çağdaş

eğitimci kadınlarımız arasındadır. Kültürel birikimi ve sanatsal yenilikleriyle ayrıcalıklı bir sanatçıdır. Mihri, sadece resim sanatının sınırları içerisinde kalmayarak müzikle de alakadar olmuş, müzik konserlerini ve operayı da yakından takip etmiştir. Resim sanatı kadar üzerine eğilmemekle birlikte müzik ve edebiyat alanında da Avrupa’da eğitimler almıştır (Eroğlu, 2017: 23).

Sanata yatkınlıkları bulunan Türk kadınlarının eğitimi için Güzel Sanatlar Akademisi’nin kurulmasına çok değerli katkılar veren sanatçı, ülkesinde kadının bireysel varlık olma yolunda farkındalık savaşına katılan bir şahsiyettir. Böylelikle Mihri Müşfik birçok önemli sanatçıya da Türk toplumunda kadın olarak var olma bilincini aşılamıştır. Mihri Müşfik öğrencisi olan Güzin Duran, Nazlı Ecevit, Hale Asaf, Aliye Berger, Fahrelnisa Zeid gibi önemli sanatçıların resim sanatında gelişimine verdiği değerli katkılarla Türkiye’de kadın sanatçı geleneğini başlatmıştır (Ödekan, 2011: 58). Mihri Hanım’ın sanatsal açıdan ilham kaynağı olduğu ayrıca şahsen de eğitim vererek kabiliyetlerini geliştirmelerinde öncü rol üstlendiği önem taşıyan Türk kadın sanatçılarımız arasında Müjdan Sait, Muside Esat, Belkis Mustafa hanımlar da zikredilmelidir (Eroğlu, 2017: 24).

Toplumun içinden geçtiği batılılaşma döneminde değişmekte olan kadın imgesine naif bir biçimde yaklaşan Mihri Hanım, kimliksel açıdan doğulu olan kadının batıyla olan özdeşleştirilme serüvenini de kendince ele almaktadır. Mihri Hanım tarafından resmedilen portrelerde toplumdaki edilgen pozisyonunu aşmış ve sosyal hayatın bir parçası olmaya hazır bir Osmanlı kadını imgesi karşımıza çıkmaktadır (Dolmacı, 2009: 67). Bu konudaki tespit ve görüşleriyle tanınan Dolmacı, Mihri Müşfik Hanım tarafından resmedilen kadın karakterlerinin Doğu’nun saray içindeki odalıklarından birinde ya da evde, hamam ya da saray içinde görülmediğini; bu kadınların güçlü olarak çizilen zengin ve eğitilmiş kadınlar olarak modern batılı kadın tipleri olduğunu söylemektedir.

Mihri Hanım ürettiği sanatsal yapıtlar karşılığında yaşamını kurmuş ve resim sanatını bir meslek grubu olarak görmüştür. Mihri Hanım’ın büyük mecmuada kaleme alınan röportajı, resim sanatına dair tek yazısıdır. Bu röportaj satır aralarında ressam Mihri Müşfik’in sanat anlayışı ve bu bağlamda ürettiği yapıtları hakkında

değerli bilgiler vermesi açısından hayati derecede önem taşımaktadır (Özyiğit, 2012: 375).

Mihri Müşfik Hanım, bilinen birkaç figürlü manzara resmi çalışmış olmakla beraber, özellikle resmettiği kendi döneminin zengin ve aydın kesiminden olan kadınların portreleri ve natüromortlarıyla tanınmakta, sanatsal yapıtlarının büyük bir çoğunluğunu bu ana tema şekillendirmektedir (Seyran, 2005: 39). Sanatçının kadın modellerini resmettiği portre yapıtlarında aşikâr olan yoğun bir duygusallık hali vardır. Resimlerinde ritmik bir anlatımın göze çarptığı söylenmelidir. Portrelerdeki sağlam desen yapısı, karakter yakalamadaki ustalığı ve son derece duyarlı olan algılamasından söz edilebilir (Yeğin, 2003: 14) Figüratif resmi önemseyen Mihri Müşfik, Anadolu’da gelenekselleşmiş köy yaşantısına dair özellikleri ve Türk hamamı gibi özgün içerikler barındıran figürlü kompozisyonları tuvaline aktarmak istemiştir. Bu türden kompozisyonları resmedebilmek adına mekân ve figür kurgulamasına ihtiyaç olduğunu belirten ressam, buna yetecek maddî imkânı bulunmadığını ve bu nedenle portre çalışmaları içinde yer aldığı ifade etmiştir. Ona göre giriştiği portre çalışmaları bir nevi sanatsal tasarımları olan figürlü ve temalı kompozisyonlarını gerçekleştirebilmesi için basamak teşkil etmektedir. (Özyiğit, 2012:370).

Dönemin politika, sanat ve edebiyat hayatında öne çıkan kişilerini yapıtlarında model almıştır. Çok sayıda kadın portresi çalışmış olan Mihri Hanımın, bu eserlerinde kadınlar bazen çarşaf içinde ve peçe ardında kimi zaman da dönemin modern çizgideki giysi ve takılarıyla tasvir edilmektedir. İnsan anatomisine hâkimiyetini, duyarlı ve ayrıntıcı yaklaşımını, güçlü tekniğini bütün eserlerine yansıtmıştır (Seyran, 2005: 39).

Kendi dönemi içinde pek çok açıdan radikal tutum ve tavırlar sergileyebilecek dirayetteki Mihri Hanım, sanatsal yapıtlarında da kadın bireyselliğine vurgu yapmış, izleyicisiyle doğrudan göz kontağı kuran güçlü kadın figürleri çizmiştir. Her ne kadar çoğu kere Osmanlı üst toplumsal sınıfının “gizli ayrıcalıklarına” sahip olan kadınları çizmişse de (Papila, 2008: 127), Mihri Müşfik Hanımın bazı resimlerinde dahi

kadınların toplumsal hayattan yalıtılmış özel alanlara yerleştirildikleri görülmektedir (Erişti, 2015: 73).

Mihri Müşfik'in resimlerinin kendi yaşamından birer parça oluşları dikkat çekicidir. Resimleri sanatçıdaki yaşama sevincinin, canlı ruh halinin birer yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatçı gündelik yaşamından en küçük ayrıntıların seçimini dahi güzellik anlayışıyla yapmıştır. Yarattığı kompozisyonlardaki hatasız denge çevresinde yaşanan, olup biten her şeye devamlı olarak bir sanatçının gözlerinden tanıklık ettiğini anlatır gibidir (Seyran, 2005: 42).

Mihri Müşfik Hanım, yaşadığı dönemin sanat merkezi/alıcısı olmak bakımından neredeyse tek adres olan Saray için, Osmanlı Padişahlarının mevcut portrelerinden de kopya sayılabilecek bazı sanatsal yapıtlar üretmiştir. Osmanlı yöneticileriyle Mihri Hanım arasındaki tanışıklık, yaparak saraya sunduğu bir eserin beğenilmesine dayanır. Dönemin Saray baş ressamı olan Fausto Zonaro'dan 1896-1909 yılları arasında resim eğitimi almasına bizzat Padişah izin vermiştir. Mihri Hanım'ın benzerlik/kopya olarak yaptığı çalışmaları sanat bilincini geliştirir ve bu kazanımın sonucu olarak portrenin yorumlanmasını sağlar (Özyiğit, 2012: 369).

2.1.5. Mihri Müşfik'in Sanat Eserleri

Bu bölümde, Mihri Müşfik'in önde gelen sanat eserlerine yer verilmiş ve bu sanat eserlerinin ön-arka planı hakkında bilgi sunulmuştur.

Resim- 1: Kadın Portresi



(Pelvanoğlu, 2007)

Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 98,5 x 61 cm boyutlarında yapılan resim İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yer almaktadır. Siyah çarşaflar içindeki kadın kafasını sol tarafa doğru hafifçe yukarıya çevirmiş ve sol eliyle eteklerini tutmuş bir pozisyonda resmedilmiştir. Bu duruş modele çok romantik ve şuh içinde bir hava katmıştır. Işık resme göre sağ taraftan kullanılırken daha çok modelin teninde yoğunlaştırılmıştır. Kumaş kıvrımlarını, siyahı, mavi ve kahverengi ile açarak veren sanatçı, siyah çarşafının içinden pembe renkte bluzunun görünmesini sağlamıştır. Arka fondaki açık kahvelerle kıyafetteki ışıklar ve figürün ten rengi bir ahenk içerisindedir. Bu resim Mihri'nin gerçekçi bir anlayışla yaptığı en güzel eserlerindedir.

Resim- 2: Otoportre



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine suluboya tekniği uygulanan resim 12,5 x 8 cm boyutlarında ve özel koleksiyonda yer alır. Resme sağ üst taraftan ışık verilmiştir. Figürün başı resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Yüzünde gülümser bir ifade ile başını öne eğmiş olan figür siyah çarşaf ve tül peçe içerisinde görülmektedir. Sanatçının gençlik yıllarından izler taşıyan otoportresinde adeta fotoğraf çekinir gibi poz verilmiştir. Arka fonda yeşil tonlardaki fırça darbeleri resme derinlik katmıştır. Küçük boyutlarda çalışılan resme, eski yazı ile “Sevgili Velih’ciğime İstanbul Hatırası” diye not düşülmüştür.

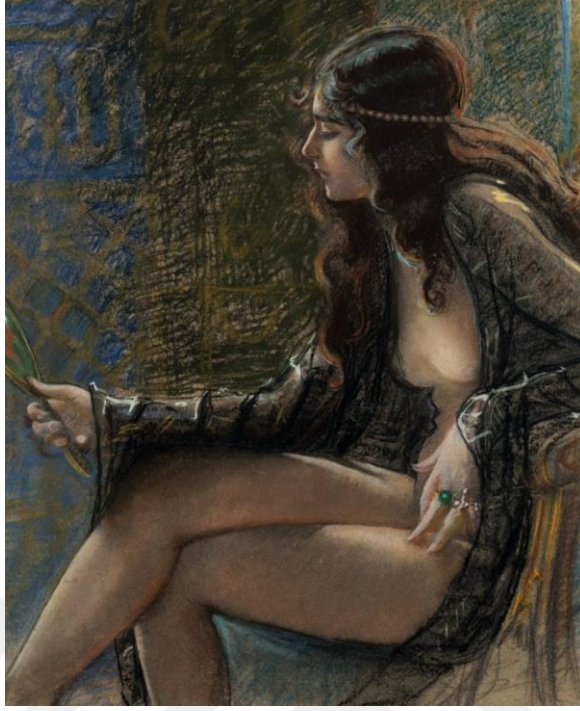
Resim-3: Otoportre



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniğiyle yapılan resim 61 x 51 cm boyutlarında ve Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde yer almaktadır. Ressam bu otoportreyi ön cepheden çalışmıştır. Kısa kesimli saçlarını sarı renkte bir taçla toplamıştır. Üzerinde krem renkte, fırfırlı ve döneminin modern kıyafetlerinden bir örnek görülmektedir. Işık resme göre sol taraftan kullanılmıştır. Renkli kraft kağıdına çalışılan eserde beyaz ve kahverenginin tonları; ten renginde ve bluzda olmak üzere pembe ve siyah rengin tonları da kullanılmıştır. Resme yoğun bir ışık parlaması verilmiş olup figür izleyiciye gülümser bir ifadeye sahiptir.

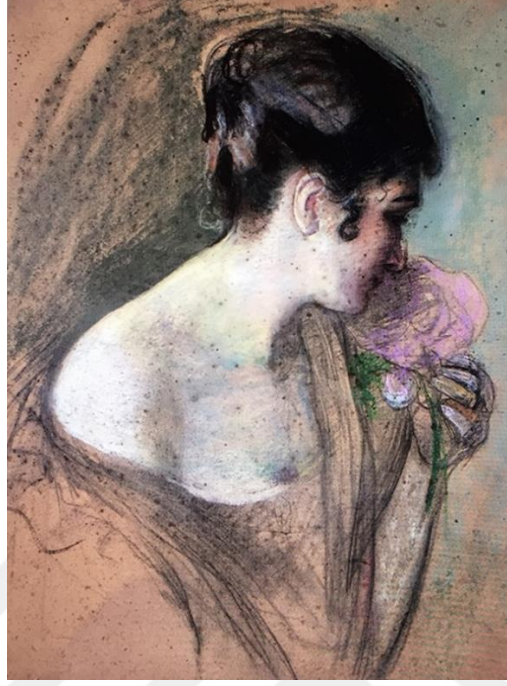
Resim-4: Aynalı Gözde



(Seyran, 2005)

Karton kâğıt üzerine pastel boya tekniğiyle yapılan resim, 85×68 cm boyutlarındadır ve özel koleksiyonda yer almaktadır. Çıplak teni üzerine geçirdiği siyah tül gecelik tarzı elbisesiyle sandalyede oturmuş aynasında kendini izleyen bir güzel resmedilmiştir. Resimde kadının çekiciliğini simgeleyen ayna ve yüzükler dikkat çekmektedir. Ten rengi kusursuzca verilmiş olan model, bacak-bacak üstüne atmış ve kendinden emin bir tavırla sol profilden poz vermektedir. Dalgalı koyu kestane rengi saçlarını incilerle süslenmiş bir aksesuarla detaylandırmıştır. Resme göre sağ taraftan gelen doğal ışık; modelin teninde, tülün kıyafetinde ve saçlarında yansımalar oluşturmuştur. Ressam bunu modeldeki kontur çizgilerinde yoğun olarak hissettirmiştir. Empresyonist tarzda çalışılan resmin arka fonunda mavi, yeşil ve siyah renklerde taramalarla derinlik hissi verilmiştir.

Resim-5: Otoportre



(Tansuğ, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniği ile yapılan eserin boyutları 38x28 cm'dir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer almaktadır. Sanatçı, yandan boyun ve omuz bölgesi görünecek şekilde başını resme göre sola çevirerek elinde bir gülü koklarken resmedilmiştir. Beyaz teni, gençliği ve güzelliği ön plana çıkarılmıştır. Işık resme göre sağ taraftan kullanılmıştır. Figürün yüzü gölgede kalmış, sağ omuz, boyun ve gerdanına kuvvetli ışık yansımıştır. Kahverengi saçları ve bej renkli elbisesi bir uyum içerisindedir. Sağ omzunun ve saçlarının arkasına gölge vererek figürü ön plana çıkarmıştır. Arka fondaki kırmızı tonlarda fırça darbeleri ve elbisedeki çizgilerle resme hareket katılmıştır.

Resim-6: Genç Kadın Portresi



(Erişti, 2015)

Kâğıt üzerine pastel tekniğiyle 116 x 89 cm boyutlarında yapılan resim özel koleksiyonda yer alır. Figürümüz ön cepheden resmedilmiştir. Işık resme göre sol taraftan kullanılmış ve modelin yüzünde ve boynunda yoğun bir şekilde hissettirilerek izleyicinin dikkati bu noktaya çekilmiştir. Modelin çekingen ruh halini başarıyla yansıtmış olduğu eserinde arka fona açık kahve ve siyah tonlarla taramalar yapılarak resme hareket kazandırılmıştır. Model, siyah elbisesini tamamlayan inci kolyesi ve bir çift siyah iri gözlerle dikkat çekmektedir.

Resim- 7: Otoportre



(Çaha, 2019)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile 71 x 61 cm boyutlarında yapılan resim özel koleksiyonda yer alır. Sanatçının olgunluk çağlarından izler taşıyan bu otoportresinde Mihri, hasır bir koltukta Türk kahvesi yudumlamaktadır. Sarı ve krem renk arasındaki elbisesi yere kadar uzanır. Modeli ve bol kesimi ile o dönemin çizgilerini yansıtmaktadır. Sanatçının parmağında satıp İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmayı ya da Millî Mücadele'ye katılmayı hayal ettiği meşhur pırlanta yüzüğü bulunuyor. Bu eserde sanatçının desen bilgisi ve insan anatomisine hakimiyetinin ne derece yüksek olduğunu anlamaktayız. Ressamın özgün, cesaretli ve güçlü kişiliği yüz ifadesinden hissedilmektedir. Işık resme göre sol taraftan kullanılmış olup en çok fincandan ve figürün sol tarafından anlaşılmaktadır. Figürün sol tarafına verilen gölge ve koltuğun koyu rengi resimde bir denge oluşturmuştur. Çapkın ve kurnazca bakan portresinde, elinde tuttuğu fincan ve tabak resmin odak noktası olmuştur. Günümüze alt kısmı eksik olarak ulaşan bu eserin, üst kısmının zarar görmemesi sayesinde portre özelliğinden bir şey kaybetmemiştir.

Resim- 8: Otoportre



(Seyran, 2005)

31x 23 cm olan resimde kâğıt üzerine suluboya tekniği kullanılmıştır. Özel Koleksiyonda bulunan resim Mihri Hanım'ın genç kızlık çağlarını yansıtmaktadır. Resmi muhtemelen aynaya bakarak çalışmıştır. Ressamın ne kadar güzel bir kadın olduğunu bur resimde anlayabiliriz. Otoportre turuncu zemin üzerine çalışılmıştır. Ten rengi fonla uyum içerisinde resmedilmiştir. Siyah çarşaf giyen genç kızın kakülleri dışarıda bırakılmıştır. Arka fona mavi tonlar girilerek figür ön plana çıkarılmıştır. Tebessüm ederek başı izleyiciye dönük olan figürün vücudu yan tarafa bakmaktadır. Bu duruşu ona sakinlik ve mütevazi bir tavır katmıştır.

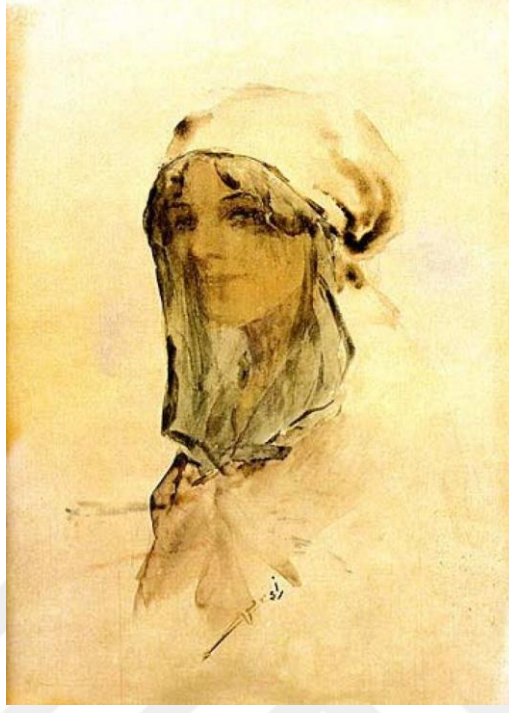
Resim-9: Otoportre



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine suluboya tekniği kullanılan bu resim 31 x 23 cm boyutlarında ve özel koleksiyonda yer almaktadır. Bir önceki resimle benzerlikleri bulunan resimde bu kez figürümüz tümüyle izleyiciye dönük ve başını öne eğmiş olarak resmedilmiştir. Gözlerde buğulu ve melankolik bir bakış hakimdir. Mavi- siyah renk tonlarındaki çarşafa fırça darbeleriyle kumaş kıvrımları verilmiştir. Kâğıt rengine yakın olan ten rengi ve mavinin tonları resimde bir ahenk yaratmıştır.

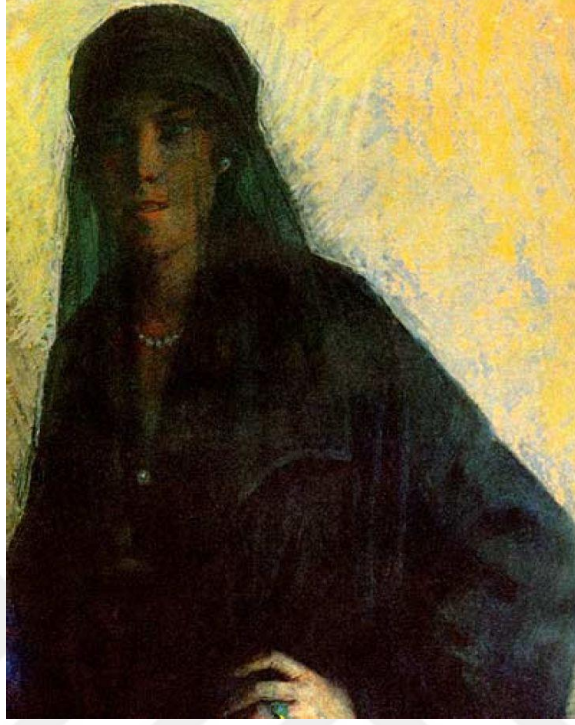
Resim- 10: Peçeli Kadın Portresi



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine suluboya tekniği ile, 44 x 29,5 cm boyutlarında yapılan resim özel koleksiyondadır. Mihri Hanım'ın bu çok tanınan eseri, sanatçının suluboyada ne kadar ustalaştığını gösterir. Kraft kâğıt üzerine çok uyumlu olan kahverengi ve yeşil tonlarında renklerle pratik bir şekilde çalıştığı suluboya resmini aktarmıştır. Resimdeki figür siyah tül bir peçenin altındaki yüzüne çok romantik ve narin bir yapı sığdırmış ve resme bir boyut kazandırmıştır. Resme göre sağ tarafa çevirdiği vücuduyla izleyiciye bakmaktadır. Figürün anatomisini hızla kavrayışı ve uygulayabilmesi onun kabiliyetinin ve çok çalışmasının bir göstergesidir.

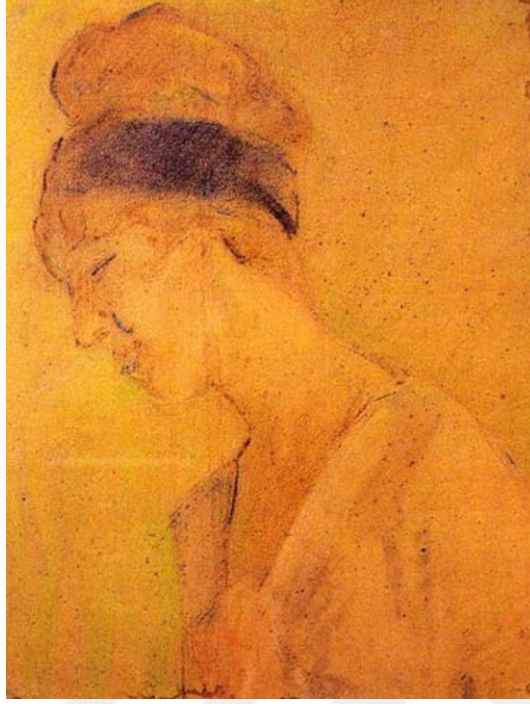
Resim-11: Siyahlı Kadın Portresi



(Demirbulak, 2007)

Kâğıt üzerine pastel tekniğiyle yapılan resmin boyutları bilinmiyor. Resim özel koleksiyonda bulunmaktadır. Mihri Hanım'ın arka fonda sarı-gri renklerle rahat çizgi darbelerini kullanması, akademik tarzda çalışılmış olan figürü vurgulamış ve ön plana çıkarmıştır. Sol elini beline koymuş olması onun güçlü kişiliği ve rahat tavrını gösterir. Kıyafetindeki inci düğme, inci küpeleri ve kolyesiyle çok zarif bir şıklıkta olan figür, siyah tül peçesinin içinde kendinden emin ve gururlu bir yüz ifadesiyle resmedilmiştir. Siyah çarşafı ve yüzünü örttüğü tülü ile genç kadın dönemin üst kesiminden eğitimli kadınlarını yansıtır. Sanatçının resimlerindeki modelin karakterini iyi kavradığını ve pastel tekniğinde ustalaştığını en iyi gösteren resimlerindedir.

Resim- 12: Kadın Portresi



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniğiyle 50 x 40 cm boyutlarında ve özel koleksiyonda yer alan bir resimdir. Model yan profilden resmedilmiş, başı hafifçe aşağıya doğru eğilmiştir. Sanatçı bu resmini tamamlamamış olsa gerek ki açık tonlarda kalmış, koyu tonlar yetersizdir. Resim eskiz etkisi vermekte ve sarı rengin hakimiyeti söz konusudur. Sarı saçlarını kahverengi bir taçla toplamış olan genç kadının elbisesi pudra rengindedir. Detayları eksik olan portrede figürün gözlerinin kapalı olarak gülümsediği belli belirsiz anlaşılmaktadır.

Resim-13: Yaşlı Kadın Portresi



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel kullanılarak 30 x 40 cm boyutlarında yapılan eser İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yer almaktadır. Yaşlı Anadolu kadını yüzündeki yaşanmışlıkla son derece gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Hafifçe açık olan ağzının içinden sararmış dişleri seçilebilmektedir. Hüzün dolu bakışlarını resmin dışında bir yere yöneltmiştir. Resme göre sol üstten kullanılmış olan ışık modelin yüzünü aydınlatmakta, yaşlı kadına canlı etkisi vermektedir. Modelin bluzundaki siyah beyaz renklerde yapılan taramalar ve portrenin etrafındaki açık mavi çizgiler, resme hareket kazandırmış, figürü yüzeyden ön plana çıkarmıştır. Ressamın şaheserlerinden diyebileceğimiz bu eserde Mihri Müşfik, son derece başarılı bir pastel tekniği uygulamıştır.

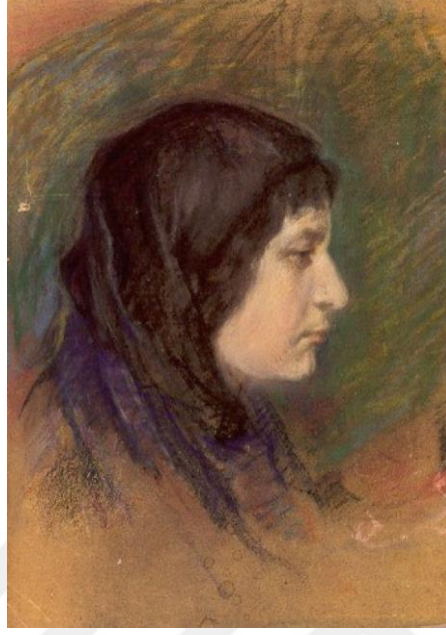
Resim-14: arşafllı Kadın Portresi



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine pastel ile yapılan 116,5 x 90 cm boyutlarındaki resim özel koleksiyonda yer alır. Eser büyük boyutlarda çalışılmıştır. Siyah arşafllar içerisinde yan profilden resmedilen figür hüzün dolu bir şekilde bir yerde oturuyor ve bir şey düşünüyor gibidir. Öncelikle sarı- turuncu tonlarda başlayan resim, birbirini takip eden mavi ve siyah renkteki çizgilerle daha sonra figürün etrafında diagonal olarak dönerek figürü gizemli bir girdabın içine sürüklüyormuş gibi bir hava katmıştır. Sipariş üzerine yapmadığı hayali resimlerinde ressam daha çok kadın figürlerinin içinde buldukları kasvetli ortamı ve erişmeye çalıştıkları özgürlük ve eşitliğin hayaliyle ortaya koyduğu eserler çıkarmıştır.

Resim-15: Kadın Portresi



(Seyran, 2005)

Karton üzerine pastel tekniğiyle 44.5 x 32.5cm boyutlarında özel koleksiyonda yer alan bir resimdir. Eserde kadın figürü yan profilden resmedilmiştir. Resimde siyah, koyu kahverengi ve koyu yeşil renkler hakimdir. Sol taraftan kullanılan ışık modelin yüzünü aydınlatmış, dalgın, sararmış yüz ifadesi ile çok halsiz bir duruş sergilemektedir. Figürün diğer resimlerde olduğu gibi kakülleri dışarıda bırakılmıştır. Resimde pastel boya ustaca kullanılmıştır. Tarama çizgileriyle verilmiş renk tonları birbiriyle bir arkadaş gibi oyun oynamaktadırlar.

Resim- 16: Letta Hanım Portresi



(kimmihri.com)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği uygulanan ve Boyutları 178,5 x 96,5 cm olan eser İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndedir. 1911/1912 yıllarında yapılmış olan eserde, 1910 yılında Hariciye Nazırı (Dış İşleri Bakanı) olan Asım Paşa'nın Avusturyalı eşi Letta Hanım Sofya elçiliğinde gerçekleşen baloya gitmeden resmedilmiştir. Model topuz yapılmış saçlarındaki taç, elinde tuttuğu yelpaze, elbisesini süsleyen kurdele ve çiçeklerle rahat fırça vuruşları ve el çabukluğuyla yapılmıştır. Modelin sağ kolu tamamlanmadan birkaç fırça vuruşuyla bırakılmıştır. Sağdaki fotoğraftan çalışılmış olan eserde Letta Hanım, ön cepheden ve boydan resmedilmiştir. Gelişigüzel çizgilerle resmedilen elbisede pembe ve eflatun renklerin hakimiyeti söz konusudur. Arka fonda kahverengi ve mor tonlarda büyük taramalar yapılmıştır. Bu durum resme hareket kazandırmıştır. Figür güzelliği ve çekingen bakışlarıyla dikkat çekmektedir.

Resim- 17: Namaz Kılan Kadın



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile 92x65 cm boyutlarında olan resim Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Namaz kılan kadın portresinde figür hafifçe yandan resmedilmiştir. Siyah ten rengine sahip model, muhtemelen zengin bir ailenin evinde hizmetli olarak görev yapan bir genç kadını simgelemektedir. Kıyam pozisyonunda durmuş, ellerini göğsünde birleştirmiş ve yüzünü hafifçe yere eğmiştir. Figürün yüzünde sakin ve huzurlu ifade hissedilmektedir. Empresyonist tarzda yapılan eserde, resme göre sağ taraftan kullanılan ışık, resmin genelinde ve daha çok figürün altın sarısı eşarbinda yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Odanın duvarlarında ve yerde oluşan gölgeler ince bir şekilde çalışılmıştır. Eserde birçok ayrıntı göze çarpmaktadır. Modelin bordo renk elbisesindeki kiraz motifleri, başörtüsünün kenarlarına işlenmiş motifler, figürün patiklerindeki motifler ve seccadenin kapitone üzerinde titizlikle işlenmiş motifler... Ressam gerçekçi bir çalışma sergilemiştir.

Resim- 18: Kadın Portresi



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan, 30 x 40 cm boyutlarında ve özel koleksiyonda yer alan bir resimdir. Eserde mavi ve siyah renk tonları hakimdir. Bu durum hayal alemindeymiş gibi bir izlenim yaratmaktadır. Yüzü sola dönük olan portrede rüyalara dalmış bir genç kız tasvir edilmiştir. Başına bağladığı siyah çarşaf ve çarşaftan omuzlarına dökülen kumaş, resimde en koyu alanlar olmuştur. Bu alanlar ile resmin geri kalanındaki hayalsi mavilik ve figürün ten rengi bir uyum içerisinde verilmiştir. Resme göre sağa dönük olan vücudu ve bakışlarıyla figürün çok derin hayallere daldığı ve hüzün barındırdığı belli olmaktadır.

Resim- 19: Leyla Turgut'un Annesinin Portresi



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniğiyle 63 x 48 cm boyutlarında olan eser, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yer alır. Leyla Turgut'un annesini resmeden sanatçı yine açık turuncu yüzey üzerine kuvvetli bir pastel tekniği uygulamıştır. Resimde ışık sağ üstten kullanılırken en çok modelin alnında vurgulanmıştır. Ön cepheden resmedilen, mutluluğu gözlerinden okunan modelin yüzünde hoş bir tebessüm bulunmaktadır. Siyah saçları döneminin modası olan topuz şekli ile toplanmıştır. Modelin boyun kısmındaki şey beyaz renkte ve muhtemelen elbise içine giyilen bir kıyafet olarak göze çarpıyor. Mavi renkte birkaç pastel vuruşuyla elbiseyi belirtmiştir. Siyah, mavi ve beyaz tonlarda birkaç dinamik çizgiyle derinlik kazandırılmıştır. Sanatçının akademik desen bilgisinin ne kadar iyi olduğunu fark edildiği çalışmada, gerçekçiliğin başarıyla işlendiğini görmekteyiz.

Resim-20: Leyla Turgut'un Annesinin Portresi



(Erden, 2012)

İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki eser kâğıt üzerine pastelle, 62,5 x 48 cm boyutlarında yapılmıştır. Sanatçı, ilk kadın mimarlarımızdan Leyla Turgut' annesinin portresi olan bu eseri 1912 yılında çalışmıştır. Açık turuncu yüzey üzerine pastel tekniğinde çalışılan eserde, model ön cepheden resmedilmiş, ışık resme göre sağ üstten kullanılmıştır. Yaşlı kadının yüzündeki hüznün ve endişe resme ustaca yansıtılmıştır. Açık kahve saçlarındaki beyaz renk ve arka fondaki birkaç rahat çizgiyle portre yüzeyden öne çıkarılarak üçüncü boyut hissi vermesi sağlanmıştır. Portrenin boynundan itibaren kullanılan iri tarama çizgileri ivedilikle yerini almıştır.

Resim- 21: Çocuk Portresi



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniği ile 61 x 47 cm boyutlarında yapılan eser İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır. Ön cepheden görülen 5-6 yaşlarındaki erkek çocuk resmedilirken, gerçekçi bir tavır ve titizlikle yapılan eserde çocuğun yüzünde mutlu bir ifade vardır. Masum bir gülüşle izleyiciye bakmakta olan çocuğun sarı- pembe ten rengi başarıyla verilmiştir. Sanatçı modelin denizci yakalı kıyafetini serbest birkaç çizgiyle belirtmiş, arka fona siyah renkte oval ve çizgisel taramalar yaparak figürü ön plana çıkarmış, resme hareket kazandırmıştır. Ressama Leyla Turgut'un kardeşi model olmuştur.

Resim- 22: Bebek Portresi



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniği kullanılan 63 x 49 cm boyutlarında olan eser İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır. İlk kadın mimarlarımızdan olan Leyla Turgut'un bebeklik portresi olan bu eserde figür rahat bir tavra sahip, karşıdan resmedilmiştir. 1911-1912 yıllarında, turuncu yüzey üzerine yapılan bebek portresinde, bebeğin yüzü ve elleri fotoğraf gibi bir gerçeklikle çalışılmıştır. Bebeğin yüzündeki huzur dolu ifade ve sağlıklı pembe ten hissi başarıyla aktarılmıştır. Bebeğin yattığı yer ve battaniyesi beyaz renkte tarama çizgileriyle verilmiştir.

Resim- 23: Bebek Portresi



(Seyran, 2005)

Resmin hangi teknikle, hangi boyutlarda yapıldığı bilinmemektedir. Eser, Mihri Hanımın eşi Müşfik Bey'in yeğeni, Yavuz Selek'e aittir. Resimde halinden memnun bir yüz ifadesiyle gülümseyerek kundakta yatan bir bebek resmedilmiştir. Kundaktaki örtüler son derece işlemeli ve ayrıntılı olmakla birlikte, sanatçı bu portreyi sünnet töreni dolayısıyla yapmıştır. Işığı sol taraftan kullanılan eserde beyaz renklerin üzerine sarı ve kahverengi tonlarla motifler işlenmiştir. Kundağın ayak kısmının mavi olması ve bebeğin başından kundağın geri kalan kısmının görünmesi, resme bir uyum ve bütünlük sağlamıştır.

Resim- 24: Naile Hanım Portresi



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği uygulanan resmin boyutları bilinmiyor ve özel koleksiyonda yer almaktadır. Gazeteci, politikacı, Meclis-i Mebusan ve Ayan reisi olan Ahmet Rıza Bey'in annesi Naile Hanım, Osmanlı tarzı döşenen odanın sedirinde otururken resmedilmiştir. Sedir krem ve yeşil rengin uyumuyla oluşan motiflerle işlenmiştir. Üzerine Türk motifleri bezenmiş kilim serilmiş ve figür sedirin baş kösesindeki yastığa sağ kolunu dayayarak elinde tesbihini çekmektedir. Üzerine kırmızı genişçe bir elbise ve bordo kadife bir ceket giymiştir. Başına da krem renkte şapka ya da boneye benzer bir şey takmıştır. Işık resme göre sağ taraftan kullanılırken, odada her şeyi aydınlatmaktadır. Resim oryantalist tarzda çalışılmış, Ayan reisi annesi, güçlü ve kendinden emin bir duruşla izleyiciye doğru gülümseyerek bakmaktadır. Akademik tarzda çalıştığı eserinde elbisenin kıvrımlarını gerçekçi bir tavırla sergileyen Mihri Hanım, kumaşa kadife hissi vermeyi başarmış, figürün duvara vuran gölgesi ve duvardaki işlemlere kadar hiçbir detayı atlamamıştır.

Resim- 25: Mevsime Yalçın Portresi



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan eser 100 x 82 cm boyutlarında ve özel koleksiyonda yer almaktadır. Hüseyin Cahit Yalçın'ın eşinin portresi olan bu eserde model iç mekânda resmedilmiştir. Eflatun renkli elbisesiyle koltukta oturan figür resmin merkezine yerleştirilmiştir. Bacak-bacak üstüne atmış ve sağ elini çenesine koymuş olan figür rahat bir tavırla izleyiciye bakmaktadır. Takılarıyla ve topuklu ayakkabısıyla son derece zarif bir görünüşü vardır. Odada bulunan eşyalar ve aksesuarlar tüm ayrıntılarıyla betimlenmiştir. Yarım resmedilen iki koltuk arasından figür görülmektedir. Evin salonu batılı tarzda döşenmiştir. Modelin arkasındaki şömine, saat, biblolar, heykel, altın varaklı oturma grubu ve kırmızı- siyah renklere dokuma olması muhtemel halı; evin ihtişamını ve zengin bir aileye ait olduğunu göstermektedir. Salon sol taraftan gelen ışıkla aydınlanmaktadır.

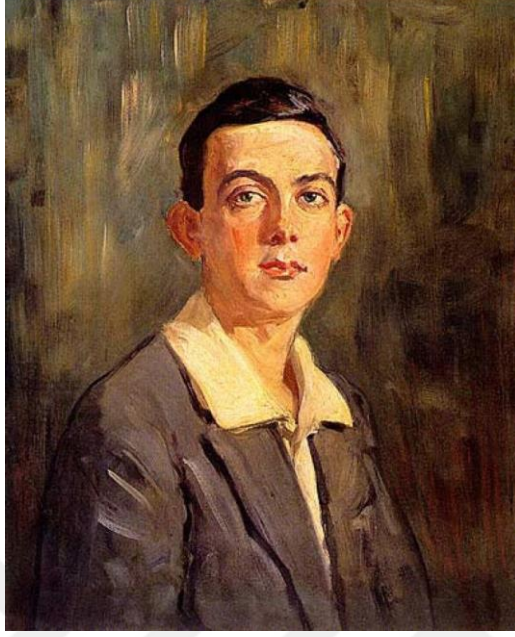
Resim- 26: Rprdksiyon alışması



(Seyran, 2005)

Tuval zerine yağlıboya tekniği ile 58 x 52 cm boyutlarında yapılan resim İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndedir. Hollandalı ressam Franz Halz'ın (1580-1666) Paris Louvre Müzesinde bulunan "ingene Kız" adlı eserinin rprdksiyonu olan bu eser, 1965 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açılan rprdksiyonlar sergisinde yerini almıştır. Empresyonistler tarafından 1890'da öncüleri olarak görülen Halz, Mihri Hanım'ı da etkilemiş olacak ki, sanat anlayışları da birbirine benzemektedir. Franz Halz'ın diğer portrelerinde olduğu gibi "ingene Kız" isimli eserinde de figür neşeli ve mutlu ifadeler sergilemektedir.

Resim- 27: Ümit Cahit Yalçın Portresi



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile aktarılan resmin boyutları 62,5 x 50 cm'dir. Eser Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde yer almaktadır. Hüseyin Cahit Yalçın'ın oğlu olan Ümit Cahit Yalçın bu eserde ön cepheden resmedilmiştir. Mihri Hanım yakın dostluk kurduğu Yalçın ailesinin birçok ferдинin portresini çalışmıştır. Figür sakin ve dingin bakışlarla izleyiciye odaklanmıştır. Işığı resme göre sol taraftan kullanılan çalışma empresyonist tarzda uygulanmıştır. Empresyonist tarza uygun kalın boya tabakaları ve anlık fırça darbeleri tuval yüzeyinde belirlemektedir. Modelin yakası dönemini anımsatan gömleğinin üzerindeki takımı mavi, gri ve kahverengi tonlarda çalışılmış, arka fonda koyu yeşil, sarı, gri ve kahverengi renkler karıştırılıp kirletilerek kullanılmıştır. Işık modelin yüzünde ve gömleğinde kuvvetli parlamalar şeklinde, açık sarı rengin tonları kullanılarak başarıyla verilmiştir.

Resim- 28: Sahilde Yürüyüş



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya ile yapılan eser 92 x 111 cm boyutlarında olup özel koleksiyonda yer almaktadır. Resim sahilde şemsiyesiyle yürüyüş yapan iki genç kadını konu edinmektedir. Döneminin üst sınıfına ait olduğu hallerinden belli olan iki kadın heyecanla bir konuda sohbet etmektedirler. Modern, ince kumaştan dikilmiş siyah- beyaz feraceleri ve saçlarının birazı açıkta kalan başörtüleri dönemin giyim tarzını yansıtmaktadır. Resme göre sağ üstten kullanılan ışık, özellikle ön plandaki figürün sırtında kuvvetlice hissettirilmiştir. İzleyiciye doğru bakan figürün elindeki mavi ve mor renklerle işlenmiş olan şemsiye, o dönemde bir aksesuar olarak kullanılmaktadır. Resimde derinlik; gökyüzü, ufuk çizgisinden itibaren koyu olarak başlayan- kıyıya doğru açılan denizin mavi renk tonları ve silüet şeklinde uzakta beliren gemi ile verilmiştir.

Resim- 29: Adada Kadınlar



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan 145 x 105 cm boyutlarındaki eser özel koleksiyondadır. Deniz ve orman manzarasında figürlerden oluşan resimde perspektif göze çarpmaktadır. Resimde bulunan figürler izleyiciye uzaklıklarına göre sıralanırsa en arkada tepede oturan bir figür, toprak yolda atlı figür ve ona el sallayan bir diğer figür; onların biraz ilerisinde elinde sepetli beyaz başörtülü, etek ve ceketli bir figür ve ön planda birbirleriyle sohbet etmek üzere bir araya gelmekte olan dört tane dönemin modern giysili genç kadın figürleridir...Geri plandaki figürler adanın yerli kesimini oluştururken ön plandaki genç kadın figürleri adayı ziyarete gelen elit kesimi oluşturmaktadır. Resimde deniz, uzakta ağaçların arasından seçilebilmektedir. Sanatçı, kahverengi, sarı turuncu renk tonlarındaki toprak yol, yeşil tonlarda resmedilen ağaçlar ve çalılarla mükemmel bir doğal ortam resmetmiştir. Işık resme göre sol üst taraftan gelmektedir.

Resim- 30: Atatürk Portresi



(Seyran, 2005)

Resmin hangi teknikle, hangi boyutlarda yapıldığı bilinmemektedir. Mihri Müşfik bu eserini tamamlayıp Çankaya'ya götürerek Atatürk'e sunmuştur. Bir müddet Ankara Halk Evi Koleksiyonunda yer almış, daha sonra Yugoslavya Hükümetine armağan edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında yandığı bildirilen tablonun günümüzde sadece bir fotoğrafı bulunmaktadır. Sanatçı, İzmir Zaferi sonrası büyük bir heyecanla yaptığı eserinde Mustafa Kemal Atatürk'ü mareşal üniforması ile karargâh çadırında resmetmiştir. Bulduğu mekân yarı açık yarı kapalı bir mekandır. Siyah aralanan perde, masa ve yerdeki halı izleyiciyi iç mekâna taşımakta, mavi ve eflatun tonlardaki gökyüzü, uzakta belli belirsiz görülen beyaz renkte yapılmış çadır ve dalgalanan bayrakla dış mekân olgusu vurgulanmıştır. Ayakta duran figüre, resme göre sol üst taraftan ışık vurmaktadır. Güçlü ve kendinden emin bir görünüm veren figür sol elini beline dayamış, sağ eliyle tuttuğu rulo kağıtla haşır neşir olduğu fark edilmektedir. Resimde figürün yüzü ve bu rulo kâğıt dikkat çekmektedir. Şiddetli bir şekilde açık koyu kontrastlık içeren eserde, rahat ve ustaca vurulan fırça darbelerine yer verilmiştir. Atamızın sarı saçları ve mavi gözleri, tüm detaylarıyla çalışılmış olan yüzü, son derece gerçekçi resmedilmiştir.

Resim- 31: Natürmort



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniği ile 49 x 24 cm boyutlarında, 1912/1913 yıllarında yapılan eser özel koleksiyonda yer alır. Resimdeki nesnelere sanatçının yaşam standartlarını ortaya koyar niteliktedir. Toprak zeminle verilen arka fon, turuncu-kırmızı tonlarda resmedilen ıstakoz ve ortadan kesilmiş yumurta resimde uyum içerisinde bulunmaktadır. Yatay olarak oluşturulan kompozisyonda ıstakozun antenleri ve gölgesi diagonal olarak yerleştirilerek resimdeki durağanlık kırılmak istenmiştir. Resmin sol alt tarafına yerleştirilen iki midye estetik açıdan bir uyum sağlamaktadır. Işık objelere sol taraftan vurmuştur. Resmin merkezindeki oval formda tabağa yerleştirilen marul üzerine serilen ıstakozun gölgesi duvara kahverengi tonlarda gölge ile yansıtılmıştır.

Resim- 32: Natürmort



(Seyran, 2005)

Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılarak 34 x 45,5 cm boyutlarında yapılan çalışma özel koleksiyonda bulunmaktadır. Eserde üçgen bir natürmort kompozisyonu oluşturulmuştur. Arka fonda şarap şişesi ve belli belirsiz yeşil kapaklı bir vazo, ön planda porselen tabakta elmalar, masaya kompozisyona uygun yerleştirilmiş elma ve üzümler bulunmaktadır. Resme göre sol üst taraftan gelen ışık çok etkili olmakla birlikte resimde kontrastın şiddeti fark edilmektedir. Bu durum resme barok etkisi vermektedir. Böylece ressamın Avrupa sanatından ne denli etkilenmekte olduğunu görmekteyiz.

Resim- 33: Natürmort



(Seyran, 2005)

Kâğıt üzerine pastel tekniğiyle 50 x 64 cm boyutlarında yapılan resim özel koleksiyonda yer alır. Işığın resme göre sağ taraftan kullanıldığı eserde, beyaz porselen tabak içinde dilimlenmiş olan karpuz göze çarpmaktadır. Arka fonda kullanılan turuncu ve karpuzun kırmızılığı resimde sıcak tonların ağırlıkta olmasını sağlamıştır. Karpuz dilimlerinin soluna karpuz kabuğu, sağına ise bir bıçak yerleştirerek resimde denge sağlanmak istenmiştir. Nesnelerin mavi kahverengi ile verilen gölgeleri resme dinamizm kazandırmıştır. Ressam, karpuz çekirdeklerini masanın üzerine yerleştirerek ayrıntı sever bir kişilik olduğunu burada da göstermiştir.

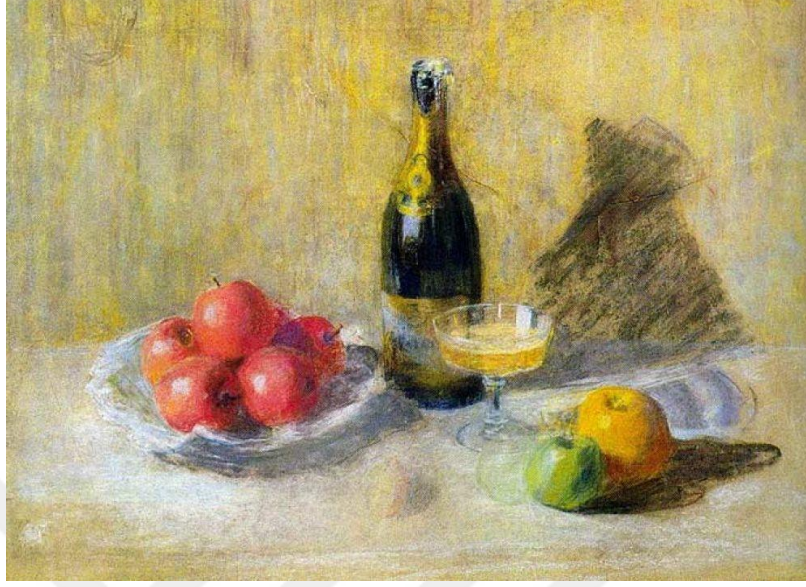
Resim- 34: Natürmort



(Seyran, 2005)

Resmin tekniği bilinmemekte olup, geleneksel Osmanlı motifleriyle yapılmış porselen vazo, kapaklı kâse ve sūrahi gibi nesnelere cansız model olarak kullanılmıştır. Resme göre sağ üstten gelen ışıkla aydınlatılan eser üçgen bir kompozisyonla kurulmuştur. Eserde genellikle soğuk renkler kullanılmıştır. Gerçekçi bir üslupla çalışan sanatçı bütün nesnelere Türk motifleriyle detaylandırarak süslemiştir. Resimde kullanılan bıçak üçgen kompozisyonun alt kısmını belirginleştirmiştir.

Resim- 35: Natürmort



(Erden,2012)

Karton kâğıt üzerine pastel tekniği ile 52 x 70 cm boyutlarında yapılan, Ankara Resim Heykel Müzesi'nde yer alan resim sanatçının natürmortlarından iyi bir örnek temsil etmektedir. Akademik tarzda çalışılan eserde üçgen bir kompozisyon oluşturulmuştur. Dikey yerleştirilen şarap şişesi, önüne tabaktaki elmalar ve içinde şarap dolu kadeh ve kadehin önüne koyulan iki elmayla kompozisyonda denge sağlanmıştır. Işık resme göre sağ üstten kullanılmıştır. Nesnelerin bulunduğu yüzey beyaz renkle belirginleştirilerek, nesnelerin altına mavi renkle gölge verilmiştir. Duvara şarap şişesinin gölgesi düşürülerek ışık hissettirmeye çalışılmıştır. Son derece detaycı ve gerçekçi çalışılan eserde nesnelerin dokuları başarıyla verilmiştir. Eserde ressamın üstün yeteneği ve usta tekniği hayranlık uyandırmaktadır.

Resim- 36: Natürmort



(Seyran, 2005)

Hangi teknikle yapıldığı bilinmeyen eser empresyonizme yakın bir üslupla çalışılmıştır. Işık resme göre sağ üstten kullanılmıştır. Resmin arka planında yarım görünen iki şarap şişesi, ön planında sarı zemin üzerine kırmızı- yeşille meyve motifleri işlenen kapaklı kâse, camdan bir tabağın içinde elmalar ve narlar resmedilmiştir. Masaya serpiştirilen ceviz parçaları, şeftaliler ve siyah bıçak resimde denge unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimde her şey aslına uygun renklerde ve ayrıntılı olarak olması gerektiği yerdedir. Bu resimde sanatçı boyayı daha kalın tabakalar halinde uygularken, fırçasını rahat kullanmıştır. Açık- orta- koyu değerler, ışık-gölge kullanımı ve oran- orantıdaki mükemmellik, almış olduğu akademik eğitimin başarılı bir göstergesidir.

Resim- 37: Çocuk Portresi



(Seyran, 2005)

Özel Koleksiyonda yer alan eser 60 x 45 cm boyutlarındadır. Koyu kahverengi karton yüzey üzerine yağlıboya çalışılan eserde 9-10 yaşlarında sarışın bir kız çocuğu vardır. Heyecanlı ve mutlu bir ifadeyle bakan küçük kız ön cepheden resmedilmiştir. Saçları ve yüzü ayrıntılı olarak çalışılmış; kırmızı- beyaz çizgili, önden düğmeli kıyafeti ise birkaç rahat çizgiyle belirtilerek bütün dikkat kızın yüzüne çekilmiştir. Dalgalı saçları parlak, altın sarısı renginde ve yüzü çok açık bir ten rengine sahip olan kız, resme göre sağ taraftan kullanılan ışıkla aydınlanmıştır.

Resim- 38: Çocuk Portresi



(Seyran, 2005)

Kahverengi karton üzerine yağlıboya tekniği kullanılan eser 57 x 38 cm boyutlarındadır. Özel koleksiyonda yer alan eserde 9-10 yaşlarındaki kız çocuğu resmedilmiştir. Kullanılan kâğıdın renginden dolayı resimde karanlık ve kasvetli bir hava hakimdir. Ön cepheden görünen modelin yüzünde sakin ve huzurlu bir ifade vardır. Resme göre sağ taraftan kullanılan ışık, figürün yüzünde ve kısa kahverengi saçlarında hissedilmektedir.

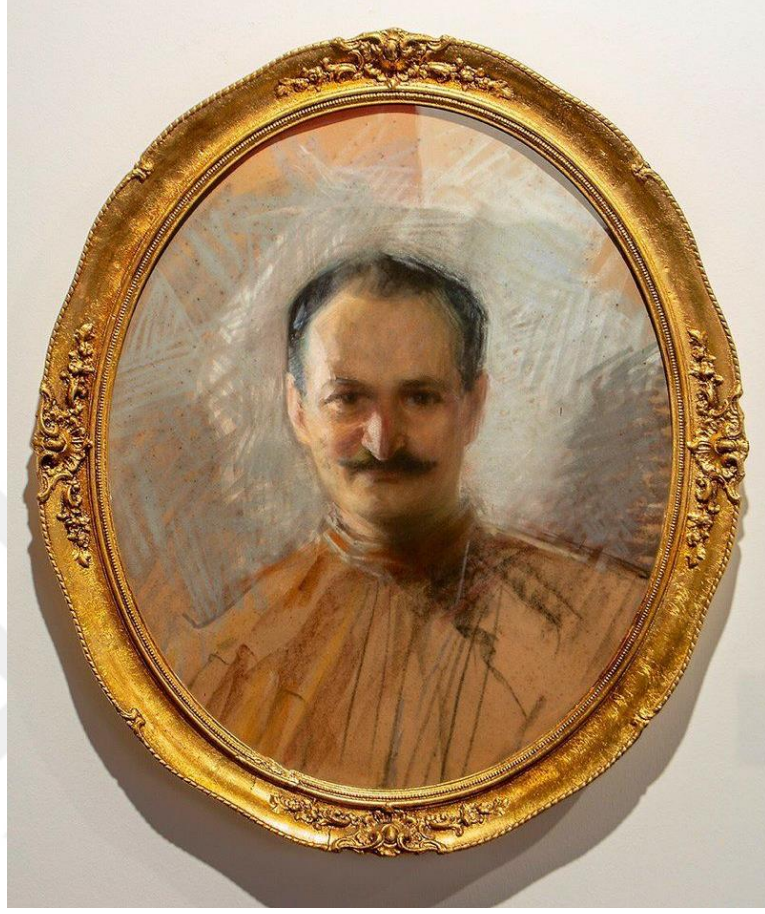
Resim- 39: “Fatih Sultan Mehmet Portresi”



(Seyran, 2005)

Karton üzerine pastel tekniğiyle 61 x 51,5 cm boyutlarında olan resim özel koleksiyonda yer alır. Fatih Sultan Mehmet’i yan profilden gösteren ressam yaptığı portrenin sadece başını ayrıntılı çalışmayı tercih etmiştir. Modelin gövdesinin rengini kâğıdın renginde bırakıp detaya girmemiştir. Beyaz renkte bir kavuk takan Sultanın gözlerinde bir hüznü ifade bulunmaktadır. Ressam kavuktaki gölgelendirmeyi, kâğıdın koyu kahverengi renk tonunu ve birazcık da mavi rengi kullanarak göstermiştir.

Resim- 40: Tevfik Fikret Portresi



(Pinterest.com)

Kâğıt üzerine pastel boya tekniği ile 33 x 41cm boyutlarında olan ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen eser Tevfik Fikret'i ön cepheden göstermektedir. Portrenin sadece baş kısmı detaylı olarak çalışılmış, figürün gövdesi ve arka fonda kontrollü taramalar kullanılarak resmin hareketlenmesi sağlanmıştır. Sanatçı Tevfik Fikret'in yüzünün anatomisini birebir yansıtmayı başarmış, yazarın aydın ve üretken kişiliğini, ışıltılı gözlerini ve kendinden emin ifadesini hissedebilmekteyiz. Sanatçı portrede kontrastlığı yerinde verirken, arka fonla figürün ayrımını çok iyi elde edebilmiştir. Resimde ışık resme göre sağ taraftan verilmiştir.

2.2.Sanat Eleştirisi

Bir tutum belirleme, bir bakış sergileme ve kanaat belirtme eylemi olan eleştirinin amacı anlamaktır. Bir eleştiri ortaya koyabilmek için öncelikle eleştirilecek bir sanat yapıtına, o yapıtta var olan bilgi nesnelere ve onların ifade ettiği anlamı kavrayacak, yapıttaki değerlere derinlemesine nüfuz edecek bir bakış yöntemine ihtiyacımız vardır. Biyografik, tarihi ve arkeolojik veriler sanata ve sanatçıya dair ilgi çekici yönler taşıyabilir ancak bu veriler sanat eleştirisi için gerekli sayılmaz. Sanat eleştirisinde temel amaç sanat yapıtının neden etkileyici olduğunu kavramaktır (Boydaş, 2007: 29). Sanata eleştirel bakış bir başka ifadeyle sanat eleştirisi, sanat eserleri üzerine yorum yapabilmek amacıyla sistematik ve organize olarak uygulanan bir yaklaşımdır. Sanatın kendine özgü dilinin öğrenilmesi, sanat nesnesinin ayrıntılı olarak ele alınmasını bir başka ifadeyle sanatsal yapıtla daha yakın ilişkiler kurulmasını da doğal olarak beraberinde getirecektir (Karabulut, 2004: 227).

Eleştiri geliştirmenin, bir sanat yapıtını eleştirmenin bir diğer gayesi de bu eylemden zevk almaktır. Sanata dair yorumlar getirmemizin nedeni duygu ve hislerimizi diğer bireylere sıkıntı duymaksızın iletebilmenin, kanaatlerimizi başkalarıyla paylaşmanın en sağlıklı ve yerinde metotlarından birisinin bu olduğunu düşünmemizdir. Eleştirel düşünce, kanaat ve yargılarını diğer bireylerle paylaşmaya dönük içindeki dürtüye çok az insan karşı koyabilir. Ünlü eleştirmenler, estetik zevk için olağanüstü donanımlı ve renkli bir yapıya sahiptirler (Boydaş, 2007: 30).

Sanat insanın kendisini kendiliğinden bir ifade yöntemi olarak değerlendirildiğinde, sanat yapıtının yaratılması aşamasında kullanılan materyaller de doğal olarak farklılaşmaktadır. İnsanoğlunun sanatsal açıdan varlık gösterdiği ilk çağlardan günümüze değin sanata farklı anlamların yüklenmesi kaçınılmaz olarak sanat eleştirisine dönük etkiler de yapmıştır. Ersoy (2016: 77)'a göre; sanat eleştirisi sanatın yapısını, kültür alanları içindeki yerini, insan açısından işlevi ve anlamını araştıran sanat felsefesi ile güzelin ve güzel sanatların doğasını, yapısını, işleyişini inceleyen estetik bilimi ile iç içedir. Sanat eleştirisi, felsefeyi temel alan, estetik ölçülere dayanan katı, mantıkçı değerlendirmelerden, sanat eserinin eleştirmende

uyandırdığı duyguları izleyiciye iletmeyi amaçlayan öznel yorumlara değin çeşitli yaklaşımları dile getirebilir.

Sanat eleştirisi, ele alınan yapıtta sanatçının neyi anlatmayı amaçladığının ve bu anlatımı hangi yolla nasıl gerçekleştirdiğinin olabildiğince detaylı açıklanmasıdır. Sonuç olarak ele alınan yapıtın başarı düzeyi, iyi bir yapıt olup olmadığı gibi değer yargılarına ilişkin kanaatlere ulaşılması gerekir. Kimi zaman da sanat eleştirmeni bu değerlendirmeye fikirlerini de ekler. Eleştirmenin asli görevi ele aldığı sanatsal yapıtı çözümlenektir. Sonuçta sanat eleştirisi, eleştirmenin yapıta dair kendi yargılarını ona kulak verenlere dikte etmeksizin ifade ettiğı, birtakım verilerle desteklenmiş izlenimler ve tepkiler bütünüdür (Karabulut, 2004:228). Sanat eleştirisine ilişkin genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, bir sanatsal dönemin, bir sanatsal yapıtın ya da bir sanatçının eserlerinin değerlendirilmesi, yorumlanmasıdır denilebilir.

2.2.1. Sanatta Eleştiri Çeşitleri

Günümüz dünyasında sanatsal aktivite alanında, eleştiri anlayışının genel tanımlama çerçevesi sınırları içinde bulunan ancak esasen eleştiri sayılamayacak birçok girişimin bulunduğu açıklıkla ifade edilebilir. Bunlar; bilimsel olmayan ya da bilimsellik vasfı bulunduğu söylenebilecek türlerdir denebilir. Burada altı çizilecek husus bütün sınıflamaların belirgin bir amacı benimsediğı, resmin kimi yönünü betimlemek ya da vurgulamak istediğidir.

Sainte-Beuve'den bu yana eleştiri duygusu gereğinden çokça yitirilmiş durumdadır. Bilginlerden geride kalmamak koşuluyla, konuya Taine gibi yaklaşanlar ve bizatihi izlenimciler, sanat yapıtına yönelen eleştirinin yaratıcı bir rol üstleneceğini ve eleştirinin entelektüel sakıncalarından yoksun olmaması gerektiğini düşünmemektedirler. Çok değişik yollardan olmakla beraber, aynı yaratıcı çalışmayı yapmak kaygısıyla, seçme, devam ve yolculuk gibi bir tür kişisel ve somut bağlantı uygulamış olan bir grup eleştirmen, bu yaratma kavramı etrafında bir araya getirilebilir (Carlaui, Fillox, 1985: 73-75).

Erinç'e göre resim eleştirisinde felsefi ölçüt gibi kullanılacak araçlardan biri de felsefi sanat kuramlarıdır. Erinç bu kuramları ya da akımları biçimcilik, duygusal

etki kuramları, geç dönem yansıtma kuramları ve aktarmacılık şeklinde başlıca dört grup halinde tasnif etmek gerektiğinden bahseder (Erinç, 1995: 74).

Gökay ise teknik yöntemlere bağlı kalan ancak sanat dünyası hakkında yeterli bilgi ve görgüye sahip olmayan eleştirmenlerin sanatı anlayan, eleştirmenlere nispeten gerçek anlamda eleştiri yapamayacakları fikrindedir. Ona göre salt teorik çerçevede bilgi yüklü eleştiri yazıları halka sanatı sevdirmek şöyle dursun bilakis halkı sanattan uzaklaştırmaktadır. Bir eleştiri yazısı kaleme alan eleştirmenin teknik bilgilerini yazıya aktarmasının yanında kendi kişiliğini de metne eklemesinin daha uygun olacağı görüşündedir. Gökay, eleştiri metnini yazan eleştirmenin de toplum içinde yaşayan bir birey olarak duygularının etkisi altında kalabileceğinin de hesaba katılması gerektiğini belirtir (Gökay, 1998: 45).

Açıkçası analiz yapacak bir eleştirmenin bakış açısı açıklayıcı olduğu varsayılan kişisel ya da toplumsal önyargılardan arınmış olmalı ayrıca eleştirmen her yeni eser karşısında yorumlara ve yenilenen çeşitlemelere gidecek bir tutum benimsemelidir. Eleştirici eğilimler genellikle sübjektif ve objektif davranışlar şeklinde iki grupta değerlendirilmek istenmiştir. Bunun yapay ve zorlama bir tasnif çabası olduğunu söyleyenler de vardır hatta; bunun biçim ve öz arasındaki ilintilerin açıklanmasındaki tercihleri sınıflamak kadar yapay olduğu söylenmektedir (Tansuğ, 1998: 30).

Eleştiri kuramlarının tasnif edilmesine dönük olarak tarihi yönelimleri ve gelişimleri perspektifinden hareketle birtakım denemeler yapıldığından söz edilebilir. Edebi metin yazımını eleştirinin merkezinde konumlandıran eleştirmenler arasında görülen Berna Moran bu açıdan bir sınıflandırmayı gündeme getirmiştir. Moran, eleştiri kuramlarını dört ana başlık altında toplamıştır:

Moran tarafından dile getirilen bu tasnifte topluma dönük eleştiri başlığı altında; sosyolojik eleştiri, tarihsel eleştiri ve marksist eleştiri yöntemleri açıklanmaktadır. Yine sanatçıya dönük eleştiri başlığı altında ise psikoanalitik eleştiri anlayışından, esere dönük eleştiri başlığı altında arketipçi eleştiri, yeni eleştiri ve yapısal eleştiriden bahsetmektedir. Okura dönük eleştiri sınıflandırmasında ise okur merkezli eleştiri ve izlenimci eleştiri yaklaşımlarını açıklamaya çalışmaktadır (Zariç, 2014: 101-102).

Ünlü İtalyan düşünür Benedetto Croce tarafından üç eleştirmeci tipinin gündeme getirildiğinden bahseden Tansuğ (1988: 31) ise; *bunlardan ilkini sanat eseri karşısında keyfi davranış ve tutum sergileyen, yapıtına ilişkin sanatçıya konu vermeye, izleyeceği yolu tayin etmeye yeltenen, geçmişe ve geleceğe dair olguların peşinden sürüklenen ayrıca çağdaş sanattan hoşnutsuz bir tip olarak anlatır. Bu tasnifteki ikinci eleştirmeci tipi ise sanat karşısında zorba, sanata karşı egemen bir havaya bürünen, kendine eğitici bir rol tanımlayan, sanatın içindeki güçlü, güzel, çirkin yanları ayıran, ölçüp biçen, yapıtın sahici mi yoksa sahte mi olduğuna bakan, ticari bir moda mı, yoksa bir duyarlık gelişmesine mi uyduğunu araştıran tiptir. Üçüncü eleştirmeci tipi ise halka sanat eserini tanıtan ve eseri gidip görmeye, okumaya teşvik eden ayrıca öğretici, yorumlayıcı bir yolda yürümektedir. Ona göre yorum ustalığı çağdaş eserler için de tarihsel eserler için de geçerli olabilir.*

Bir anlamda sanat eleştirmeni toplum ile sanat arasında neden, neyin iyi ve kötü olduğu konusunda yol gösterici bir rolü yerine getirir. Eleştirilerin basın aracılığıyla kamuoyuna seslenme amacına veya akademik amacına hizmet etmesinden bağımsız olarak bütün eleştirmenlerin ortak bazı özellikleri olduğu görüşünü dile getiren Dobbs, eleştirmenlerin sanat eserini eleştirme safhasında betimleme ve yorumlama yaptıklarından ve bazen de karar verdiklerinin görüldüğünden bahseder. Dobbs'a göre eleştirmenlerin bunu yaparlarken izleyicilerin çağdaş sanattaki gelişmelere dikkatlerini çekmek yoluyla onların ilgilerini ve algılamalarını yönlendirdiklerini söyler (Dobbs'tan Aktaran: Karabulut, 2004: 242).

Yukarıda anlatılanlar çerçevesinde söylenebilir ki eleştirmenler birbirinden bambaşka bakış açılarına sahiptirler ve hemen her bakış açısının kendine özgü bir sanat eleştirisi kaleme alma tekniği bulunmaktadır. Değindiğimiz konular bakımından eleştiri çeşitleri; basın eleştirisi, popüler, akademik ve pedagojik eleştiri olarak sıralanabilir (Feldman, 1987: 46).

2.2.1.1. Basın Eleştirisi

Genel olarak basın eleştirisi metinlerinde sanatsal yapıta ilişkin sistematik bir yaklaşımın sergilendiğine şahit olunması nadir bir durumdur. Buna mukabil basın eleştirisi metinlerinin gerçekten de sanatsal aktivitede sergilenen sanat yapıtlarına

ilişkin sözel karşılıklar yaratmaya dönük kaygılar taşıdıkları gözlenmektedir (Boydaş, 2007: 36).

Bir başka anlatımla bir sanat eleştirisi olarak basın eleştirisi akademik bir disiplinden bir gelenekten daha ziyade gazetecilik reflekslerinden, medyatik kaygılardan beslenen bir disiplindir. Akademi içerisinde konunun uzmanları tarafından ya da müzedeki küratörler tarafından geliştirilen sanat tarihinin aksine basın eleştirisi, halka hitap eder ve bireylerin önlerinde bulunan gazete, dergi ve televizyonlarda karşılıklarına çıkar (Dobbs, 1998: 34).

Basın eleştirisi metinleri genel olarak sınırlılık baskısı altında yazılan metinlerdir. Bu eleştiri metinleri gündeme ilişkin kaygılar ve aktüalite arayışları arasında ikinci bir planda kalabilmektedir. Sanata ilişkin olarak sürat kaygısıyla oluşturulan basın eleştirisi metinlerinin doğurduğu yorumlar ve bunun sonuçları kamuoyu açısından zarar verici etkiler de yaratabilir. Her şeye rağmen olan biteni takip eden titiz ve dikkatli sanat izleyicileri olumsuz sonuçlardan ve önyargılardan sıyrılabilecekler ya da farklı eleştirilerin ardı sıra başkaca eleştirileri de özümseyerek mukayese imkânı bulabileceklerdir (Boydaş, 2007: 36).

En çok bilinen sanatsal eleştiri türü basın eleştirisidir. Gazetelerde daha sınırlı bir yere sahip olan bu tip basın eleştirisi içerikli metinler eleştirmenini, eser hakkında yapmaya giriştiği analiz konusunda ve sanatsal yapıya ilişkin yorumlarında en sade şekilde ilgi çekici bir yargıya ulaşmaya zorlar. Ancak kimi dergilerde basın eleştirisi metinleri kendilerine daha geniş bir alan bulabilmektedir. Sanat eleştirmenleri okuyucuların göremediği, izleyemediği sanat eserlerini yazılarında anlatarak, onların meraklarını giderme, okuru detaylı şekilde bilgilendirme fırsatı bulabilmektedirler (Gökay, 1998: 48).

2.2.1.2. Popüler Eleştiri

Popüler eleştirinin genel olarak sanatı var olan bir gerçekliği tasvir etme, gerçeği sanatsal yapıya yansıtma gücü olarak yargıladığı, bu yüzden de bu eleştiri türünün çok fazlaca değişkenlik içermediği söylenebilir. Gerçek anlamda sanata dair başarılı bir toplumsal eğitim süreci planlı bir şekilde yürütülmezse kaçınılmaz olarak

popüler eleştirisi anlayışı sanat eseri hakkında sadece eleştirmen tarafından yazılana güdümlü kalmak durumunda olacaktır (Gökay, 1998: 49).

Popüler eleştirinin çok az değişkenlik içermesi ve özellikle resim sanatını tasvir sanatı olarak değerlendirmesi toplumun bireylerinden pek çoğunun kendisini sanata, sanatçıya ve sanatsal yapıta eleştirisi getirmek adına yeterli donanıma sahip addetmesi sonucunu doğurur. Popüler eleştirinin odak noktasında yer alan toplum bireyleri sanatın genel geçer görsel gerçeklik algısına bağlı olma beklentisini taşır ve bu inancı paylaşırlar. Sanatsal yapıtta realiteden tamamen kopuş popüler eleştirinin asla kabullenemeyeceği bir durumdur. Kamuoyunda şekillenen popüler eleştirinin bazı çeşitleri, trajikomik bir biçim ve anlam kazanarak nesilden nesile geçer ve nihayet eleştirisi kültürünün en güzel örneklerini teşkil eder (Boydaş, 2007: 39).

Tartışmanın eleştirmenler ya da sanat camiası tarafından nitelikli bulunup bulunmamasından bağımsız olarak sade bir birey sanat hakkında kendince yargıda bulunmaya devam edecektir ve bu nedenle halkın kahir ekseriyetinin eleştirel fikirleri mevcut sanatın durumuna etkileri bakımından dikkate alınmak durumundadır. Mark Twain bu hususta tek eleştirmen fikirleri her şeyden değerli olan halktır ve buna göre; eleştirel fikirler sanatçıların üretimini etkiliyorsa, popüler eleştirisi de seçkin eleştirisi kadar dikkate alınmalıdır derken tam da bu anlatılanları kastetmektedir (Feldman,1992: 475).

Sanatsal eleştiriler yeterli olsun ya da olmasın halk tarafından dile getirilen eleştiriler sanatsal alan bakımdan önemli bir yer tutmaktadır. Kamuoyunun sanat konusunda aklen makul görülmesi ve halktan gelen eleştirilerin bu nedenle kulak ardı edilmesi büyük bir yanılğı olacaktır. Belki de en çok halkın görüşleri dikkate alınmaya değerdir. Avangard düşüncesi yeniyi devam ettirmekte isteksiz olan halkın varlığını akla getirmektedir (Boydaş, 2007: 39)

Feldman'a göre; geçen zaman zarfında popüler eleştirisi çok az değişmiş ve sanatı gerçeği yansıtmaya gücüyle yargılamaya devam etmiştir. İnsanların ortak görüşü, sanatın görsel gerçeklere bağlı kaldığı yönündedir. Görsel gerçeklik, popüler zevki büyük oranda tatmin etmekte ve bu da sanatçılara saf optik gerçeklikten vazgeçmek için iyi bir gerekçe sunmaktadır. Ama tamamen gerçeklikten vazgeçmek ise popüler

eleştirinin asla affetmeyeceği bir şeydir. Popüler eleştiri, mantıklı ve ayırt edici olabilir, bu sadece biçimsel yani üslupla ilgili seçeneklere ve estetik amaçlara bağlanma meselesidir (Feldman, 1992: 476).

2.2.1.3. Akademik Eleştiri

Çalışmanın bu kısmında değineceğimiz akademik eleştiri, sabırlıca sürdürülen uzun bir araştırma safhası, incelikli bir eleştirel duyarlılık ayrıca uzmanlık gerektiren gelişmiş yöntemle tekabül etmektedir. Akademik eleştirinin temel işlevi, tarafsızlığı olabildiğince mümkün kılabilen bir değerlendirme, yorum ve analiz türünü ortaya koymaktır. Akademik eleştiri geliştirmek amacıyla girilecek bir çalışmanın çok zaman alacağını belirtmek gerekir (Boydaş, 2007: 37-38).

Akademik eleştirinin eğitim seviyesi yüksek çevrelerde, ilgili sanat alanının uzmanlarınca titizlikle ve uzun soluklu araştırmalar neticesinde ulaşılan bulgulara dayanarak ortaya konan bir eleştiri türü olduğu ifade edilebilir. Akademik eleştiri de en öncelikli kaygı nesnel olma kaygısıdır. Feldman'ın akademik eleştiri ifadesinin yerine bilimsel eleştiri ifadesini kullanması anlamlıdır. Akademik eleştiri metinlerini kaleme alanlar araştırmacı kişilerdir. Akademik eleştiri ortaya koyanlar daha önceden sınıflandırılmış biçimleri yani üslubu ve sanatçıları sürekli olarak gözden geçirmektedirler. Yapıtı ve sanatçıyı merkezde konumlandıran çözümlerinin yanı sıra uzun anlatımlı, sosyolojik yani toplum bilimsel çözümlerini de tercih edebilmektedirler. (İnce, 2007: 75)

Akademik eleştirmenler daha önce tasnif edilip bir yere konmuş üslupları, şöhretleri sıkça gözden geçirirler. Oysa her alan, kendine özgü bir bakış açısına sahiptir ve sanatçılar yaşadıkları dönemde eleştirilerde ihmal edilmişken daha sonraları yeni ve taze bir anlam kazanabilmektedirler (Boydaş, 2007: 38).

Tarihsel planda konuya yaklaşılabilecek olursa akademik eleştiri kapsamında iki sanat tarihi bilimcisinden bahsetmek gerekmektedir. Bu sanat tarihçilerinden ilki 1982 yılında Almanya'da dünyaya gelen ve bir akademik dal olarak sanat tarihinin temellerini şekillendiren Erwin Panofsky'dir. Panofsky'nin sanat tarihi disiplininin önünde açtığı muazzam ufuklar, Amerikalı genç sanat tarihçilerini derinden etkilemiştir (Akyürek, 1995: 8-9).

Akademik eleştiri, üzerine uzmanlık gerektiren, içine tarafsız bir değerlendirme sürecini de alan bir türdür. Akademik eleştiri yapan eleştirmenlerin, sosyolojik, tarihsel ve marksist eleştiri kapsamında da tasnif edilebileceğini söylemekte yarar vardır (Karabulut, 2004: 244).

Entelektüel açıdan modern sanat tarihinin gelişme seyirinin izlenmesine Heinrich Wölfflin kuşağı ile başlamak yerinde olacaktır. Zira bu kuşak kuramcıları, yirminci yüzyıla girildiği zaman diliminde sanatın sınırlarını çizerek sanat tarihini birtakım dönemlere ayırmış, sanat yapıtlarında var olan ortak yönleri belirlemeye ve bu çerçevede biçimleri incelemeye çalışarak sanat tarihinin bir bilimsel disiplin haline gelmesinde büyük pay sahibi olmuşlardır (Akyürek, 1995: 9).

Sanat tarihi yöntemini, sanatsal yapıtların salt biçimsel çözümlmelerine dayandıran Wölfflin “Sanat Tarihinin Temel kavramları” adlı eserinde buna dönük bir formül yaratmıştır. Bu eserde ayrı ayrı sanat yapıtlarının biçimsel çözümlmesi ve genel niteliklerinin belirlenmesi için sanat biçimini ele alan Wölfflin, birbirine karşıt beş algılama kategorisini kurarken aynı zamanda temel kavramların başka devirlerin sanatları için de geçerli olduğu kanısını ifade etmektedir (İpşiroğlu, 1993: 6).

Akademik eleştiri anlayışı olan, Erwin Panofsky ve E. Gombrich’le şekillenen İkonolojik ve ikonografik eleştiri veya çözümlleme yaklaşımı da vardır. Wölfflin’in beş algılama kategorisi on altıncı yüzyıldaki üsluptan on yedinci yüzyıldaki üsluba geçiş güzergâhlarını anlatmaktadır. Bu geçişler kategoriler halinde şu şekilde formüle edilerek açıklanabilir:

Çizgiselden gölgesele geçiş; bir yanda nesneyi, elle yoklanabilir olma karakterini canlandırabilmek için çizgisel ve yüzeylerle tasvir; öte yandan sadece optik görünüşe dayanan, onun için de çizgiden vazgeçebilen anlayıştır. **Düzlemsellikten derinliğe geçiş;** klasik sanat, bir manzaranın kısımlarını, arka arkaya sıralanmış paralel düzlemler üzerinde yan yana gösterir. Baroksa gözü derinliğe doğru çeker. Çizgi bir düzleme muhtaçtır, klasik sanatta çizginin gelişmesi düzlemselliği, resmin kısımlarının paralel düzlemler üzerine yerleştirilmesini geliştirmiştir. **Kapalı şekilden açık şekle geçiş;** klasik sanatın kapalı şekle dayandığı ancak Barok’un çözülmüş, açık şekliyle kıyaslayarak açık bir yolda görülmesi durumudur. **Çokluktan birliğe geçiş;** klasik sanatta, bir eserin her parçası, tüme sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, daima bir çeşit bağımsızlığa sahiptir. Birincisinde bağımsız

kısımların ahengiyle bu birlik sağlanmış, ötekindeyse kısımların bir motif meydana getirmek üzere toplanması, ya da geri kalan elemanların zorunlu olarak egemen bir elemene bağlanarak onun güdümüne girmesiyle elde edilmiştir. Nesnelere mutlak belirliliği ve oranlı belirliliği; asıl çizgisele gölgeselin karşıtlığında bir başka ifadeyle nesnelere nasıllarsa öyle, tek tek ele alınması ve üç boyutlu dokunma duygusuna göre tasviriyle nesnelere tüm olarak göründükleri gibi ve daha çok üç boyutlu olmayan niteliklerine göre tasviri arasındaki farkta kendini gösteren bir durum olarak açıklanabilir (Wölfflin, 2015: 18-19).

Panofsky, 1939'da kaleme aldığı günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan "İkonoloji Üzerine Çalışmalar" adlı eserinde sanat tarihinin yöntembiliminin nasıl olması gerektiğine ilişkin yaklaşımını açıklamıştır. Panofsky, Wölfflin'i eleştirerek, bir sanatsal yapıtın tanımlanabilmesi için yapıtın yalın şekilde ele alınıp incelenmesinin yeterli olamayacağı görüşünü ileri sürer. Panofsky'ye göre; sanatsal yapıtın akademik açıdan değerlendirilmesi için, aynı dönemdeki koşullar ve kültürel ortam bir bütün olarak ele alınmalıdır (Akyürek, 1995: 11).

İkonografi, sanat tarihinin, sanat yapıtlarının biçimlerinin karşıtı olarak, konu ve anlamlarıyla ilgilenen dalıdır (Panofsky, 1995: 23). Panofsky, İkonografi kavramını şu şekilde açıklamaya devam etmiştir: İkonografi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıdır. Yazar ikonoloji sözcüğünü, analizden çok senteze dayanan bir yorumlama yöntemi olarak açıklar (Panofsky, 1995: 32-34).

Panofsky yönteminde; sanat yapıtının, biçim, konu ve içeriği ele alan 3 ayrı kategoride incelenmesi; fakat bunların kendi aralarında önce parçadan bütüne giden (tümevarım), sonra bütünden parçaya dönen (tümdengelim) bir yaklaşımla ortaya konması gerektiğini belirtmiştir (Akyürek, 1995: 12). Panofsky'nin bu üç evreli sanat yaklaşımı ile eserin doğal anlamı, anlaşılabilir anlamı ve asıl anlamı oluşmaktadır. Eserin biçim ilişkileri, hareket durumları ile ilgili tespitlerin verdiği anlam (olgusal anlam) ve bunların bizde uyandırdığı anlam bir araya gelerek, eserin doğal konusunu verir. Doğal anlamı aktaran unsurlar; sanatsal motiflerdir ve bu motiflerle ön-ikonografik inceleme gerçekleşir (Cömert, 1999: 11-12).

Ön-ikonografik inceleme evresi, eserin biçime yönelik analizini içerir ve sanatın ilke ve elemanlarıyla eserin nasıl betimlenmiş olduğunu ortaya koyar. İkinci evre olan ikonografik tanımlamada ise betimlenen biçimlerle, tema ve

kavramlar arasındaki ilişki ortaya konulur (Panofsky, 1995, s. 29). İkonolojik tanımlamada ise; eserin geçtiği dönemin kültürü ve sanatçının kişiliği bağlamında eser incelenerek, sanat yapıtının anlamının açığa çıkarılması amaçlanır (Akyürek, 1995, s. 10-13).

2.2.1.4. Pedagojik Eleştiri

Öğrencilerin yetiştirilmesinde eğitim ve öğretim süreçleri bahsinde yer alan bu eleştirel yaklaşım tarzına ilişkin Feldman, pedagojik sanat eleştirisinin amacını tarif ederken öğrencilerin sanat ve estetiğe yönelik olgunluklarının geliştirilmesinin asıl hedef olduğunu ve bu sayede öğrencilerin kendi eserleri ile birlikte kendilerini de yargılayabileceklerini ifade etmektedir. Bu eleştiri yapacak eğitimcinin sadece sanat konusunda değil aynı zamanda pedagojik formasyon konusunda da birikim sahibi olması ayrıca felsefe, kültür, eğitim konularında da çok iyi yetişmiş olması bir zarurettir (Boydaş, 2007: 31).

Pedagojik sanat eleştirisinde kullanılan dört aşama, bilimsel bir metodu çağrıştırmaktadır. Bir sanat eserini tartışmak üzere yöntem geliştiren ilk sanat eğitimcisi olarak kabul edilen Feldman pedagojik eleştiriye ilişkin olarak; *tanımlama, çözümlenme, yorumlama ve yargı* aşamalarını içeren dört basamaklı bir yöntem önermektedir. Bu eleştiri yönteminde bireyin sanatsal yapıtı algıladıktan sonra anlama aşamasına geçtiğinde, ilk izlenimin yarattığı duygulardan sıyrılıp eleştirmeyi amaçladığı olguya yöneldiği görülmektedir (Feldman, 1992: 487).

2.2.1.4.1. Betimleme

Pedagojik sanat eleştirinin ilk aşaması olan *betimleme ya da tanımlama*; sanat yapıtında bulunan bilgi objelerinin tespit edilip tanımlandığı aşamadır. Bu aşamada; sonuç çıkarma, yorum, yargı ve kişisel tepkilerden kaçınılmalıdır (Feldman, 1992: 487). Bu işlem öğrencilerin algısal, sezgisel süreçlerinin yavaşlatılmasına yardım eder (Boydaş, 2007: 12-13). Betimleme, bir sanat eserinde hemen göze çarpan şeyi not alma, onun dökümünü çıkarma sürecidir. Bu safhada çıkarımda bulunma, karar verme ve kişisel tepkilerden kaçınmaya çalışırız. “Var olan ne?” sorusunun basit bir dökümüne ulaşmaya çalışırız. Tanımlamada, eleştirmenin dili olabildiğince

“boşaltılmalıdır”. Yani kullanılan dil tanımlanan şeyin anlamı veya değeri hakkında ipuçları içermemelidir (Feldman, 1992: 489).

Betimleme aşaması esasen yapıyla karşı karşıya kalındığında, görünür olan öğelerin etraflıca dökümünün yapılması ve neler olduklarının tanımlanması aşamasıdır. Duygusal etki ve yorumlar bu süreçte işe karıştırılmamalıdır. Bu aşama her ne kadar kolay görünse de belli bir disiplin ister. Bu aşamada kaleme alınanların objektif ve herkesçe kolaylıkla anlaşılır olması önemlidir. Diderot’un on sekizinci yüzyılda betimsel yaklaşımı eleştirel çalışmalarında kullanan ilk düşünce adamı ve eleştirmen olduğu söylenebilir. Betimleme, eldeki verilerin ortaya konulması ile eleştiriye giden yolun başlangıcıdır (İnce, 2007: 93).

Sanat eleştirisinin ilk adımı olarak karşımıza çıkan betimleme, eserde görünüşe ulaşan bilgi objelerinin tespit edilmesi ve tanımlanması işidir. Sanat eleştirisinde yapılacak ilk şey sanat eserinin nasıl bir sanat formu olduğunu tespit etmek ve ne kadar küçük ve önemsiz görünürse görünsün, bütün bilgi objelerinin bir envanterini çıkartmaktır (Alakuş, 2009: 63). Betimleme/tanımlama aşamasında; Orada ne var? Ne görüyorsunuz? Bu hangi sanat formudur? Eserdeki ana tema nedir? Sanat yapıtında hangi çizgiler etkin görünüyor? Sanat yapıtında hangi şekiller etkin görünüyor? Eserde bulduğunuz ana örüntü yani motif ve dokuları adlandırınız? şeklinde soru ve başlıklara cevap aranmaktadır (Kırıçoğlu, Strokrocki, 1997: 20).

2.2.1.4.2.Çözümleme

Sanatsal yapıtın görsel niteliklerinin araştırıldığı ve yapıtta sanatsal elemanların, sanat ilkeleri çerçevesinde nasıl düzenlendiğinin incelendiği aşama çözümleme aşamasıdır. Çözümleme aşamasında doku, renk, çizgi gibi sanat elemanlarının birbirleriyle olan ilişkisi gözlemlenir. Eserde bulunan sanat elemanlarının, vurgu, denge, ritim, çeşitlilik gibi hangi estetik ilkelere göre düzenlendiğine dair araştırma yapılır ve görüş bildirilir (Kırıçoğlu,2002:133).

Bir başka açıdan çözümleme aşaması görünürde olan kompozisyonu çözme aşamasıdır. Algısal gelişim ve bütünlükle yakından ilgili aşamada, sanatçılar tarafından kullanılan teknik ve üslup da incelenmektedir. Çözümleme aşamasında yapılan tespitleri ifade etmek için temel tasarım bilgisine ihtiyaç duyulacaktır. Sanat eğitimi verilen

öğrenciler tarafından sınıf ortamında tartışarak yapılacak çözümler aynı zamanda sanat terimlerinin öğrenilmesini de mümkün hale getirecektir. Temel sanat eğitimi almış üst yaş grupları ve üniversite öğrencileriyle, çözümler aşamasında düzeyli tartışmalar yapılabilir (İnce, 2007: 94).

Çözümleme aşamasında, sanatsal yapının yaratımı evresinde sanatçı tarafından kullanılan sanat öğeleri ile evrensel sanat ilkeleri arasındaki ilişkiye dair geniş kapsamlı bir analiz yapılmaktadır. Bu aşamada esasta incelenen şey sanatsal yapıya meydana getiren sanatçının çizgilerle, renklerle ve örüntülerle yaptığı tekrarların tespit edilmesi ve bu öğeler arasında kurulan ilişkilerin irdelenmesi, sanatsal yapının nasıl yaratıldığı ve bu yaratım sürecinde karşımıza çıkan sanatsal dilin özelliklerinin ortaya çıkarılmasıdır (Alakuş, 2009: 64).

Çözümleme aşamasında sanatsal yapıya ilişkin cevaplanan sorular şunlardır: Şekiller; yani formlar nasıl düzenlenmiştir? Renklerin doygunluk ve ışık oranları, açık mı koyu mu oldukları, soğuk ya da sıcak renk seçimleri gibi hususlar sanatsal yapıya nasıl düzenlenmiştir? Espas (boşluk); ayrıca arka plan, orta plan ve ön plan nasıl düzenlenmiştir? Saydam kâğıt üzerinde belirlenebilecek şekilde koyu, orta, açık değerlerin lekesele dağılımı nasıldır? Yapıtı ortaya koyan sanatçının tekniği kullanmadaki yetkinliği hangi düzeydedir? (Kırıçoğlu, Stokrocki, 1997: 1-20).

2.2.1.4.3.Yorum

Ayrıntılı bir şekilde sanatsal yapının anlamını bulma sürecine *Yorumlama* aşaması adı verilmektedir (Feldman, 1996: 494). Elbette ayrıntılı olarak gerçekleştirilen bu anlamlandırma arayışı ve yorumlamalar her öğrencinin bilgi birikimine göre değişkenlik gösterebilmektedir (Boydaş, 2007: 13). Yorumlama aşamasında sanatsal yapıya ilişkin tespitlere ulaşılmasını sağlayan yukarıdaki aşamaların ardından elde edilen veri ve bulgulara göre yorumlar yapılmakta ve bunun için sanat yapıtındaki sembollerden de istifade edilmektedir.

Her sanatsal yapıt, izleyenini ona kendinden sunduğu farklı bir yön dolayısıyla etkilemektedir. Bazı yapıtlarda renk ve ışık (Turner, Rembrandt) kimi yapıtlardaysa fırça tuşları (Van Gogh, Renoir) ya da konu (Daumier, Dali, Millet) bu etkinin yaratılmasında hayati role sahiptir. Resmin yorumlanmasında bir sıralama, ahenk ve düzene bağlı kalınması tutarlılık bakımından önemlidir. Yorum, eseri eleştiren kişi ile sanat eseri

arasındaki öznel ilişkidir. Yorum aşamasında kişi eser ile kendisi arasında bir duygusal köprü kurar (Yolcu, 2009:123).

Bir sanatsal yapıtın eleştirisinin üçüncü aşamasını oluşturan yorumlama, göreceli bir kavram olup, tanımlama ve çözümleme aşamalarında elde edilen verilerden yola çıkarak eserdeki dışavurumcu özelliklerle ilgili ifade edilebilecek şahsi değerlendirme ve fikirleri kapsamaktadır. Ancak şu nokta unutulmamalıdır ki, bir sanat eseri son derece karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu anlamda farklı bireyler, aynı sanatsal yapıta dair farklı yorumlar getirebileceklerdir (Boydaş, 2007: 46).

Yorumlama aşamasında çalışmalara katılan öğrencilere: Yapıttaki renkler neyi simgeliyor? Sanat yapısının teması nedir? Renkler sizi duygusal açıdan nasıl etkiliyor? Yapıt ne demek istemektedir? Esere dokunduğunuzda nasıl bir his alıyorsunuz? Seyrederken kendinizi nasıl hissediyorsunuz? Ne gibi bir ses veriyor? Ne gibi bir tat veriyor? Nasıl kokuyor? gibi sorular yöneltilmektedir (Kırıoğlu ve Stokrocki, 1997: 27).

Bir sanat eserinden anlam çıkarma ve onu başlı başına anlamaya yönelik bir süreç, özellikle duygusal bağlantılar, semboller, çağdaş ve tarihsel anlam olarak da tanımlanan yorumlama aşamasında temel çıkış noktası, betimleme ve çözümleme basamağındaki bulguların esas alınması ve kişisel kanaatlerle desteklenmesidir (Alakuş, 2009: 64).

2.2.1.4.4.Yargı

Yargı aşaması sanat eleştirisinin dördüncü ve en son aşamasıdır. Son aşama olan yargı aşamasında veriler değerlendirme kapsamına alınmaktadır. Estetik yargı basamağında, ilk üç aşamadaki çalışmalara katılan öğrenciden sanatsal yapıt hakkında bir değer yargısı üretmesi beklenmekte ve bu değer yargısına bağlı olarak yapıtın başarılı olup olmadığına karar vermesi ve estetik yargı için estetik kuramlardan birini veya birkaçını kullanması istenmektedir (Boydaş, 2007: 47).

Yargı ya da diğeri bir ifadeyle bilinçli tercih, özenli bir çaba gerektirmektedir. Son aşamada; öğrencilerden bir nesnenin değerine ilişkin görüşlerini açıklamaları istenirken kendilerine; O esere sahip olmak ister misin? O eser hakkında neler hissediyorsun? Ondan hoşlanıyor musun? türünden sorular sorularak sürecin düşünce

ve dikkat ile desteklenmesine çalışılmalıdır. İlgili eserin neden değerli olduğunun kesin bir yargı ile ifade edilmesi gerekir. Bir sanat nesnesinin neden sanat olarak kabul edildiğini açıklayabilmek için sanat kuramlarına ihtiyaç duyulur. Sanat kuramları “Estetik” kavramı ile de ilişkilendirilebilir (Alakuş, 2009:65).

Yapıtı bütün olarak algılayan eleştiri türlerini açıklarken, *teknik, psikolojik, estetik, sosyolojik, felsefi*, olmak üzere beş tür yargıdan söz edilebilir:

Teknik ölçüt, kaba bir biçim eleştirisinden öte bir şeydir. Neyi, nasıl veriyor? Sorusu etrafında konu ile içerik arasında bir tür hesaplaşma söz konusudur. Sanatsal yapıtı izleyen ortalama bir izleyici, yapıtı anlamak adına yapma edimini çözmek için çaba gösterdiğinde; teknik boyutuyla o sanatsal yapıtı bir temas kurmuş sayılır. **Psikolojik ölçüt** ise sanatçı ve sanat izleyicisi olmak üzere iki ayrı boyuttan oluşmaktadır. İzleyici bu yapıtı bana ne diyor? sorusuna başta yanıt aramak ister. Duygusal doyum sağlayan yapıttaki unsurları ortaya koyabilmek önemlidir. Uzmanlar, sanatçısına yönelirler ruhsal öğelerin hem biçim hem içerik açısından nasıl ortaya konduğunu anlamak ve bir yargıda bulunmak için psikanaliz kuramını dayanak olarak görürler. **Estetik ölçüt**, izleyicide var olan önyargılı güzellik anlayışının, karşı karşıya kalınan yapıtta aranmasıdır. Bir uzman için estetik ölçüt, güzellikten öte, tarafsız ve çok yönlü irdeleme anlamı taşımaktadır. **Sosyolojik ölçüt**, izleyicinin önceden edindiği toplumsal görüşü bir kriter olarak görmesidir. Toplumsal yapılarla ilgili bilgi salt ideolojik kriter olarak değil, bilinç düzeyinde kullanıldığında yani, dönemsel özelliklerin bilinmesi yapıtı çözümlmek için referans olarak kullanıldığında, yargıya dayanak oluşturacaktır. **Felsefi ölçüt** ise, teknik ve psikolojik çözümlmelerle sanat yapıtı olduğuna ilişkin kesin yargıya varılmış bir yapıtı üzerinden, “ne kadar sanat yapıtı?” olduğunu sorgulayan ve bir anlamda kendi türleri içindeki konumunu da belirleyen ölçüttür. (Erinç,1995: 67-74).

2.3. Sanat Kuramları

Sanata dair kuramlar geliştirmek, estetikçilerin görevleri arasındadır. Bir nesnenin ya da bir eylemin hangi gerekçelerle sanat olarak adlandırıldığına ilişkin açıklamalar ileri sürülmesi şeklinde de ifade edilebilecek sanat kuramları, tüm sanat eserlerince paylaşılan ortak nitelikleri belirleyen öneriler demetidir. Tasarım kuramları olarak da anılan sanat kuramlarının çok yaygın olanları iyi bilinirse bir sanat eserinin neden önemli olduğu daha iyi anlaşılabilir (Alakuş, 2009: 79).

Estetikçiler tarafından çok sık tartışılan estetik nitelikler arasında gerçekçi, görsel ve anlatımcı nitelikler sıralanabilir. Sanat eserinin gerçekliğiyle ilgili olan nitelikler, sanatçı gerçekçi bir yaklaşım sergilemişse eseri bunların imgesine dönüştürecektir. Eserin dengeli ve ritmik olup olmadığı, eserde birlik probleminin

çözümlemlenip çözülmediği ve değişikliklerin dikkat çekip çekmediği gibi hususlar daha çok görsel nitelikler arasında sayılabilir. Eserde anlatılan fikir ve hislerin niteliği diğer bir deyişle tinsel içerik ve antik plan anlatımcı nitelikler arasındadır (Ragans'tan Aktaran: Karabulut, 2004: 227).

Estetik yargı kuramları ile birleştirilmiş sanat eğitimi yöntemleri arasındaki ilişki göz önünde bulundurulursa yukarıda kısaca açıkladığımız açıdan yansıtmacı, anlatımcı ve biçimci değerlendirmelere ilişkin bakış açısı itibariyle genel olarak ortak bir yaklaşım sergiledikleri söylenebilir. Ancak birleştirilmiş sanat eğitimi yöntemlerinin işlevsel ve kurumsal bakımdan farklı değerlendirmeler de içerdiğini belirtmek gerekir (Kırıçoğlu, Stokrocki, 1997: 40). Bu çerçevede bahsettiğimiz kuramları daha detaylı şekilde ele almak gerekmektedir.

2.3.1. Yansıtmacı Kuram

Yansıtmacı sanat kuramına göre bir sanat eserinde en önemli şey, konunun gerçekçi bir biçimde anlatılmasıdır. Bu sanat kuramına göre bir sanat eseri gerçek dünyada ki görünenlere benzediği veya onları anlattığı ölçüde başarılıdır (Boydış, 2007: 49).

Sanatçının dış dünyadaki doğal yaşamdan izlenimlerini yansıttığı bir anlayıştır. Bu kuramda, sanatçı dış dünyada olan bitene elindeki aynayı tutan kişidir. Görünen şeylerin taklidi anlamına gelen “mimesis” Türkçe’de “yansıtma” terimiyle ifade edilmektedir. Yansıtmacı kuramda sanatçı, gerçekliği taklitte ne kadar başarılı ise, sanat eseri de o kadar değerlidir. Doğalcı bir sanat anlayışına dayanmakta olan yansıtmacı kuram, içinde bulunduğumuz dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Bu bağlamda sanatçılar özü veya ideali değil, görünüşler ya da duyular dünyasını değişikliğe uğratmadan yansıtmaya çalışır (Yolcu, 2009: 74).

Yansıtmacı kuram sanatçı tarafından resmedilen manzara ya da objeye eserde sadık kalınmasını vurgulamaktadır. Kimi eserlerde tuvale aktarılan konu duygular bakımından bir acıyı ya da nahoş bir manzarayı yansıtıyor olabileceği gibi bilakis güzel duygular yaratan bir konu resmediliyor da olabilir (Kırıçoğlu, Stokrocki, 1997: 40).

Yunan medeniyetinden bugüne kadar yaşanan süreçte sanatı bir benzetme, yansıtma şeklinde yorumlama eğilimi izlenebilir. Sanat eserleri bu bakış açısıyla incelendiğinde yaşamın, insanın ve doğanın yoğun olarak bu sanat eserlerine yansıtıldığı görülür. Burada belirtmek gerekir ki elbette esere yansıtıldığı ifade edilen gerçeklik her düşünür, yazar ve estetikçi bakımından farklı olabilmektedir. Gerçeklik kavramına verilen bu değişik anlamlar yansıtmacı öğretiyi açıklayan bir boyut taşımaktadır (San, 2003: 38).

Genel olarak bir sanat yapıtının ya da bir sanat olgusunun açıklanmasına dönük çabalarda en sıklıkla ve ilk olarak başvurulan kuram olarak karşımıza çıkan yansıtmacı kuramına ilişkin Platon'da, Aristo'da, Luckas'ta ayrı birer gösterge bulunduğu söylenebilir.

Tarihte belki de ilk kez sanatı bir taklit, benzetme yahut yansıtma olarak ele alan Platon'un sanata dair bu bakış açısının onun genel öğretisinin de bir sonucu olduğu tespit edilebilir. Platon'a göre, gerçek dünya bir idealar dünyasıdır. Platon'un bahsettiği dünya sürekli akış içerisinde olan göreceli bir dünyadır. İçinde var olduğumuz dünya, idealar dünyasının taklididir. O halde gerçek, hem de mutlak gerçek kavramsal olan idealar dünyasıdır (Turgut, 1991: 16).

Ünlü düşünürlerden Aristoteles ise işin felsefesi bakımından yansıtma konusunda farklı düşünmektedir. Aristoteles, gerçeğe dair unsurları bünyesinde barındıran bir resme bakan, ona bakarken bu resmin gerçekliğe dair neyi anlattığını yani realitedeki bu ya da şu kimsenin resmi olup olmadığını fark etmekte, resme bakarken hangi gerçekliği yansıttığını öğrenmekte ve bu nedenle de o resimden hoşlanmaktadır der. Aristoteles, sanatın nesnesinin doğa olduğunu vurgulamak ister (Tunalı, 1989: 1/76).

Ayna metaforu yansıtmacı kuramı somutlaştıran bir ögedir. Ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışan Platon'un devlet diyalogunda Sokrates; "İstersen bir ayna al eline dört bir yana tut bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri bütün canlı varlıklar" ifadesiyle yine bu metafora atıf yapmaktadır. Leonardo da Vinci de; "Eğer yaptığımız resmin doğada konu olarak

seçtiğiniz nesnelere tam olarak benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve nesnelere nasıl yansıdığına bakın” demiştir (Alakuş, 2009: 98).

Yansıtmacı kuram, sanat konularında ortaöğretim öğrencilerinin daha çok ilgi duyacağı bir yaklaşımı ifade etmektedir. Genel olarak sanata henüz yeni ilgi duymaya başlayan öğrenciler, bildikleri konularda tanıdık objelerin tasvir edildiği resimlere daha duyarlı bir tavır içindedirler. Bu yaş aralığındaki öğrenciler sanat eserlerinde yer alan ve hayata dair tanıdık objelere, bilindik gerçekliğe ilişkin nitelikler üzerinde konuşmayı tercih ederler. Bu kuram tanımadıkları sanat üslup ve felsefelerine yaklaşımda öğrencilere daha uygun bir başlangıç noktası olarak işaretlenebilir (Boydaş, 2007: 11).

Özetle ifade edecek olursak resim sanatında yansıtmacı kuramı insanoğlunun tarih sahnesinde süregelen yolculuğu boyunca kimi değişimlerden geçerek ilkel yaşamdan bugüne gelmiştir. Teknolojik alanda kat edilen mesafeler ve yaşanan gelişmelerle günümüzde fotoğraf sanatının yansıtmacı kuramına örnek olarak gösterilebilir.

2.3.2. Anlatımcı Kuram

Anlatımcı kuram sanat eserlerindeki anlatıma odaklanan bir bakış açısını ifade eder. Moran, günümüzde sanatçının birtakım nitelikleriyle diğer bireylerden ayrılan nevi şahsına münhasır kişiliğiyle önem kazanan üstün biri olduğu görüşündedir. Sanatçı, içindeki duygu ve heyecanları ifade etme ihtiyacıdır. Kendi özgün karakterinde var olan bir itiyale yaratma eylemine girişir ve ancak verdiği eser sayesinde duygularını ifade ederek rahatlamaktadır (Moran, 2008: 102).

Sanatçının yaşamına dair detayları önemseyen bu anlayışa göre sanat eseri bir ayna olmanın çok ötesinde anlamlar ifade eder hale gelmekte, kimi durumlarda bir ayna olmaktan büsbütün çıkarak eseri verenin sanatçının ruhuna aralanan bir pencereye dönüşerek sanatçının iç dünyasını sergilemektedir. Ortaya çıkan sanat eserinde her ne kadar dış dünya yani dış gerçeklik anlatılıyor olsa da burada resmedilen dünya sanatçının hisleri ve duyuları ile değişimden geçmiş bir yapıdadır

(San, 2003: 80). Anlatımcı kuramın ortaya konulan eserlerin simgesel ve duygusal özellikleri üzerine odaklandığını ifade eden Kırıçoğlu ve Stokrocki ise izleyicilerin eserde karşılarında buldukları çizgilerin kullanılma şeklerinden ya da eserdeki renklerin canlılığından kaynaklanarak yaşadıkları hislerle yapıta yaklaştıkları görüşündedirler. Onlara göre sanat eserleri insanın özünde var olan duyguları uyandırmak amacıyla çok fazla nostaljik ya da abartılı öğelerle ortaya konmaya çalışılmıştır (Kırıçoğlu, Stockrocki, 1997: 40).

Dışavurumcu kuram olarak da bilinen bu kurama göre tuvalde resmiyle bütünleşen sanatçı, eserinde doğaya dair taklit arayışından vazgeçerek kendi iç dünyasında maceralı bir yolculuğa çıkmıştır. Bu kuramda, özgünlük arayışındaki sanatçının içinde bulunduğu duygusal ortamları ortaya konacak eser arasında direkt bir ilişki olduğu inancını benimsenir. Sanatçının gizli duyguları, eser aracılığı ile ortaya çıkar. İç görü sahibi seyirci, duyguların dışavurumunu sanatçı ile özdeşleşerek kurar (Yolcu, 2009: 74).

Turgut'a göre ise; anlatımcılıkta sanatçı, bilinçli bir eylem içinde değildir. Ona göre ressamın tuvalinde sanat eseri, sanatçının fırçasından çıktıktan sonra yani eserle sanatçı arasındaki bağ nihayete erdiğinde o eser bitmiş sayılır. Meseleye sanatçı açısından yaklaşılacak olursa onun için tamamlanan sanat ürününü herhangi birinin izlemesi çok önemli sayılmamaktadır. Oysa Turgut'a göre sanatta normal bir yaratma süreciyle ortaya çıkarılan bir eser izleyici bakımından değerlendirilmelidir (Turgut, 1991: 59-60).

Tolstoy'un bir sanat eserinin anlamsal bağlamda seyirci ile başarılı bir iletişim yaratabildiği düzeyde dışavurum potansiyelinin oluşabileceğini söylediğini bize aktaran Hurwitz ve Day (1995), sanatın duygusal gücünün Almanya'da 20. y.y'de ortaya çıkan empresyonizm hareketinin arkasındaki temel felsefeye dayandığını ifade etmektedir. Tolstoy'a göre sanat bir insanın belirli bir bilinç düzeyiyle diğer insanlar için ele aldığı, bir kimsenin diğer insanlar onlardan etkilensin diye yaşamış olduğu duygulardır. Bu aynı zamanda empati ile ilişkilidir. Picasso'nun Guernica'sı, duygularımızı heyecana getiren, renk ve yüzey bozmanın çok az kullanımı ile soyutlamanın nasıl bir haz verdiğinin örneğidir (Alakuş, 2009: 81).

Picasso'nun "Ağlayan Kadın" adlı eseri güzel değildir. Anlatımcı sanatçının amacı bizi memnun etmek değildir. Anlatımcı ölçütlerden olan özgünlük, bilişsel gerçeklik ve münasebet(ilgi) estetik mükemmelliğin kriterleridir. Münasebetin (uygunluk, hizmet, fayda) anlatımcı standartı şudur; sanat varlığın "şimdi mevcut" anlamına yardım eder. Şimdinin vurgulanması ise bir sanat eseri, yaşamımızda doğrudan doğruya anlamına katkıda bulunan fikirler, duygular taşıdığı sürece başarılıdır (Atmaca, 2005: 24).

2.3.3. Biçimci Kuram

Biçimcilik sanat eserinin ikinci tamamlayıcısı olan kompozisyonla ilgilenir (Boydaş, 2007: 11). Biçimci kuram özellikle yirminci yüzyıl sonrasında gelişen süreçte soyut sanat hareketlenmeleri sayesinde derinleşmeye başlamıştır. Biçimci kuramda eserdeki biçim eserin içerdiği muhtevadan daha ön plandadır. Sanat eserinin ve sanatın düşünsel planda özünü şekilsel anlamda biçimden daha geride tutan bu yaklaşım tarzı kelimenin tam anlamıyla 'sanat, sanat içindir' anlayışını benimsemektedir. Sanat eseri, sanatçı, toplum ve alıcının önüne geçmiştir. Estetik kuram olarak biçimci kuramın temsilcileri; Clive Bell ve Roger Fry gibi kuramcılardır (San, 2003: 100).

Kırıçoğlu ve Stokrocki, biçimci kuramın bir sanat eserinde salt olarak biçimsel nitelikleri vurguladığını, sanat eserlerinin gözle görülen estetik elemanların düzenlenmesi ile ilgili olduğunu söylemektedir. Onlara göre bu kuramda insanlar eser üzerinde objelerin yerleşimine, çizgilere ve renklere ilişkin düzenlemeyi tema ya da konudan daha çok önemserler. Bu kuram, yirminci yüzyılın başlarından ortalarına kadar olan süreçte soyut sanatı tercih eden sanatçı ve eleştirmenler arasında yaygınlaşmıştır (Kırıçoğlu, Stokrocki, 1997: 40).

Biçimci kuram plastik sanatlarda daha çok ele alınmaktadır. Sanat akımları; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Neo-plastisizm, Orfizm, Op-art olarak görülmektedir. Biçimsel bir yapıt, aynı zamanda plastik değer taşıyorsa bir sanat yapıtı olabileceği kabul edilir. Bir sanat eserindeki biçimsel öge zararlı olabilir; ama daima konu dışıdır. Bu kuram çerçevesinde esere bir anlam yüklemenin anlamsızlığı ortadadır (Karabulut, 2004: 236). Bu kurama göre sanat, değeri kendinde var olan, pratik amacı olmayan, kendine yeterli bir nesnedir (Yolcu, 2009: 73). Biçimcilik, sanatın dilini bir

seçenek olarak karşımıza koyar. Bu kuram sanat eserinin düzenlenmesi, kompozisyonu, sanat elemanlarının sanat ilkelerine göre düzenlenmesi üstünde durur. Bu kuram eser üretirken veya sanata tepki gösterirken öğrenciler için çok önemlidir (Boydaş, 2007: 11).

Moran (1994: 200) kurama ilişkin olarak arketipçi eleştiri, biçimci eleştiri gibi sanat eserine yoğunlaşarak orada yer alan öğelerin anlamını araştırır. Doğan ise Moran'ın (1994: 172) içeriğin sosyal, politik veya ahlaki bakımdan değerli olmasını eserin iyi sayılması için şart koştuklarını söylediği estetik dışı meziyetleri hesaba katan ahlakçıları ve Marksistleri bir yana bırakma görüşüne karşı çıkar ve Moran'ın, Marksist sanat anlayışının öz ve biçim sorusuna bakış tarzını bildiğine inanmanın zor olduğundan bahseder. Doğan, Marksist sanat anlayışının, sanatlarda biçim öğesini hiçe saydığını söyleyerek biçimcilik kuramının eleştirilmesini Marksist görüşün dışında aramaya kalkmak, kuramın tarihi, toplumsal yönünü daha baştan gözden kaçırmak olur demektedir (Doğan, 1998: 249- 250).

Biçimci kuramın gelişmesine katkıda bulunan sanatçı ve eleştirmenler kolay algılanabilir, mesaj içerikli resmi aslında renklerin ve biçimlerin düzenlenmesi olarak konu alır ve bunu ilk aşamada değerlendirmeye ihtiyaç duyarlar (Alakuş, 2009: 80).

Nitelikli sanat programı öğrencilerin düşünce, heyecan ve değerlerini görsel biçimde ifade etmede sanatın ilke ve elemanlarını nasıl kullanacaklarını öğretir. Ayrıca başka sanatçıların eserlerinde ifade ettikleri değerleri anlamada sanatın ilke ve elemanlarını “nasıl” okuyacaklarını öğretir. Öğrenciler, sanatçıların biçimsel nitelikleri nasıl kullandıklarını öğrenirler. Bu öğrenme onların eser üretmede karşılaştıkları problemleri çözümlenmede yardımcı olur (Boydaş, 2007: 11).

2.3.4. İşlevsel Kuram (Yararcılık)

İşlevsel kuramı değerlendiren Feldman kuram çerçevesinde konuya yaklaşan eleştirmenlerin sanat eserinde bir amaç hissedememeleri, görememeleri ve anlayamamaları durumunda ilgili eserin başarısız olduğunu düşüneceklerini söylemektedir (Akt: Karabulut, 2004: 235). Toplumda herhangi bir amaca hizmet etmeyen sanat üretiminin eser olarak kabul görmeyeceği varsayımına dayanan bu kurama göre sanat eğitimsel veya diğer sosyolojik olgu ve olayları içeren, amaçlı

etkinlikleri kapsamaktadır. Aynı zamanda bu tür amaçlarla ortaya konan yapıtlarda “zanaat” etkisi de bir boyutuyla yer almaktadır. Bir diğer anlamda tanıtım ve propaganda içeren resimler veya afişler, ya da slogan türü yapıtlar bu kurama uygun örnekler olarak zikredilebilir (Artut, 2007: 103).

Bu sanat kuramına göre, bir sanat eserinde önemli olan; sosyal, entelektüel, siyasal, moral değerler ve dini konular gibi özelliklerin etkili bir yöntemle anlatılmasıdır (Boydaş, 2007: 49). Birtakım düşünceleri yaymak amacıyla sanatı bir propaganda aracı olarak gören bu kurama göre sanat eseri; ele aldığı konu hakkında, ahlaki bir görüş veya mesaj aktarımında başarılı olduğu ölçüye göre yargılanır (Yılmaz, 2009: 99).

İşlevsel kuram yani yararcılık kuramı, sosyo-politik, din, edebiyat gibi konularda düşünceleri geliştirme işlevi ile sanatı değerlendiren tanımdır. İşlevsel kuram genel olarak bir sanat yapıtının ahlaki bir mesajı ya da anlayışı aktarma aşamasında başarılı olup olmaması bakımından değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir (Kırıçoğlu, Stokrocki, 1997: 41).

İşlevsellik sanatı ahlaki, dini, siyasi ya da ekonomik amaçlar için bir ilerleme vasıtası olarak düşünülür. İşlevselciler sanatta ifadesini bulan fikir ve duyguların sonucuyla daha çok ilgilenirler. İşlevselci eleştirmenin ve eleştirinin problemi bir amaç için yapılan bir sanat eserinin, bu amacının dışında hayran olunacak özelliklere sahip olmasıdır. Michelangelo'nun Pieta'sı yalnız temel dini bir olayı anlattığı için değil annelik ve ızdırap hakkında önemli fikirleri desteklediği için bir şaheserdir. İşlevsel formun görsel düzenlenmesi ve onun anlatımcı işlevini aynı zamanda yazar tecrübe eder (Atmaca, 2005: 24- 25).

2.3.5 İlgili Araştırmalar

Araştırmanın bu bölümünde Mihri Müşfik'in hayatı ve sanat eserleri ile ilgili yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Konu araştırılırken, Mihri Müşfik'in eserlerinin sanat kuramları açısından incelenmesi hususunda yol gösteren kaynakların çok az sayıda olduğunun tespiti bizleri bu çalışmayı yapmaya teşvik etmiştir. Yapılan literatür taraması sonucu ulaşılan çalışmalar aşağıda verilmiştir:

Genç (2011), “Mihri Müşfik’in “Naile Hanım Portresi” Adlı Eserine Sanat Eleştirisi Açısından Bir Yaklaşım” konulu makalesinde 1908- 09 yılları arasında yapılan “Naile Hanım Portresi”ni pedagojik sanat eleştirisi yönünden incelemiştir. Feldman’ın araştırmacı sanat eleştirisi yöntemi ele alınarak betimsel araştırma tekniğiyle incelenen araştırmanın sonucuna göre; Mihri Hanım’ın bu portresi Naile Hanım’ı başarılı aktarması yönünden yansıtmacı, 19. yy. kadını günlük yaşantısında anlatımı yönüyle de anlatımcı olarak değerlendirilmiştir. Araştırmacı, sanatçının cesur ve kendinden emin Türk kadını batılılaşmanın etkisinin görüldüğü evde ele aldığını belirtmiştir. Araştırmacıya göre; sanatın ilke ve elemanları açısından bakıldığında “Naile Hanım Portresi” sanatçının ustalık eseridir.

Seyran (2005), “Mihri Müşfik (Yaşamı ve Sanatı)” adlı yüksek lisans tezinde Türk resim sanatının ilk kadın ressamlarından Mihri Müşfik’in hayatını ve sanat anlayışını incelemiştir. Sanatçının yaşadığı dönemin ve sanat eserlerinin özelliklerine değinilen araştırmada ayrıca eserlerin yorumları da araştırmacı tarafından yapılmıştır. Araştırmacı, İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi’ne de çalışmasında oldukça fazla yer vermiştir. Sanatçının yurt dışındaki yaşamı ve eserleri hakkında net bilgilerin bulunmadığını dile getirmektedir. Çalışmanın amacı; Mihri Müşfik’in tanınmasına katkı sağlamak olduğu söylenmektedir. Onun güçlü desen bilgisinden, insan anatomisine hakimiyetinden, renkleri seçimindeki kadınsı duyarlılıktan bahsedilmiştir.

Okkalı (2019), “II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın” adlı makalede Türk resim sanatında kadının yerini sorgulamaya çalışmıştır. 2. Meşrutiyet Dönemi kadın ressamlarının yapıtları aracılığıyla kadının resimlerde ve toplumda nasıl kurgulandığını ele almıştır. Kadınların o dönemde kamusal alanda resmedilmeye başlandığını belirten araştırmacı, Mihri Müşfik’in portrelerinde dönemin aydın, düşünceli ve özgüvenli kadınlarının resmedildiğine değinmiştir. Çalışmada “Mevsume Hanım Portresi” nin ve “Naile Hanım Portresi” nin sanat eseri analizi de yapılmıştır. Resimlerdeki kadınların geleneksel yaşamdan izler taşıdığına değinilmiştir. Resimlerin o günün yaşam tarzını yansıttığı için belge niteliği taşıdığı aktarılmıştır. Çalışmada varlıklı kişilerin evlerinde resmedilen Osmanlı hanımefendilerinin kendinden emin ele alındığı vurgulanmıştır.

Eroğlu (2017), “Cumhuriyet D6nemi Kadın Hakları Işığında 6ncü T6rk Kadın Ressamlar” y6ksek lisans tezinde, T6rk resim sanatındaki kadın sanatçılarının eserlerinde fig6r, ışık g6lge, kompozisyon gibi ana 6ğelerin kullanımının yanı sıra, kadının ve sanatın toplum, eğitim ve k6lt6r yaşamındaki yeri ve 6nemine değinmiştir. Bu araştırmada, T6rk kadının meslek olarak seğtiği resim alanındaki 6abası ve bir sanatçı olarak toplumda edindiği yer vurgulanmaktadır. Ayrıca T6rk kadın ressamların toplumun siyasal, ekonomik ve k6lt6rel yapısı içinde, sanatlarında nasıl ilerledikleri ve sanata ne gibi katkıda buldukları da incelenmiştir. Çalışmada araştırmacı T6rk kadının hem toplum hem de resim sanatındaki gelişiminin d6nemsel bir analizini yapmıştır. Sanatın gelişim s6reci içinde T6rk ressamın 6zg6veni, eserlerinde oluşturduğu farklı kişiliği ve sanat alanında bir kadın olarak 6nc6l6đ6 irdelenmiştir. Çalışmada T6rk kadınına verilen haklara, Cumhuriyet D6nemi resim sanatındaki T6rk kadın resamlara yer verilmiştir. Mihri M6şfik’in çalışmalarından “Tevfik Fikret Portresi”, “Mareşal 6niformalı Mustafa Kemal Atat6rk” ve iki adet otoportresi incelenmiş ve yorumlanmıştır. Eserlerin betimsel 6zelliklerinden bahsedilmiştir. Çalışmada T6rk resminde kadın imgesi 6zerinde çalışan kadın sanatçılara ve eserlerine yer verilmesinin sebebini araştırmacının çalışmalarının da o y6nde olmasına bağlanmıştır.

6zyiğit (2012), “1830–1920 Yılları Arasında S6reli Yayınlarda T6rk Resim Sanatı Eleştirisi” adlı Doktora Tezinde T6rk resminin gelişim evrelerinin en iyi takip edilebildiği yayınların Osmanlı-T6rk s6reli yayınları olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı, T6rk resim sanatının 1830-1920 yılları arasında geçen kısmını, s6reli yayınlar aracılığı ile aydınlatma fikrinin bu çalışma ile sonuç bulunduğunu d6ř6nmektedir. Bu alışmanın Osmanlı sınırlarındaki ilk resim sergileri, ilk 6zel at6lyeler, Sanayi-i Nefise Mektebi faaliyetleri, karma ve kişisel sergiler hakkında elde edilen bilgilere yer verilerek, T6rk resim sanatına katkı sağlamış olduğu d6ř6n6lmektedir. Tezin amacı, 1830-1920 yılları arasında Batılı tarzda gelişen T6rk resim sanatının s6reli yayınlar aracılığıyla araştırılarak, konu ile ilgili haber ve makalelerden edinilen bilgiyle değerlendirilmesidir. Araştırmanın temelini bu d6nemde yayınlanan, 6nemli Osmanlıca s6reli yayınların oluşturmasının nedeni, T6rk resim sanatını konu alan ve inceleyen yazıların gazete ve mecmualarda yayınlanmasıdır. Tezin “Bireysel Sanatçı Etkinlikleri” b6l6m6nde bir yazarın

sanatçıyla röportajı olan “Mihri Hanım ve Sanatı” isimli yazıdan bahsedilmiştir. Bu röportaj Büyük Mecmua’da yayınlanmıştır. Büyük Mecmua’da yer alan yazı üzerine yapılan değerlendirmede; Mihri Hanım’ın Şişli’de açmış olduğu serginin, bir Türk kadın ressam tarafından açılan ilk kişisel resim sergisi olduğu belirtilmiştir. Araştırmacı 1919 yılında açılan Galatasaray Sergisi’nden hemen sonra, bir kişisel sergi açma fikrini cesaretli ve Türk resim sanatı açısından önemli bulmuştur.

Yazarın sanatçı ile diyaloglarını inceleyen araştırmacı, bu savaş yıllarında ressamın yaptığı çalışmaların portrelerden oluştuğunu söylemektedir. Röportajda, yaşadığı maddî sıkıntılar nedeniyle, portre çalışmak zorunda kaldığını, bunların sanatsal çalışmalar olmadığını belirten ressama o dönemdeki savaşlar nedeniyle hak vermektedir. Sanatçının bu döneme ait çalışmalarını üçe ayıran araştırmacı, bunların “Benzerlik/kopya olarak yaptığı portreler, grup kompozisyonları ve Osmanlı kadını betimleyen resimler” olduğunu açıklamıştır. Araştırmada Büyük Mecmua’nın 18 Eylül 1919 tarihli 11. sayısında basılan Mihri Müşfik’in portrelerine yer verilmiştir.

Özensoy (2017), “Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması” Yüksek Lisans Tezinde 19. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar hem Avrupa hem de Türk resmindeki kadın figürünü, obje ile suje arasındaki ilişki çerçevesinde karşılaştırmalı şekilde incelemiş ve bu ilişkinin iki toplum arasında geçen modernleşme hareketi ile bağlantısını oluşturmayı denemiştir. Tezin konusu 19. Yüzyıldan bu yana Avrupa ve Türk resminde görülmeye başlayan modernleşme hareketlerine sanatsal açıdan yaklaşma ve modern sanatın düşünsel boyutunu oluşturan obje ve suje ilişkisini kadın imgesi üzerinden her iki toplumda karşılaştırmalı olarak incelemektir. Araştırmacı, tez çalışması sırasında tarihsel ve sosyal arka planı inceledikten sonra Türk ve Avrupalı sanatçıların kadın imgesini konu edindiği ve çalışmanın çıkış noktasını oluşturan sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi aydınlattığı yapıtları karşılaştırma yöntemini benimsemiştir.

Literatür araştırmasında modern sanatın düşünsel temelini oluşturan sanat yapıtlarındaki üreten ile izleyici ilişkisinin kavramsal bir bütün olarak incelendiği bir çalışmaya rastlamadığını, bu tez konusunu bu boşluğu doldurmak için seçtiğini belirtmektedir. Çalışmada, sanatı biçimsel ve estetik açıdan tamamlanmış bir beğeni ürünü olmasından ziyade, üreticisi ile beraber eylem sırasında gerçekleşen bir olma

durumu olması fikrinden yola çıkılarak hareket edilmiştir. Araştırmada ressam Mihri Müşfik' e ait "Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım"- Mary Cassat'a ait "Gergef İşleyen Lydia" eserlerinin açıklamalı karşılaştırmaları yapılmıştır. Bu karşılaştırmaya göre; Mihri Müşfik'in portrelerinde özgüvenli ve cesur görünümlü kadınlar varken, Cassatt'ın resimlerinde karşıt bir durumda olan kadın figürlerine rastlanır. Bunun sebebi; Cassatt'ın erkeklerin kadınlara modernleşmeyi belirli sınırlar etrafında yaşamasına izin veren anlayışına karşı bir duyarlılık göstermesi olabilir.



3. YÖNTEM

Yapılan araştırmanın bu bölümünde araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma grubu, araştırmanın veri toplama araçları, veri analizleri ve araştırmanın geçerlilik ve güvenilirliği gibi başlıklar bulunmaktadır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Nitel yöntemle yapılan bu araştırmanın verileri öğrenci görüşlerine dayandırılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmacının öğretim hizmetinde bulunduğu vakıf üniversitesinde gerçekleştirilen bu çalışmada seçkisiz kolay ulaşılabilir durum örnekleme kullanılmıştır.

Nitel araştırma konusunda Yıldırım ve Şimşek (2000: 19-38), algı ve olayların doğal bir ortamda bütün ve gerçek bir şekilde ortaya konmasına imkân verdiğini belirtmektedir. Yaptığımız araştırma kaynak taraması, görüşme formunun hazırlanması, görüşme formunun uzman görüşüne sunulması ve denenmesi, verilerin düzenlenmesi ve analizi, araştırma sonuçları ve raporunun yazılması şeklinde özetlenebilmektedir. Çalışmanın kavramsal çerçeve kısmında Türk ressam Mihri Müşfik'in hayatı, sanatçının eserleri, sanat eleştirisi ve sanat kuramlarına yer verilmiştir. Mihri Müşfik'in çalışmalarının analizinin yapıldığı bu tezde öğrencilerin sorulara karşı verdiği cevaplardan yola çıkılarak sanat eğitiminde yer alan sanat kuramları açısından değerlendirilmesi istenmiştir. Öğrenci görüşleri tek tek alınırken onlara Mihri Müşfik'in çalışma karakterini, stilini en iyi yansıttığı düşünülen on adet çalışma gösterilerek gerçekleştirilmiştir.

3.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu ise 2018-2019 öğretim yılı Konya'da bulunan bir vakıf üniversitesinin Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü'nde gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya bölümün tüm öğrencileri (30) katılmıştır. Öğrencilerin 3'ü erkek 27'si kızdır (Tablo- 1).

Tablo-1: Araştırmaya katılan öğrenciler

Kod İsmi	Bölümü	Sınıfı
Ö.1	Resim	3
Ö.2	Resim	3
Ö.3	Resim	2
Ö.4	Resim	2
Ö.5	Resim	2
Ö.6	Resim	2
Ö.7	Resim	2
Ö.8	Resim	2
Ö.9	Resim	3
Ö.10	Resim	3
Ö.11	Resim	3
Ö.12	Resim	3
Ö.13	Resim	3
Ö.14	Resim	3
Ö.15	Resim	3
Ö.16	Resim	4
Ö.17	Resim	4
Ö.18	Resim	4
Ö.19	Resim	4
Ö.20	Resim	2
Ö.21	Resim	2
Ö.22	Resim	2
Ö.23	Resim	3
Ö.24	Resim	3
Ö.25	Resim	3
Ö.26	Resim	2
Ö.27	Resim	2
Ö.28	Resim	2
Ö.29	Resim	2
Ö.30	Resim	2

3.3. Veri Toplama

Araştırmayla ilgili verilerin toplanması için görüşme tekniğinden yararlanılması kararlaştırılmış olup, araştırmacı tarafından “Öğrenci Görüşme Formu” hazırlanmıştır. Literatür taranarak araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu uzman görüşlerine sunulmuş dil, anlatım ve konuyu yansıtmaya yönlerinden görüşler alınmıştır. Alınan bu görüşler doğrultusunda formdaki eksiklikler giderilmiş ve soruların açık ve net bir şekilde öğrencilerin anlayabileceği şekilde olması sağlanmıştır. Uygulama öncesi öğrencilere sanat kuramları ve Mihri Müşfik hakkında bilgi verilerek araştırmanın amacı ve nasıl yürütüleceği öğrencilere açıklanmıştır.

“Öğrenci Görüşme Formu” açık uçlu dört sorudan oluşmaktadır. Sorular; “Mihri Müşfik’in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?”, “Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir?”, “Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?”, “Tarihsel yapı bakımından incelendiğinde bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?”, “Mihri Müşfik’in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz? Neden?” (Yansıtmacı Kuram, Biçimci Kuram, Anlatımcı Kuram, İşlevsel Kuram) Öğrencilere son soruda Mihri Müşfik’in resimlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendirdiği sorusu yöneltilip, bir karara varmaları istenmiştir (Ek- 1).

3.4 Veri Analizi

Araştırmada “Öğrenci Görüşme Formu” ndan elde edilen veriler kullanılmıştır “Öğrenci Görüşme Formu” kullanılarak elde edilen verilerin çözümlenmesinde içerik analizi kullanılmıştır. Görüşmenin temel veri toplama araçlarından biri olduğunu belirten Punch, (2005: 165) insanların gerçeğe ilişkin algılarına, tanımlarına gerçeğe vakıf olmalarının iyi bir yolu olduğunu belirtmektedir.

Analiz işleminde öncelikle “Öğrenci Görüşme Formu”ndan elde edilen veriler bilgisayar ortamına aktarılmış, ardından verilerin içerik analizine geçilmiştir. Yıldırım ve Şimşek (2000: 162), içerik analizinde yapılan işlemi, birbirine benzeyen verilerin, belirli temalar ve kavramlar içerisinde bir araya getirme ve bunların anlaşılabilir bir biçimde organize ederek yorumlama olduğunu belirtmektedir. Veri

analizinde yapılırken, elde edilmiş cevapların anlamlı bir şekilde bir araya gelmesi için kodlar kullanılmıştır. Analizde veriler özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Ayrıca görüşlerin çarpıcı bir biçimde yansıtılması amacıyla doğrudan alıntılara sık sık başvurulmuştur. Burada öğrencilerin neler söylediği ayrıntılarıyla verilmiş ve konuşma dilinin olduğu gibi kalmasına dikkat edilmiştir.

3.5. Geçerlilik ve Güvenirlilik

Araştırmanın iç geçerliliği için çalışma yöntemi, veri kaynağı, veri toplama ve analiz gibi süreçler ayrıntılı bir biçimde tanımlanmıştır. Çalışma belirlenen plân çerçevesinde yürütülmüştür. Yapılan çalışmanın güvenilirlik ve geçerlik konusunda toplanan verilerin doğru olarak rapor edilmesi, araştırmanın sonuçlara nasıl ulaşıldığının belirtilmesi, görüşme yapılan bireylerden alıntılar yapmak ve alıntılardan yola çıkarak sonuçlara varmanın önemli olduğu Yıldırım ve Şimşek (2000: 78) tarafından belirtilmiştir.

Tarafımızdan yapılan bu çalışmada öğrencilerin çalışma temposu ve süre kısıtlılığı göz önünde bulundurularak yazılı görüşme tercih edilmiştir. Verilerin analizi ve yorumlanmasında nesnel davranılmaya çalışılmıştır. Açık ve anlaşılır görünmeyen, tutarlılık göstermeyen veriler çalışma kapsamından çıkarılmıştır. Bu çalışmada öğrencilerle yazılı görüşmenin yanı sıra yüz yüze görüşme yapılarak da öğrencilerden cevaplar alınmaya çalışılmıştır.

4. BULGULAR ve YORUM

Çalışmanın bu bölümünde kendileriyle görüşme yapılan resim bölümü öğrencilerinin görüşme sorularına verdikleri cevaplardan edindiğimiz bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

“Mihri Müşfik’in resimlerinde ön-arka plan bakımından neler söylenebilir?” şeklindeki birinci alt problem için görüşme formunda bulunan “Mihri Müşfik’in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?”, “Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir? ve “Tarihsel yapı bakımından incelendiğinde bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?” şeklindeki sorulardan elde edilen veriler kullanılmıştır.

4.1.1. Mihri Müşfik’in Sanat Eserlerinde Işık ve Renklerin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorum

Mihri Müşfik’in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır? Sorusu öğrencilere yöneltilmiştir. Öğrencilerin bu soruya verdikleri cevaplar ve frekans dağılımları Tablo-2’te gösterilmiştir.

Tablo-2: Mihri Müşfik’in Sanat Eserlerinde Işık ve Renklerin Kullanımına İlişkin Frekans Dağılımları

Mihri Müşfik’in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?	f
Resimlerde ışığı portreler üzerine sabitlemiştir.	1
Işığı ve renkleri uyumlu kullanmıştır.	1
Kumaş kıvrımlarına ışık ve gölge ile dikkat çekmiştir.	3
Işık bazı resimlerde tek yönden bazılarında karşıdan verilmiştir.	3
Işık ve renkler yoğun ve canlı kullanılmıştır.	3
Tabloların bazılarında soluk renkler hakimken, bazılarında canlı renkler kullanılmıştır.	4
Işık ve renkler etkileyici ve ilgi çekicidir.	5
Resimlerde koyu ve yumuşak renkler hakimdir.	8

Işık yapay bir şekilde kullanılmıştır.	3
Resimlerde sıcak ve soğuk renklere eşit miktarda yer verilmiştir.	4
Sıcak ve soğuk tonlar bir arada olsa da en çok sıcak tonlar hakimdir.	9
Şahıs ve mekân renkleri gerçeğe yakın olarak verilmiştir.	4
Doğal renk ve ışık kullanmıştır.	4
Işık ve gölge ile resimlere dengeli bir şekilde boyut kazandırılmıştır.	4
Toplam	56

Tablo-2'e bakıldığında öğrencilerin Mihri Müşfik'in resimlerindeki ışık ve renkler hakkında birçok farklı fikirler ortaya koyduğu görülmektedir. Eserlerin daha çok sıcak tonlardan oluştuğunu söyleyen grup (f=9) çoğunlukta iken, resimlerin genellikle koyu ve yumuşak renklerden oluştuğunu söyleyen grup (f=8) ise ikinci sıradadır. Diğer ulaşılan bulgular ise; ışık ve renklerin etkileyici ve ilgi çekici olduğu (f=5), ışık ve gölge ile resimlere dengeli bir şekilde boyut kazandırılması (f=4), doğal renk ve ışık kullanılması (f=4), şahıs ve mekân renklerinin gerçeğe yakın olması (f=4), resimlerde sıcak ve soğuk renklere eşit miktarda yer verilmesi (f=4), tabloların bazılarında soluk renkler hakimken, bazılarında canlı renklerin kullanılması (f=4), kumaş kıvrımlarına ışık ve gölge ile dikkat çekilmesi (f=3), ışığın bazı resimlerde tek yönden verilirken bazılarında karşıdan verilmesi (f=3), ışık ve renklerin yoğun ve canlı kullanılması (f=3), ışığın yapay bir şekilde kullanılması (f=3), resimlerde ışığın portreler üzerine sabitlenmesi (f=1), Işık ve renklerin uyumlu kullanılması (f=1) olarak sıralanmaktadır.

Mihri Müşfik'in eserlerindeki ışık ve renkler hakkında öğrenciler farklı fikirlere sahiptirler.

Eserlerin Daha Çok Sıcak Tonlardan Oluşması

Mihri Müşfik'in eserlerinde her ne kadar sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılmış olsa da eserlerin çoğunda sıcak renk tonlarının hâkim olduğu görüşündeki öğrencilerin bazıları aşağıdadır:

“...Sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanarak resimlere dinamizm katmıştır. Kırmızı tonlar ağırlıktadır.” (Ö.17).

“...Sıcak tonlar ağırlıktadır. Kırmızı rengin çekici cazibesini kadın üzerinde kullanmıştır...” (Ö.18).

“Yoğunlukla sıcak renkler kullanılmış olup soğuk renklere gökyüzü ve cisimlerin orijinal renklerinde olduğu gibi yer verilmiştir...” (Ö.7).

Sıcak tonlar kullanarak sanatçının oran- orantı ve kompozisyon konusunda başarı gösterdiği bir öğrenci tarafından belirtilmiştir. Öğrencinin konu ile ilgili düşüncesi şu şekildedir:

“Daha çok sıcak tonlar kullanılmıştır. Işık- gölge, oran- orantı konusunda gayet başarılıdır. Kompozisyon olarak sayfaları dolduran çalışmalarıdır. Duygular güzel betimlenmiştir. Çalışmaları çok çeşitlidir; mesela iç mekân, otoportre olarak farklı açılarda denenmiştir. Resimlerinde bir arayış içinde olduğunu söyleyebiliriz.” (Ö.21).

Öğrenci görüşlerine göre; Mihri Müşfik’in resimlerinde ağırlıklı olarak sıcak renkler kullandığı, bu renkleri resme cazibe, dinamizm katmak, oran orantı sağlamak ve kompozisyona katkı sunmak için kullandığı görülmektedir.

Resimlerin Genellikle Koyu ve Yumuşak Renklerden Oluşması

Mihri Müşfik’in çalışmalarının çoğunluğunda koyu ve yumuşak renkler olduğu görüşündeki öğrenciler aşağıda verilmiştir:

“Sanatçı eserlerinde genellikle koyu ve soft renkler kullanmıştır...” (Ö.12).

“...Soft renklerden oluşmuş sanat eserleri ortaya çıkarmıştır.” (Ö.7).

Sanatçının resimlerine bakıldığında koyu renklerle portrelerde bir matem havası oluşturulduğu düşüncesinde olan bir öğrenci görüşü aşağıdadır:

“Mihri Müşfik’in eserlerindeki renkler koyu tonlardadır. Portrelerin arkasında kullanılan siyah renkler sanatçının hüznünü belirtmiştir. Renkler canlı olmakla birlikte bir o kadar da karamsar, karanlık ve hüznü içerir.” (Ö. 24).

Öğrencilerden bazıları, eserlerde koyu ve yumuşak tonların çoğunlukta olduğunu söylerken, sanatçının bazı resimlerinde de yer yer canlı renk ve yoğun ışık kullandığını söylemektedirler.

“Işık ve gölge ile resme boyut vermiş, renkleri daha çok koyu tonlarda veya yoğun ışık almış bir şekilde resmetmiştir...” (Ö.27).

“Resimlerinde koyu, karanlık renk ve ışık kullanmış olsa da bazılarında da canlı renk ve gün ışığı da etkilidir. Resimlerinde kırmızı, siyah ve sarılar hakimdir.” (Ö.15).

Bir öğrenci ise; Mihri'nin resimlerinde gün ışığından daha az faydalandığını aktarmıştır: *“Işık konusunda yumuşak ışık yansımalarına yer verip gün ışığının daha az ve göz yormadığı daha yumuşak zamanlarda modelleri yerleştirerek eserlerini resmetmiştir, sıcak renklerle uyum içinde yumuşak ışıklar ve gölgeler kullanmayı amaçlamıştır.” (Ö.7).*

Öğrenciler Mihri Müşfik'in koyu tonlarla bir hüznün içerisinde, ışık- gölge oyunları ile resimlere boyut verme çabasında olduğunu aktarmışlardır. Sanatçının resimleri bazı öğrencilere göre ikiye ayrılmaktadır. Resimlerin bir kısmı koyu ve pastel tonlardayken, bir kısmı da yoğun ışık almış şekilde resmedilmiştir. Mihri'nin dikkat çekmek istediği resimlerini bazen ışıkla ön plana çıkarmış, bazen de vurgu yapmak istediği kadın hakları sorunsalını koyu, melankolik resimleriyle anlatmak istemiştir.

Işık ve Renklerin Etkileyici ve İlgi Çekici Olması

Öğrenciler tarafından resimleri incelenen Türk ressamın resimlerindeki ışık ve renklerin izleyiciyi etkilediği ve izleyicinin ilgisini çekmekte olduğu görülmektedir. Konuyla ilgili öğrenci görüşleri şöyledir:

“Işık ve renkler etkileyici bir biçimde kullanılmış ve ilgi çekiyor.” (Ö.1).

“...Işık ve renklerin kullanımı portrelerin yüz ifadesini ortaya koyar nitelikte ve dikkat çekici şekilde uygulanmıştır...” (Ö.23).

“Işığı ise figürlerde pürüzsüz ilgi çekici bir şekilde betimlemiştir.” (Ö.18).

Öğrenciler, ışık ve renklerle sanatçının portre çalışmalarında figürlerin yüz ifadelerine dikkat çekmeyi hedeflediğini belirtmişlerdir. Işığı özellikle kadın figürlerindeki kusursuz güzelliği vurgulamak için yüze yansıtan sanatçının eserleri, renk konusundaki akademik bilgisiyle öğrenciler tarafından etkileyici bulunmuştur.

Işık ve Gölge ile Resimlere Dengeli Bir Şekilde Boyut Kazandırılması

Sanatçının incelenen resimlerinde öğrenciler ışık ve gölgenin ustalıkla kullanıldığına dikkat çekmektedir:

“Mihri Müşfik eserlerinde ışığı dengeli ve mantıklı alanlarda kullanmış bazı eserlerinde çok güçlü ışıklar kullandığı söylenebilir ve ışığı farklı tonlarıyla da hissettirmeyi başarmıştır...” (Ö.26).

“Renklerde açık- koyu tonlar dengeli bir şekilde kullanılmıştır...” (Ö.9).

“...Açık orta koyu değerleri yerine göre yansıtılmıştır...” (Ö.22).

“...Eserlerinde ışık ve gölge doğru orantıda bulunmaktadır...” (Ö.23).

Resimlerdeki ışık-gölgelerin uyumundan bahsederken ışığın sağ taraftan verildiğini söyleyen öğrencinin sözleri şöyledir:

“Işık ve gölge ile resimler dengelenmiştir. Resimlerin bazılarında gölge çok kullanılırken, bazılarında ise ışık çok kullanılmıştır. Resimler genelde sağ taraftan ışık almıştır.” (Ö.28).

Mihri'nin resimlerindeki ışık ve renklerin uyum içerisinde olduğunu söyleyen bir öğrenci aynı zamanda resimlerde doymuşluk oranının az olduğunu ve çalışmaların zıt renklerden oluştuğunu öne sürmektedir:

“...Çalışmalarında ışığın beraberinde renkleri de birbiriyle uyum içinde kullanmıştır. Fakat renklerdeki doymuşluk oranı çok olmamakla beraber, çalışmalar genellikle zıt renklerin uyumu ile oluşmuştur...” (Ö.22).

Öğrencilerden biri, sanatçının sarı rengi çok iyi kullandığını dile getirmiştir:

“Sarı rengi ve tonlarını güzel kullanırken, eserlerinde ışık ve gölge doğru orantıda bulunmaktadır. Saray eşrafından kişileri sarı ve kırmızı tonlarda işleyerek sarayın ihtişamını göstermek istemiştir.” (Ö. 23).

Öğrenci görüşlerine göre; ressam eserlerini ışık ve gölge ile olması gerektiği gibi dengelemeyi başarmıştır. Bunu yapmak için bazılarını zıt renklerin uyumundan, bazılarını tek bir rengin tonlarından, bazılarını ise; ışığı çok güçlü ve tek bir taraftan vererek meydana getirmiştir.

Doğal Renk ve Işık Kullanılması

Resimlerdeki ışığın çok parlak olmadığı ve renklerin doğal tonlarda kullanıldığı bazı öğrenciler tarafından belirtilmiştir:

“Renk ve ışık kullanımında çok yumuşak bir geçişle doğallığı yansıtmak istemiştir...” (Ö.18).

“Doğal ışık kullanmıştır...” (Ö.17).

“...Işık-gölgeyi doğal ışıklar yansıtarak eserlerine aktarmış, çok parlak ani yansıma ve ışıktan çok tempra tekniği gibi kullanılmıştır...” (Ö.7).

“Sanat eserlerinde doğal ışık kullanılmıştır...” (Ö.16).

Mihri Müşfik’in eserlerini doğal renk ve ışıklarla yani; gün ışığından faydalanarak ve olması gereken renginde çalıştığını söyleyen öğrenciler bulunmaktadır. Buna dahil olarak sanatçının resimlerinde geçişler yumuşak kullanılarak doğallık elde edilmiştir.

Şahıs ve Mekân Renklerinin Gerçeğe Yakın Olması

Öğrenci görüşlerine göre; ışığın ve renklerin doğal olarak kullanılmasının yanı sıra resimlerde bu konuya paralel olarak ışık ve renkler gerçek yaşamdaki renklerine uygun şekilde düzenlenmiştir. Aşağıda bu görüşler verilmiştir:

“...Gerçek birebir yansıtılarak, görüneni görüldüğü gibi resmetmiş...” (Ö.7).

“...Işıklar gerçeği yansıttığı gibi kullanılmıştır.” (Ö.4).

“Mihri müşfik sanat eserlerinde şahıs ve mekânların renklerini gerçeğe yakın olarak kullanmıştır...” (Ö.5).

Mihri Müşfik’in resimlerindeki renk tonlamalarında gerçekçi olduğu fikrinde olan başka bir öğrenci de çalışmalarda bol drapeli kumaşlar ve kırmızı, siyah renklerin bolca kullanıldığını aktarmıştır: *“...Renk ve tonlamalar günlük hayatımızdaki gerçek renklerine uygundur. Bol drapeli ve kırmızı, siyah renkleri yoğun olarak görmekteyiz.” (Ö.25).*

Sanatçının eserlerini gerçekçi bir yaklaşımla oluşturduğu öğrenciler tarafından dile getirilirken incelenen resimlerde herkes ve her şey gerçek renklerine uygun olarak tasvir edilmiştir. Günlük yaşantımızda karşılaştığımız nesnelere, mekanları ve insanları

aslında olması gerektiği renk tonlamalarıyla vermeyi başaran ressam detaycı kişiliği ile ön plana çıkmaktadır.

Resimlerde Sıcak ve Soğuk Renklere Eşit Miktarda Yer Verilmesi

Öğrencilerden bir kısmının görüşlerine göre; sıcak ve soğuk renkler resimlerde eşit oranlarda verilmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin uyumu ile kompozisyonlar dengelenerek resimlere hareket vermek amaçlanmıştır. Bu görüşler aşağıdadır:

“Resimlerinde sıcak ve soğuk renklere eşit miktarda yer verilmiştir...” (Ö.4)

“...Sıcak ve soğuk renkler eşit miktarda tabloya aktarılmış ve ahenk içindedir...” (Ö.19).

“...Sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanarak resimlere dinamizm katmıştır. Kırmızı tonlar ağırlıktadır.” (Ö.17).

Sıcak renk tonlarının ağırlıkta olduğu resimlerin bulunmasının yanı sıra sıcak ve soğuk renk tonlamalarının uyumlu olarak kullanılması, Mihri'nin resimlerine bir ahenk katmaktadır.

Canlı ve Soluk Renklerin Kullanılması

Mihri Müşfik'in yaptığı resimler öğrencilerle yapılan görüşmelere göre; değişkenlik göstermektedir. Bazılarında canlı renkler kullanılırken, bazılarında soluk renkler kullanılmıştır. Konuya ait görüşler aşağıdadır:

“Bazı tablolarında soluk renkler kullanılmışken bazılarında ise canlı renkler kullanmıştır. Örnek olarak şunu söyleyebilirim ki; Naile Hanım Portresinde gayet canlı renkler kullanılmıştır. Tabloda kırmızılar, maviler, yeşiller göze çarpıyor. Tabloya baktığımızda renkler direkt göze çarpıyor. Bebek portrelerinde ise genelde soluk bir renk ve birbirini tamamlayan renkler ve tonlar kullanılmıştır. Mesela sarı ve tonları gibi...” (Ö.10).

“...Renkleri canlı yerlerde kullandığı gibi bazı eserlerinde de renklerin öldürüldüğünü hissettirmeye başlamıştır. Renklerde koyu tonlar az bulunuyor...” (Ö.26).

“Renkler genel olarak soluk renklerdir. Işık olan yerlerde ışık çok iyi verilmiştir.” (Ö.6).

Öğrencilerden bir tanesi, tablolarını incelediği ressamın resimlerini açık kompozisyonla oluşturduğunu, resimlerde bazen canlı renkleri, bazen de yumuşak renkleri tercih ettiğini belirtmiştir: “*Bazı resimlerini çok renkli ve canlı kullanırken, bazılarında soft renkler kullanmıştır. Resimleri açık kompozisyonla yapmıştır.*” (Ö.14).

Ressamın canlı renklerden oluşan resimleri olduğu gibi, soft renklerle çalıştığı soluk, doygunluğu fazla olmayan resimlerinin de olması öğrenciler tarafından dile getirilmektedir. Mihri, resimleri bu açıdan farklılık göstermektedir.

Kumaş Kıvrımlarına Işık ve Gölge ile Dikkat Çekilmesi

Mihri Müşfik resimlerinde, figürlerdeki kıyafetlerin kumaş kıvrımlarını ve desenlerini vurguladığı görüşündeki öğrenciler aşağıdadır:

“*...Motifler ve kumaş işlenmiştir. Kumaş kıvrımlarını koyuluk girerek göstermiştir... Kıyafet kıvrımlarına ışık verilmiş daha çok hissettirilmiştir.*” (Ö.12).

Ressamın kırmızı ve koyu renk tonlarını tercih ettiğini belirten öğrenciler çoğunluktadır. Bunlardan bir tanesi de aşağıda verilmiştir:

“*Sanatçı eserlerinde kırmızı ve koyu tonlar daha çok kullanmıştır. Kumaş kıvrımlarını koyuluk girerek ortaya çıkarmıştır.*” (Ö.11).

Özellikle kırmızı ve koyu tonlarda işlenen kumaş kıvrımları dikkat çekerken bir başka öğrenci de bazı resimlerin soğuk renkli kompozisyonlardan oluştuğunu ve bunların iki boyutta kaldığını belirtmiştir:

“*...Elbiselerdeki koyu kumaş kıvrımları boyut kazandırmış; fakat bazı soğuk renkli kompozisyonlarda eser iki boyutta kalmıştır.*” (Ö.19).

Öğrenciler, ressamın çalıştığı resimlerdeki figürlerin kıyafetlerinde kusursuz bir şekilde kumaş kıvrımlarını gösterdiği; bunu yaparken ışık ve gölgeden son derece verimli bir şekilde yararlandığını, koyu ve kırmızı renk tonlarını çokça kullandığını vurgulamışlardır.

Işığın Tek Yönden ve Karşıdan Verilmesi

Mihri Hanım otoportre, portre ve mekânda figür çalışmalarında ışığı farklı açılardan kullanmıştır. Bazı eserlerde ışığı sağ veya soldan, bazılarında ise ışığı figürlerin yüzüne dikkat çekerek kullanmayı tercih etmiştir. Resimlerdeki portrelerin

tenlerindeki kusursuzluğu ışıkla daha da belirginleştirmiştir. Konuyu destekleyen görüşler aşağıda gösterilmiştir:

“Eserlerinde ışığı bir açıdan vermiş ve çoğunlukla portrelerinde yüze yansıyan bir ışık gösterilmiştir... Resimlerinde çoğunlukla ışığı portreler üzerine sabitlerken mekâna yansıtmamıştır.” (Ö.22).

“Otoportre ve iç mekân çalışmalarını genelde sol kısımları ışık alacak şekilde yapmış olup otoportrelerde de karşıdan ve sol açılı ışık kullanmıştır...” (Ö.25).

“...Resimler genelde sol taraftan ışık almıştır.” (Ö.26).

Resimlerdeki portrelerde genelde soldan veya karşıdan ışık aldığını belirtenlerin olduğu gibi sağdan da ışık aldığını belirten öğrenciler bulunmaktadır. Buna örnek bir görüş aşağıdadır:

“...Resimlerin bazılarında gölge çok kullanılırken, bazılarında ise ışık çok kullanılmıştır. Resimler genelde sağ taraftan ışık almıştır.” (Ö.28).

Resimlerde kullanılan ışık açıları değişkenlik göstermektedir ve tarzda çalışan ressamın günün değişik saatlerinde çalıştığı düşünülmektedir.

Işık ve Renklerin Canlı Kullanılması

Öğrencilerden bazıları ışık ve renklerin yoğun ve canlı olduğundan bahsetmişlerdir:

“Işık ve renkler yoğun ve canlı kullanılmıştır. Renklerin canlılığı ile ışığın yoğunluğu birbiri ile bütünleşmiştir.” (Ö.30).

“...Örnek olarak şunu söyleyebilirim ki; Naile Hanım Portresinde gayet canlı renkler kullanılmıştır...” (Ö.10).

Bir öğrenci görüşüne göre; eserlerin arka fonlarında lekesel fırça darbelerine yer verilmiştir: *“Eserlerde keskin ışıklar bulunmaktadır. Özellikle arka fonda lekesel şekilde fırça darbeleri kullanılmıştır.” (Ö.13).*

Başka bir öğrenci ise; resimlerdeki ışık ile ilgili ışığın yoğun olarak kullanıldığı yerlerde portrelerin yüz ifadelerini kaybetmiş olduğunu belirtmiştir. *“Aydınlık ortamda eserlerine ışığı yeterli miktarda verebilmiş fakat fazla ışık nedeniyle bazı yüzlerdeki ifadeyi kaybetmiş, duyguyu kaybetmiştir...” (Ö.19).*

Mihri Müşfik'in resimlerinde ışık ve renklerin yoğun ve canlı olarak aktardığından bahsederken öğrencilerden birkaçı, portrelere yansıyan ışıkların kuvvetli olması yüz ifadelerini kaybettiklerini yansıtmışlardır.

Işığın Yapay Bir Şekilde Kullanılması

Resimlerdeki ışıkların yapay olduğunu az da olsa belirten öğrenciler aşağıda verilmiştir:

"...Eserlerinde yapay ışık kullanılmıştır." (Ö.27).

"...İç mekânda geçen çalışmalarda doğal ışıktan biraz kaçınılmış ve detaylara önem verilmiştir..." (Ö.20).

"Işık yapay olarak kullanılmıştır..." (Ö.3)

Öğrencilerden küçük bir kısım, iç mekânlarda çalışılan resimlerde gün ışığında çalışılmadığı için ışıkların yapay olduğu görüşündedirler. Sanat eğitimcisi Mihri Müşfik'in iç mekandaki çalışmalarında detayları fazlasıyla önemseydiği bilinmektedir. Bunu dile getiren bir öğrenci ayrıca ışığın iç mekânda yapay olarak kullanıldığını da söylemiştir.

4.1.2. Sanatçının Resimleri Yaparken Hissettiklerine ve Resimlerde Anlatmak İstediklerine İlişkin Bulgular ve Yorum

"Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?" Sorusu öğrencilere yöneltilmiştir. Öğrencilerin bu soruya verdikleri cevaplar ve frekans dağılımları Tablo-3'te gösterilmiştir.

Tablo-3: Sanatçının Resimleri Yaparken Hissettiklerine ve Resimlerde Anlatmak İstediklerine İlişkin Verilen Cevaplar ve Frekans Dağılımları

Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?	f
Ressam yaptığı resimleri dönemin sosyal, siyasal ve dinsel özelliklerinden etkilenerek kurgulamıştır.	6
Resimlerde kadına verilen değeri vurgulamak için kadın figürlerine oldukça fazla yer verilmiştir.	10
İleriki nesillere dönemini yansıtan kalıcı eserler bırakmak istemiştir.	2

Sanatçı çalıştığı portrelerdeki kişilerin karakterlerine bürünmüş ve onların duygularını yansıtmayı başarmıştır.	5
Sanatçı günlük yaşam enstantanelerinden onda hoşta giden veya önem arz eden görüntüleri olduğu gibi resmetmiştir.	11
Osmanlı Dönemi'ndeki göz önünde bulunan saygın kişileri resimlerinde ön plana çıkarmak istemiştir.	4
Resimlerini ırk ayrımı yapılmaksızın çalışmıştır.	3
Sanatçı karamsar bir yapıya sahiptir.	2
Kompozisyonlarda geleneksel mekân ve eşyaların motifleri dikkat çekmektedir.	3
Toplam	46

Tablo-3'e baktığımızda öğrencilerin büyük bir çoğunluğu sanatçının günlük yaşam enstantanelerinden onda hoşta giden veya önem arz eden görüntüleri olduğu gibi resmettiğini (f=11) söylemişlerdir. Diğer büyük bir çoğunluk ise; sanatçının kadına verilen değeri vurgulamak için resimlerinde kadın figürlerine oldukça fazla yer verdiğini (f=10) aktarmıştır. Ressamın yaptığı resimleri dönemin sosyal, siyasal ve dinsel özelliklerinden etkilenerek kurgulamış olduğunu söyleyen küçük bir grup (f=6) ve sanatçının çalıştığı portrelerdeki kişilerin karakterlerine büründüğünü ve onların duygularını yansıtmayı başardığını söyleyen (f=5) bir başka küçük gruptur.

Mihri Müşfik'in resimlerini yaparken neler hissettiğine ve neler anlatmak istediğine ilişkin bulguların diğer küçük grupları ise sırayla; Osmanlı Dönemi'ndeki göz önünde bulunan saygın kişileri resimlerinde ön plana çıkarmak istemesi (f=4), resimlerini ırk ayrımı yapılmaksızın çalışması (f=3), kompozisyonlarda geleneksel mekan ve eşyaların motiflerinin dikkat çekmesi (f=3), ileriki nesillere dönemini yansıtan kalıcı eserler bırakmak istemiş olması (f=2) ve sanatçının karamsar bir yapıya sahip olduğu düşüncesi (f=2) şeklindedir.

Sanatçının Günlük Yaşamdan Hoşa Giden veya Önem Arz Eden Görüntüleri Olduğu Gibi Resmetmesi

Ressam döneminin içinde bulunduğu savaş ve sıkıntıları resimlerine yansıtmaktan kaçınmıştır. Sıra dışı bir ruh haline sahip olan Mihri Müşfik'in resimlerinde kendi iç dünyasında hissettiklerini tuvaline aktarmış olduğunu söyleyen öğrenciler çoğunluktadır. Mihri Müşfik daha çok kadınlar, çocuklar gibi duygusal temalı resimlerle adını duyurmuştur. Öğrenciler, sanatçının resimlerindeki tema ve üsluptan yola çıkarak onun ne kadar özgüven sahibi ve akademik açıdan başarılı olduğunu söylemektedirler. Konuyla alakalı bildirilen görüşler aşağıda sıralanmaktadır:

“Resmin yapıldığı dönemleri ele alırsak sanatçı görmek istemediği savaş, yıkıklık ve harabeleri aktarmamak adına resimlerini oldukça renkli ve mutlu işlemiştir.” (Ö. 2).

“Sanatçı daha çok günlük yaşamın içinden onda anlam uyandıran, hoşuna giden veya önem verdiği kişileri resmetmiş, güncel yaşamdan esinlenmiş ve görüneni gördüğü gibi formunu bozmadan ve değiştirmeden yansıtmış, dünyayı ya da gördüğü yakın çevreyi kendi gözünde nasıl görüyor ve hissediyorsa onları resmetmeyi tercih etmiş bana göre sanatçı kendi iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini yakın çevresinden sevimli, hoşna giden ve dikkat çekici model ve objelerle daha pozitif ve sıcak duygular beslediği bu şekilde yansıtmak istemiştir.” (Ö.7).

“...Eserlerini yaparken hissettiklerini de resme yansıtmıştır. ...” (Ö.8).

“İç dünyasındaki betimlemeleri rahat bir şekilde aktarmıştır...” (Ö.21).

“Günlük hayatı konu alan eserler vardır. Genel anlamda bu sanatçının eserlerinde o günün yaşantısını resmetmiştir. Eserlerini yaparken keyif aldığını söyleyebiliriz. Anatomik olarak başarılı resimleri, ressamın kendisi olumlu, pozitivist biri gibi duruyor zira resimlerinde bunu hissettiriyor. Tarzını eserlerinde çok rahat yansıtıyor ve fırça darbelerinde de bunu iyi hissettirebiliyor. Özgüveni yüksek bir karakter olduğunu düşünmekteyim.” (Ö.26).

“Sanatçı iç dünyasıyla, yaşadığı hayatı renklendirmeyi seçmiştir...” (Ö.29).

“...Hayal ettiklerini, içindekileri dışa aktarmıştır.” (Ö.30).

“Sanatçı genellikle kadın figürleri kullanmıştır. Yaptığı resimlerde bundan ne kadar haz duyduğunu görmekteyiz...” (Ö.11).

İlk kadın ressamlarımızdan olan Mihri'nin resimlerinde konuları kendi hissiyatını katarak ve bir haz duyarak yansıtmış olduğu öğrenciler tarafından belirtilmiştir.

Kadına Verilen Değeri Vurgulamak İçin Kadın Figürlerine Resimlerde Yer Verilmesi

Kadın hakları konusunda, sanat eğitimleri yönünden epey yol kat eden Mihri, resimlerinde de kadının toplumda var olduğunu açıkça göstermiş, konularını genelde kadın figürlerinden yana kullanmıştır. Konuyla ilgili pek çok görüş aşağıda belirtilmektedir:

“Sanatçı genellikle kadın figürleri kullanmayı tercih etmiştir...” (Ö.12).

“... Kadın figürleriyle kadının o dönemdeki yerini ve önemini vurgulamak istemiştir.” (Ö.15).

“Sanatçı resimlerinde kadına verilen değeri vurgulamak için kadın figürlerine resimlerinde çok fazla yer vermiştir...” (Ö.4).

“Sanatçı bu resimleri yaparken bir konu üzerine esinlenerek yapmıştır...” (Ö.8).

“Sanatçı genellikle kadın figürleri kullanmıştır...” (Ö.11).

Öğrenciler ressamın kadın oluşunun resimlerine etkisi olduğunu düşünmektedirler. Özellikle otoportreleri olan kadın figürleriyle ünlü olması öğrencilerin dikkatini çekmektedir. Konuya paralel görüşler aşağıda belirtilmiştir:

“Sanatçı kendisinin de kadın olmasından dolayı resimlerinde kadın figürü kullanmıştır. Kadınların estetik ve güzelliklerini ön plana çıkararak, kadının günlük yaşamındaki kesitlerden yola çıkarak, bunlarla döneminin kadınından bahsetmek istemiştir.” (Ö.16).

“Resimlerde genelde ev hanımlarını ele almıştır. Ressam bir kadın olduğu için ve resimlerinde genelde kadın figürlerini ele aldığı için sanatçının feminist düşünceye sahip olduğunu düşünmekteyim” (Ö.14).

“Sanatçı, kadınlara önem verilmediği o dönemde, kendisi de bir kadın birey olduğu için kadının var olduğunu, değerli olduğunu göstermek istemiştir. Bebek resimlerinde de bebeğin kadından geldiğini anlatmak istemiştir...” (Ö.9).

Yaşadığı dönemdeki modern kadınları günlük yaşamlarında resmeden Mihri Müşfik’in çalışmalarını estetik açıdan güzel ve yeterli bulan öğrenciler kadına verilen değere dikkat çekerek ressamın resimlerini oluşturmadaki amacına değinmişlerdir. Bu konudaki öğrenci görüşüne örnek aşağıda belirtilmiştir:

“Resimlerinde genelde kadın figürleri kullanılmıştır. Bulunduğu dönemdeki kurallara uygun olarak kadını ön plana çıkararak ve onun günlük yaşantısından bahsederek eserlerini ortaya koymuştur.” (Ö.17).

Mihri Müşfik İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasına ön ayak olmuş ve böylece ülkesinde birçok kadın ressam yetişmesini sağlamıştır. Ressamın bu gururla çalışmalarını kadın figürleriyle yoğunlaştırmasına bağlayan öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“Sanatçı kadın oluşundan ve kendisinden önceki dönemlerde kadın sanatçı olmamasından etkilendiğinden dolayı genellikle kadın resimlerini yaptığını düşünmekteyim. Kadınları ön plana çıkararak estetik ve doğal bir güzellikle resmettiği için kendi içinde bir gururlanma yaşamış olabilir. Yaptığı natürmortlarda ise kadının günlük yaşamda karşılaşacağı nesnelere kullanmıştır.” (Ö.18).

“Çoğunlukla kadın figürleri çalışmıştır. Kadınların yaşamsal etkinliklerini günlük faaliyetlerini ve kılık kıyafetteki tarzlarını aktarmak istemiştir. Kadınları ön plana çıkarmaya çalışmış, onların da bu hayatta var olduklarını benimsettirmek istemiştir.” (Ö.19).

Öğrencilerle yapılan görüşmelerde ulaşılan bulgulara göre ressamın kadın figürleri çalışarak vurgulamak istediği nokta kadının o zamanın şartlarına göre daha elverişli yetişmesine katkıda bulunmaktır. Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluşunda büyük katkısı olması bu konuyu destekler niteliktedir.

Resimlerin dönemin sosyal, siyasal ve dinsel özelliklerinden etkilenerek kurgulanması

Mihri Müşfik'in eserlerinde yaşadığı dönemde etkilendiği hususlarda çalışmalar yaptığı öğrenciler tarafından vurgulanmıştır. Bu öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“Ressam yaptığı resimleri, dönemin sosyal, siyasal ve dinsel özelliklerinden etkilenerek kurgulamıştır. Resimlerde genellikle dini eylemler ve nesnelere var.” (Ö.1).

“Osmanlı döneminin giyim ve dekorasyonu hakkında bilgiler görülmektedir. Dini açıdan bilgiler bulunuyor.” (Ö.23).

“Sanatçı bulunduğu dönemdeki vatani ve dini konuları ele almıştır...” (Ö.30).

Sanatçının iç dünyasıyla yaşadığı hayatı renklendirdiğini belirten öğrenciler sanatçının dönemin dini yapısından etkilendiğine değinmişlerdir. Bu görüşler aşağıda belirtilmiştir:

“Sanatçı iç dünyasıyla, yaşadığı hayatı renklendirmeyi seçmiştir. Kutsal bireylerin siyasi dini ve ekonomi durumlarını aktarmıştır.” (Ö.29).

“...O dönemdeki dini yapıyı eserlerine yansıtmıştır.” (Ö.27).

“...Resimlerde genellikle dini eylemler ve nesnelere var.” (Ö.1)

Sanatçının resimlerinde yaşadığı dönemin özelliklerinden izler bulunmaktadır. Öğrenci görüşlerine göre, sanatçının yaşadığı dönem bazen kadınların giyim-kuşamından, bazen iç mekânlardaki nesnelere anlaşılmaktadır. Resimlerde genelde kadınların peçeli ve çarşafly olması, namaz kılan bir figür çalışılması, öğrenciler tarafından dini konuların da ele alındığı fikrini doğurmaktadır.

Sanatçının Çalıştığı Portrelerdeki Kişilerin Karakterlerine Bürünmesi ve Onların Duygularını Yansıtmaya Çalışması

Öğrenciler, sanatçının aktarmaya çalıştığı portrelerin içinde buldukları duyguları hissedebilmektedirler. Bunu öğrenciler, aşağıda belirtildiği şekilde dile getirmişlerdir:

“...Kadınlardaki surat ifadelerinden onların duygularını bize aktarmaktadır. Kadınların yaşantısını, görüntüsünü ve günlük yaşamdan görüntülerini aktarmıştır.” (Ö.12)

“Sanatçı bu resimleri yaparken çizdiği mekâna ve kişilerin karakterlerine bürünmüştür. Resimlerine bakıldığında figürlerin bakışlarından duygularını tahmin edebilmek mümkün. Sanatçının bunu yansıtabilmesi onun figürlerle bütünleştiğini gösterir.” (Ö.5).

“...Kadınların surat ifadelerinden duygularını bize aktarmaya çalışmıştır...” (Ö.11).

Sanatçı, çalıştığı portrelerdeki yüz ifadelerini yansıtmak konusunda başarısıyla bilinmektedir. Portre ressamı olarak da anılan Mihri Müşfik, portreleri o kadar iyi betimlemektedir ki, adeta onların halet-i ruhiyeleriyle bir bütün olmuştur.

Göz Önünde Bulunan Saygın Kişilerin Resimlerde Ön Plana Çıkarılmak İstenmesi

Öğrencilere göre; sanatçı, önemli ve saygın kişileri günümüz tarihine taşıma fikri ile, resimlerinde ön plâna alarak çalışmayı seçmiştir. Bu görüşte olan öğrenci görüşleri aşağıda belirtilmiştir:

“...Saygın kişileri ele alarak onların değerli olduğunu hissettirmek istemiş olabilir. Örneğin; Atatürk portresi gibi ...” (Ö.10).

“Yaşadığı dönemin kıyafetleri; önemli kişileri resmetmiştir...” (Ö.15).

“Sanatçı bu resimleri yaparken Osmanlı döneminde göz önünde bulunan veya herkes tarafından bilinen kişileri resimde ön plana çıkarıp sergilemek istemiştir...” (Ö.20).

“...Dönemin önemli kişilerini resmetmeyi seçmiştir...” (Ö.27).

Mihri Müşfik eserlerinde Meclis-i Mebûsan olan kişilerin ailesinden bireyleri, dönemin saygı-değer yazar ve mimarlarını, geçmiş ve geleceğe adını imza atan Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ü ve bir devri kapatıp bir devri açan Fatih Sultan Mehmet gibi liderleri resmetmiştir. Toplumun değerlerine sahip çıkılması gerektiğine inanmış ve onları resimleriyle yaşatmak istemiştir.

Resimlerde Ayrım Yapılmaksızın Çalışılması

Öğrencilerin, ressamın sanatını icra ederken kullandığı figürlerde ırk ayrımcılığına gitmediğini belirten görüşleri aşağıda verilmiştir:

“...*Namaz kılan kadının esmer olması bir mesaj vermektedir.*” (Ö.22).

“...*Irk ayrımının olmadığına dikkat çekmektedir...*” (Ö.23).

“*Günlük yaşamdan alıntılar yaparak bunu tuvale aktarmıştır. Namaz kılan kadın resminde yabancı uyruklu biri bulunmaktadır. Burada dikkat çeken şey sanatçının ırk ayrımı yapmadığıdır...*” (Ö.28).

Sanatçının namaz kılan siyahi bir kadın figürünü resmetmesi, öğrencileri resimlerde ırk ayrımına yer verilmediği yönünde düşüncelere götürmüştür. Ressamın sanatın evrenselliği konusuna ve herhangi bir kültüre veya topluma mal olmadığına değinmiş olduğunu belirtmişlerdir.

Kompozisyonlarda Geleneksel Mekân ve Eşyaların Motiflerinin Dikkat Çekmesi

Mihri Müşfik’in sanat eserlerindeki iç mekânda geçen kompozisyonlarda işlenen motifler ve desenler üzerinde detaylı bir çalışma gerektirmektedir. Bu da öğrencilerin ressamın yorumcu ve ayrıntı sever bir karakter olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır. Konu ile ilgili görüşler aşağıdadır:

“*Kompozisyonlarda geleneksel mekân ve eşyalar bulunmaktadır. Karışık motif veya karışık mekanlar ağırlık verilmiştir. Eserlere bakıldığında eser sahibinin yorumcu ve ayrıntı sever bir insan olduğunu düşündüm. Asilliği ve hikâye bildiren resimleri sever bir ressam olduğunu düşündüm.*” (Ö.13).

“...*Mekanlar ve işlemleri detaylı bir şekilde çalıştığı için güzel ve etkileyici görünmektedir.*” (Ö.21).

Öğrencilere göre; sanatçının iç mekânlarda işlemiş olduğu geleneksel motiflerin ve desenlerin detaylı olarak göze çarpması, resimleri etkileyici ve güzel kılmıştır.

Sanatçının Dönemini Yansıtan Kalıcı Eserler Bırakmak İstemesi

Öğrenciler, sanatçının yaşadığı dönemle, kendinden sonraki kuşakların yaşayacağı döneme köprü kurma görevini başarılı bir şekilde üstlendiğini belirtmişlerdir. Günlük hayata dair yaşanan konuları resimlere yansıtarak aslında

sanatın gündelik hayatla iç içe olduğuna değinmişlerdir. Öğrencilerin bu görüşleri aşağıdadır:

“İleriki nesillere aktarmak üzere kendi yaşadığı dönemi vurgulamak istemiştir.”
(Ö.4)

“Çalışmalarında günlük yaşam konularını ele alarak bunları birer belge haline getirmiştir. O dönemin rahatlık ve sanat anlayışını göz önüne sermiştir. İleriki nesillere günlük yaşam ve dönemin özelliklerini resmederek aktarmak istemiştir. Kendi portresini yaparak kalıcı kanıt, belge, hatıra bırakmıştır.” (Ö.25).

Öğrenci görüşlerine göre; Mihri Müşfik, yaşadığı günlük hayattan insanların enstantanelerini çalıştığı resimlerini kalıcı eserler haline getirmiştir. Öğrenciler sanatçının günümüze, dönemine dair bilgiler aktarmakta olduğunu söylemektedirler.

Sanatçının Karamsar Bir Yapıya Sahip Olduğu Düşüncesi

Öğrencilerin birkaçı; sanatçının karamsar bir yapıya sahip olduğu fikrini savunmuşlardır. Konuyla ilgili öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“... Eserlerinden karamsar bir yapıya sahip olduğunu anlamaktayım...” (Ö.27).

“...Resimlerinde kullandığı renklerden dolayı sanatçı karamsar bir yapıya sahip olduğunu hissettirmiştir.” (Ö.28)

Bu öğrenciler sanatçının resimlerine yansıttığı renk tonlamalarından ve portrelerdeki donuk bakışlardan yola çıkarak hissettiklerinin melânkolik tavırlar olduğunu açıklamışlardır.

4.1.3. Tarihsel Yapı Bakımından İncelendiğinde Mihri Müşfik'in Sanat Eserleri Hakkında Söylenenlere İlişkin Bulgular ve Yorum

Görüşmede öğrencilere “Tarihsel yapısı bakımından incelendiğinde bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?” sorusu yöneltilmiştir. Öğrencilerin bu soruya verdikleri yanıtların frekans dağılımları Tablo-4’te aktarılmıştır.

Tablo-4: Tarihsel Yapı Bakımından İncelendiğinde Mihri Müşfik’in Sanat Eserleri Hakkında Söylenenler ve Frekans Dağılımları

Tarihsel yapı bakımından incelendiğinde bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?	f
Sanatçının resimleri, dönemin savaş ve iç kargaşasına rağmen, oldukça pozitifdir.	4
Resimlerde kullanılan mekânlardan ve kıyafetlerden dolayı dönemin özelliklerini yansıtan resimler yaptığı söylenebilir.	14
Fotoğraf o dönemde çok yaygın olmadığı için resimleri dönemini belgeler niteliktedir.	2
Dönemine göre gayet başarılı çalışmaları bulunmaktadır.	4
Resimlerdeki kadın figürlerinin çoğu saray yaşantısını temsil etmektedir.	3
Bir Türk kadını olarak yaşadığı döneme, kadın hakları adına önemli gelişmelerle izini bırakmıştır.	11
Toplam	38

Tablo-4’e baktığımızda öğrencilerin büyük bir kısmı, sanatçının resimlerinde kullandığı mekânlardan ve kıyafetlerden anlaşıldığı üzere, resimlerin yapıldığı dönemin özelliklerini yansıtan resimler olduğunu (f=14) vurgulamışlardır. İkinci büyük grup ise; bir Türk kadını olarak sanatçının yaşadığı döneme, kadın hakları adına önemli gelişmelerle izini bıraktığını söylemektedir (f=11).

Öğrencilerin konu ile ilgili görüşlerinin küçük grupları; sanatçının resimlerinin, dönemin savaş ve iç kargaşasına rağmen, oldukça pozitif olduğu (f=4), dönemine göre gayet başarılı çalışmalar yaptığı (f=4), resimlerdeki kadın figürlerinin çoğunun saray yaşantısını temsil ettiği (f=3), fotoğraf o dönemde çok yaygın olmadığı için sanatçının resimlerinin dönemini belgeler nitelikte olduğu (f=2) şeklindedir.

Resimlerde Mekân ve Kıyafetlerin Döneminin Özelliklerini Yansıtması

Günlük hayatta kullanılan nesnelere işleyen ressamın buradan yola çıkarak geleneksel yönünü ele alan öğrenciler, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi sanatçının yaşadığı dönemi birebir yansıtarak, kalıcı eserler bıraktığından bahsetmişlerdir. Bu konuya ait öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“...Bazılarında ise evde bulunan nesnelere son derece geleneksel bir şekilde işlenmiştir.” (Ö.1).

“Yaşadığı dönem özelliklerini, kıyafetlerini resimlerine aktarmış ve o dönemi gelecekteki insanlara göstermek istemiştir...” (Ö.15).

“...Resimlerinde o döneme ait kıyafetler ve objeler yansıtılmış, eserlerde yer alan objeler ve desenlerin formunu bozmadan dönemin özelliklerini birebir yansıtmıştır. Hem dönemden hem de çevresinden etkilenecek seneler geçse bile o dönemden izler bırakacak konular ve desenlere yer vermiştir...” (Ö.7).

“Geleneksel bir tavırla çalıştığı resimleri Osmanlı döneminden izler taşımakta olup, detaylarda mutlaka Osmanlı dönemine ait eşyalar yer alır. Geleneksellik ve asillik sınırları içerisinde eserler üretmiştir.” (Ö.13).

“Resimlerde kullanılan mekânlardan, kıyafetlerden Osmanlı dönemi olduğu çıkarılabilir.” (Ö.16).

Öğrencilerden bazıları, konu ile ilgili ele alınan kadın figürlerinin kıyafetlerindeki tarzdan yola çıkarak, dönemlerinin uygun gördüğü gelenek ve kültürlere göre giyindiklerini açıklamıştır. Konuyla bağlantılı görüşler aşağıda verilmiştir:

“...Resimlere bakıldığında kullanılan motif ve kıyafetlere göre gelenek ve kültürlerine bağlı kadınlar konu olarak ele alınmıştır.” (Ö.12).

“Dönemin özelliklerini ve kültürel öğeleri barındırmaktadır. Örneğin; kıyafet ve motifler o dönemde yaşamış kadınların zarafet ve güzelliğini vurgulamıştır...” (Ö.19).

“Resimlerinin çoğunda Osmanlı yaşantısını ele almıştır. O dönemin giyiminden eşyasına tüm detayları görebiliriz. Bebeğin üzerindeki kundak, tasavvufi konulara değindiği için o tarzda giyinen kadın figürleri çizmiştir” (Ö.24).

Mihri Hanım, öğrenciler ile yapılan görüşlere göre; Mustafa Kemal Atatürk'e verdiği değeri göstermek için, onun portresini çalışmayı seçmiştir. Atatürk gibi pek çok önemseydiği sanat, kültür ve siyaset insanlarını resimlerine konu almıştır. Aktarılan öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“Her eser kendi çağını yansıtır. Mihri Müşfik de resimlerinde kendi döneminden izler taşımaktadır. Atatürk'ü resmetmesi ona değer verdiğini gösterir.” (Ö.21).

“Resimlerinde dönem özelliklerini yansıtmıştır. Mesela döneminin kıyafetleri, kullandığı malzemeleri vs. Atatürk, kraliçe gibi dönemine ait zaman, mekân ve insanların tarzlarını yansıtmak istemiştir.” (Ö.14).

Öğrenciler arasından dönemin kılık kıyafet anlayışına da değinen, bununla birlikte çalışmaların teknik özelliklerinden bahseden bir öğrenci şöyle söylemektedir: *“Resimlerde oran- orantı, denge ve ışık dikkati çekmektedir. Kılık ve kıyafetlerden resimlerin eski dönemlere ait olduğunu anlayabiliyoruz.” (Ö.20).*

Mihri'nin resimlerinde anlamdan çok konuyu saf haliyle ele aldığını söyleyen öğrenci görüşü bulunmaktadır. Bu öğrenci ayrıca eserlerde kullanılan soluk renk tonlarının çalışmalarda nostaljik hava yarattığını belirtmiştir. Öğrencinin sözleri aşağıdadır:

“Yaşadığı dönemi yansıtmakta çünkü o dönem yapısını, yaşantısını, kıyafetlerini ve eşyalarını göstermektedir...Gerçeğe yakın çalışmaları ile natüremortlarını ve portrelerini yaparken de o dönem kullanılan eşyalarla desteklemiştir. Ancak resimlerinde bir anlam kaygısı gütmemediğini ve sadece dönemin insanlarını olduğu gibi kullanması da onun renklerle ve fırça kullanışıyla desteklemesine sebep olmuştur. Çalışmalarında soluk bir tonda yapması eski ve tarihsel bir çalışma olmasını desteklemiştir. Sanatçı çalışmalarında motifleri yoğun bir şekilde kullanmıştır.” (Ö.22).

“Osmanlı döneminin inanış, yaşayış, sosyal, kültürel ve gelişmişlik seviyesini ele almıştır...” (Ö.25).

“Resimler nostaljik çalışmalardan oluşmaktadır. Dönemin sosyal, kültürel ve dini yapısını ele almak istemiştir.” (Ö.3).

Öğrencilerin görüşlerine göre; Mihri Müşfik'in resimleri döneminin özelliklerini yansıtır niteliktedir. Bu durum figürlerin kılık kıyafetlerinden, iç mekânları destekleyen objelerin motif ve desenlerinden anlaşılmaktadır. Günümüz zaman zarfında, sanatçının eserlerine bakılarak yaşadığı dönemi inceleyebilmemiz ve dönem hakkında bilgilere sahip olabilmemiz mümkündür.

Sanatçının Yaşadığı Döneme Önemli Gelişmelerle İzini Bırakması

Mihri Müşfik'in Türk resim sanatında kadınların önemsenmesi için çaba harcadığını belirten öğrenci görüşü aşağıdadır:

"...Özellikle bir kadın olarak resim sanatında yaptığı öncülük büyük bir gelişmedir. Kızların da resim eğitimi alabileceği fikri belki de Mihri Müşfik'in çabaları ile başlayıp yaygınlaşmıştır." (Ö.5).

Öğrencilerden bazıları Mihri Müşfik'in yaşadığı dönemde kadının toplumda var olduğu fikrinin yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığından bahsetmiştir. Bu öğrenci görüşleri aşağıda belirtilmiştir:

"O dönemde kadına yeni yeni değer verilmeye başlanmışken sanatçı, kadın figürüne yönelmeyi tercih etmiştir." (Ö.11).

"Dönemin kadınlara değer verilmeye başlandığı bir zaman diliminde geçiyor olduğu kanaatindeyim; çünkü güzellik yarışmalarında derece alan kadınlar da resimlerinde yer bulmuştur..." (Ö.1).

"Güzellik yarışmalarında birincilik elde etmiş kadın figürleri resmedilmiştir." (Ö.4).

Resimlerinin çoğunda farklı ırklardan kadınlara yer verdiğini söyleyen öğrenci görüşleri vardır. Kadın haklarının net olarak iyileşmeye başlamadığı dönemde sanatçı, kadına verilen değeri ön plâna çıkarmak istemiştir. Dolayısıyla resimlerinde kadına yer vermiştir. Bu görüşte olan öğrenciler aşağıda sıralanmıştır:

"Resimlerinin çoğu kadından ibarettir. Çoğunlukla kadına yer verilmiştir. Bu kadınlar farklı ırklardan olabilir..." (Ö.8).

"O dönemde kadına henüz seçme ve seçilme hakkı verilmemişken, ressam eserlerinde kadın teması kullanmıştır." (Ö.9).

"Türk toplumundaki kadınların o dönemdeki durumlarını göz önünde bulundurarak eserler üretmiştir." (Ö.6).

"O dönemde kadın erkek ayrımı olduğunu ve kadına değer verilmediğini söyleyebiliriz. Belki de resimlerinde kadın figürü kullanarak kadının değerini anlatmak istemiştir..." (Ö.12).

"...Kadın figürleriyle o dönemde kadının önemini vurgulamıştır..." (Ö.15).

“Bulunduğu dönemde genelde günlük yaşamdan resimler yapmıştır. Daha çok kadınlar üzerinde çalışılmış ve onları yücelten eserler ortaya koyulmuştur.” (Ö.17).

Bir öğrenci resimlerdeki hayranlık uyandıran, bakımlı, giyim kuşamıyla dikkat çeken kadınlardan bahsetmiştir. Öğrencinin görüşü aşağıda verilmiştir:

“...Dönemin kadınlarının mütevazi giyim ve duruşları dikkat çekmektedir.

Bakımlı, temiz ve naif resmedilmesi de ayrı bir hayranlık yaratmaktadır.” (Ö.25).

Öğrenciler, Mihri Müşfik’in resimlerinde kadın figürü üzerinde yoğunlaştığını ve bunu yaşadığı dönem şartlarında kadın haklarına vurgu yapmak için yaptığını aktarmışlardır. Sanat eğitimi alanında kadınlara yönelik sarf ettiği çabalar sonucu, dönemine adını duyurmayı başarmıştır.

Sanatçının Resimlerinin, Dönemin Savaş ve İç Kargaşasına Rağmen, Oldukça Pozitif Olması

Öğrenciler, ressamın eserlerinde izleyicide huzursuz edici etkiye sahip görüntülerin olmadığını belirtmişlerdir. Konular ve kullanılan renk tonları, öğrenci görüşlerine göre sanatçının iç dünyasındaki savaş karşıtı düşünceyle örtüşmektedir. Bu görüşlerde olan öğrenciler aşağıda sıralanmıştır:

“...Döneme göre daha iç açıcı resimler yapmış ve izleyiciyi rahatlatmak istemiştir.” (Ö.15).

“Yapıldığı döneme göre oldukça pozitif eserler bırakmıştır. Resimlerinde peyzaj kullanmış, dönemin iç savaşlarını düşündüğümüzde yansıttığı peyzajların aslında içsel bir peyzaj olduğunu anlayabiliriz. Olanı değil de olmasını istediği eserleri yansıtmıştır.” (Ö.2).

“Sanatçı geçirdiği dönemde yaşamak istemediği hayatı eserlerinde daha farklı yansıtarak; din, vatan, deniz, kadın ve çocuklar gibi içindeki güzellikleri resimlere aktarmak istemiştir.” (Ö.30).

“...Sıcak tonlar kullanarak o dönemdeki iç kargaşa ve savaşlara rağmen insanın içini ısıtan ve olumlu hisler uyandıran eserler ortaya koyarak sanatın duyguları etkilediğini aktarmış, dini konuları da ele alarak sanatın hayatımızın içinde ve yaşamımızın bir parçası olduğunu eserlerinde benimsettirmiştir.” (Ö.7).

Eserleri incelenen Mihri Müşfik, dünya savaşlarının yaşandığı dönemlerde yaşamış; fakat bu olumsuz durumlara rağmen resimlerinde buna yer vermemiştir.

Ressamın Dönemine Göre Başarılı Çalışmalarının Bulunması

Mihri Müşfik'in sanat alanında yetkin bir başarıya sahip olmasına ve bunu tüm çevrelere duyurmuş olmasına değinen öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“Yapıldığı dönem itibari ile çok başarılı olduğunu söyleyebiliriz...” (Ö.5).

“Sanatçının yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda öncelikle bu sanat eserlerini ortaya koyması başlı başına bir başarı göstergesi olup yaptığı resimlerle hak ettiği gibi bir hayat yaşayamasa da eserler korunmuş ve ilk kadın çağdaş sanatçı olarak yerini almıştır...Sanat her ne kadar değer görmese de kendisinde uyanan etkiyi ve gözlemlerini ele almayı tercih ederek bunu güzel ve doğru şekilde yansıtarak adını duyurmayı başarmış ve sanata verdiği önemi herkese başarılı bir şekilde göstermiştir...” (Ö.7).

“Başarılı çalışmaları vardır. Farklı konularda resimler yapmış ve resimlerin hissiyatını bize aktarmayı başarmıştır.” (Ö.28).

Resimlerde dinî motiflerin etkisinin hissedildiğini ve ressamın iç mekânı yansıtmadaki becerisini belirten öğrenci görüşü aşağıdadır:

“...Ev ve iç mekân konusunda gayet başarılıdır. Figürlerde dönemin muhafazakarlığını yansıtmıştır.” (Ö.19).

Mihri'nin resimlerindeki akademik başarısı sanata verdiği önemi vurgulamaktadır. Sanatçı, ilk kadın ressam olarak Türk resim sanatında önemli yerini almıştır.

Resimlerdeki Kadın Figürlerinin Çoğunun Saray Yaşantısını Temsil Etmesi

Saraydan ve üst kesimden ailelerin resimlerde konu alındığını belirten öğrencilerin görüşleri aşağıdadır:

“Osmanlı döneminde saray yaşantısını saraydan olmayan kişiler tarafından merak konusu eserler aracılığı ile giderilmiş olur. Namaz kılan zenci kadın tasavvuf konusu, dini bütünlük ele alınmıştır.” (Ö.23).

“...Kadın portrelerinin çoğu önemli ve asil kişilikleri yansıtır...” (Ö.15).

“Resimlerindeki kadınların çoğu bize kıyafetlerinden dolayı kraliçe havası yaratmaktadır.” (Ö.29).

Öğrenciler resimlerin konusunun önemli ve asil kişilikler olabileceği görüşündedirler.

Resimlerin Belgeci Nitelikte Olması

Kalıcı eserleri bulunan ressamın çalışmalarının döneme dair belge niteliğinde olduğunu belirten öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“Yapıldığı dönemde fotoğraf makinesi var olmasına rağmen tamamen yaygınlaşmadığı için resimleri dönemi belgeler niteliktedir.” (Ö.18).

Sanatçının renksiz de olsa fotoğraflardan çalışabildiğini aktaran öğrenci görüşü vardır:

“Yaşamış olduğu dönemle kaynaklı resimlerini fotoğraftan çalışıp siyah beyaz fotoğrafları tuval üzerinde renklendirmiştir. Resimler sanatçının hayatından kesitler sunmaktadır. Resimleri bize kavramsal bir yönlendirme yapmak yerine, tarihi bir belge niteliği taşımaktadır.” (Ö.27).

Fotoğraf çok yaygın olarak kullanılmadığı için resimlerinin dönemini belgeler niteliktedir.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

“Mihri Müşfik’in resimleri hangi sanat kuramlarına uymaktadır?” şeklindeki ikinci alt problem için görüşme formunda bulunan “Mihri Müşfik’in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz? Neden?” şeklindeki sorudan elde edilen veriler kullanılmıştır. Soruda “Yansıtmacı Kuram”, “Biçimci Kuram”, “Anlatımcı Kuram” ve “İşlevsel Kuram” şeklinde kodlar oluşturularak öğrencilerin bu kodlara cevaplar vermeleri sağlanmıştır.

“Mihri Müşfik’in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz? Neden?” sorusu öğrencilerin verdikleri cevaplar ve frekans dağılımları Tablo-5’de gösterilmiştir.

Tablo-5: Resimlerin Hangi Kuram Çerçevesinde Değerlendirildiğine Yönelik Frekans ve Yüzelik Dağılımları

Mihri Müşfik'in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz?	f	%
Yansıtmacı Kuram	23	%77
Anlatımcı Kuram	7	%23
Biçimci Kuram	2	%7
İşlevsel Kuram	13	%43

Tablo-5’da gösterildiği üzere; öğrencilerin büyük bir çoğunluğu Mihri Müşfik’in resimlerinin yansıtmacı kuram (f=23) çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir. İkinci çoğunluk ise; resimlerin işlevsel kuram (f=13) dahilinde değerlendirilmesinin uygun olduğunu söylemişlerdir. Küçük iki grup ise; anlatımcı (f=7) ve biçimci kuramı (f=2) seçmişlerdir.

Yansıtmacı Kuram

Eserlerin gerçekçi bir üslupla resmedildiğini aktaran öğrenciler, gerçek hayatta nasılsa tuvale de öyle aktarıldığını belirtmişlerdir. Portreler hakkında öğrenciler, yüzlerdeki gerçeklik duygusunun oldukça yoğun olduğunu vurgulamışlardır. Konu ile ilgili öğrencilere ait görüşler aşağıdadır:

“Eylemleri yapan insanlar gerçekçi resmedilmiş, natüremortlar gerçekteki gibi aynı renkte ve aynı biçimlerde, resimler hayatın bir kesitinden alınmış kareler barındırıyor, yani hayatın gerçeğini resimlere yansıtmış ve son derece realist çalışılmış.” (Ö.1).

“Eserlerini birebir görüneni görüldüğü gibi şekil ve biçimlerini bozmadan ışık gölge ve renkleri birebir yansıtarak resmetmiş yansıtmacı kuramda olduğu gibi taklit edercesine çalışmıştır.” (Ö.7).

“Eserler realist şekilde yapılmıştır. İzlenimci akım çerçevesinde görüleni tüm gerçekliğiyle aktarmıştır. Işık, kıyafetler figür ve işaretler buna örnektir. Günlük yaşam ve anatominin doğru kullanılması figürlerin gerçeğe yakın işlenmesi sebebiyle bu kuram desteklenmiştir.” (Ö.19).

“Realist anlayışla yorumlanmış sanat eserleri ortaya koymuştur. Dış dünyada gördüğümüz gerçekliği doğa, insan, yaşam vs. eserlerine yansıtmış, sanatı yaşamın bir yansıması olarak göstermiştir.” (Ö.5).

“Yaptığı portreler, natüremortlar ve işlediği desenler yansıtmacı kurama uyuyor döneminin kıyafet ve eşyalarını birebir gördüğü gibi resmetmiştir.” (Ö.11).

“Sanatçı gerçek yaşantılardan alıntı yaparak onları yansıtıyor.” (Ö.13).

“Yaşadığı toplumu tüm gerçekliği ile yansıtmıştır. Dünyasını, kendisini ve o dönemde yaşadığı şeyleri...” (Ö.29).

Bir öğrenci, ressamın eserlerinde Rönesans’tan izler taşımakta olduğunu, portrelerin betimlenmesi itibariyle Rembrant çalışmalarını andırıldığını aktarmıştır. Konu ile ilgili öğrenci görüşü aşağıdadır:

“Sanatçının özellikle yansıtmacı anlatımla gerçeğe yakın olan şeylerin kopyasını yapması... Çalışmalarında kullandığı detaylar onun biçimsel anlatımda olmadığını ve yansıtmacı anlatıma daha çok yakın olduğunu görmekteyiz. Sanatçının bazı tablolarında Rönesans etkisi vardır. Özellikle portresinde koyu tonların kullanılması ve arka fonun renkleriyle bir Rembrandt çalışmalarına benzemektedir.” (Ö.22).

Sanatçının günlük hayatta yaşanan konuları resimlerinde birebir canlandırdığını aktaran öğrenci görüşleri aşağıda verilmiştir:

“Resimlerde günlük yaşamdan bahsetmiştir. Odada oturan kadın... natüremortlar yansıtmacı bir anlatım taşır.” (Ö.9).

“Günlük yaşamdan gerçek görüntüleri değiştirmeden olduğu gibi aktarmaktadır. Portreler gerçek yüz ifadelerini yansıtıyor.” (Ö.12).

“Yaşamı toplumsal çevre ile ilişkisini olduğu gibi yansıtmıştır.” (Ö.27).

“Günlük yaşantımızdan alıntıları konu olarak ele aldığı için yansıtmacı bir kuram görülmektedir.” (Ö.25).

Bir başka öğrencinin resimlerin açık kompozisyonda yapılarak mekân ve insanların model alındığını aktardığı sözleri aşağıdadır:

“Mihri Müşfik’in resimlerinde açık kompozisyonlar kullandığı için ve sanki mekânı ve insanları karşısına koyup resmetmiş gibi hissediyorum.” (Ö.14).

Öğrenciler, portrelerin asıl görüntülerine uygun olarak çalışıldığı için fotoğraf etkisi verdiği fikrine sahiptirler. Ressamın karşısında birebir veya fotoğraftan gördüğü modelleri resmettiğini söyleyen öğrenci görüşlerine aşağıda yer verilmiştir:

“Resimlerin çoğu Osmanlı döneminde çekilmiş vesikalıkları andırıyor. Fotoğrafi olduğu gibi fırçasına aktarmış.” (Ö.15).

“Genelde fotoğraf gibi duran eserler var... Gerek portreler gerekse döneme ait Atatürk resmi, güzellik yarışma birincileri...” (Ö.4).

“Resimler fotoğraflardan kullanılmış, onları birebir karşısında çizmektedir...” (Ö.16).

“Eserlerdeki bazı sahneler fotoğraf etkisi yaratmaktadır. Bu sebeple yansıtmacı kuramdır. Genelde eserlerinde portreler görüneni tuvale veya başka malzemeye betimlenmiş olmasından dolayı yansıtmacı kuramdır. Döneminin yaşantısını sonraki nesillere aktarmak istemiş olabilir. Kişilerin gücünü, zarafetini anlatmak istemiş olabilir...” (Ö.23).

“Eserler neredeyse birebir aktarılmıştır. Bazıları modelden bazıları fotoğraftan yararlanılmıştır...” (Ö.17)

“Resimde kullanılan obje ve figürler orijinaline sadık kalınmış, bir fotoğraf görünümünden alındığını ve resme yansıtma olarak kullanıldığını günlük hayattan örnekler vererek resimlerini yapmıştır.” (Ö.20).

“Sanatçı yansıtmacı kuramdan etkilenmiştir. Çünkü o dönemin anını fotoğraftan yararlanır gibi resmetmiştir. Anlatımcı kuram kesinlikle yoktur. Hayal ettiği gibi olamayan bir şeyi resmetmemiştir. Aksine sanatçı yansıtmacı kuramı yani görüneni olduğu gibi aktarmıştır. Elma kırmızıysa kırmızı yapmıştır elmayı mor yapmamıştır.” (Ö.24).

Öğrencilerin çoğunluğu, Mihri Müşfik'e ait portreleri sanat kuramları açısından incelediklerinde yansıtmacı kuram olarak değerlendirmiştir. Portrelerin yansıtmacı kuram dahilinde değerlendirilmesindeki nedenler; gerçekçi bir tavırla aslına taklit edercesine çalışılması, günlük yaşamdan parçalara kompozisyonlarda yer verilmesi ve fotoğraftan resme yansıtılmış bir görüntü vermesidir.

İşlevsel Kuram

Öğrencilerden yansıtmacı kuram cevabını verenlerin bir kısmı, resimlerin işlevsel kuram olarak da değerlendirilebileceğini belirtmişlerdir. Buna sebep olarak konuların bir mesaj vermekte olduğunu özellikle ahlâkî ve dini konuların ele alındığını öne süren öğrenciler bulunmaktadır. Bu öğrenci görüşleri aşağıda aktarılmıştır:

“Dini konular ön planda kadının namaz kılması teşbih çekmesi giyiniş tarzları, başları örtülü olması tamamen dini konuları işlemiştir.” (Ö.8).

“...Dini konulara olabildiğince yer vermiş olması.” (Ö.3).

“Kadın tespih çekiyor, namaz kılıyor... Atatürk resminde de savaşı anlatmak istemiştir. Kadınlar dini açıdan ahlaki yönden kapalı ve üstün gösterilmiştir...” (Ö.9).

“...İşlevsel kuramdan biraz var çünkü resimler bir miktar mesaj içermekte dini konularda kılık kıyafet...” (Ö.20).

“İşlevsel kuram ile sanat eseri, ahlaki bir görüş veya mesaj aktarımında ne kadar başarılı olduğuna göre yargılanır. Bu kurama göre, Mihri Müşfik yaptığı eserlerle bu çerçeve içinde değerlendirilebilir. Dini sahneler ön plandadır.” (Ö.26).

“...Dini konular da işleyerek işlevsel kuramı kullanmıştır.” (Ö.25).

“Günlük yaşantıdan kareler gerçekçilik... Namaz kılan bir kadın tablosu hem yansıtmacı hem de işlevsel kuramı yansıtıyor. Aslında hem günlük yaşamdan bir konu hem de dini bir konu ele alınıyor. Genel olarak yansıtmacı olsa da işlevsel kurama da girebilir.” (Ö.10).

Öğrencilerden biri, sanatçının kendi estetik yargısıyla resimlerini gerçekleştirdiğine dikkat çekmektedir. Bu öğrenciye ait görüş aşağıdadır:

“...Olanı var ettiğini kendi estetik yargısını da ortaya koyduğunu bir de işlevsel kuramdan esintiler var dini konulara da dikkat çekmekte, kadın figürlerin başının kapalı olması eline göğsüne bağlaması ve namaz kılması bir diğer resimde elinde tespih bulunması kıyafetinin kapalı olması...” (Ö.16)

Sanatçının yaşadığı dönemin dinî, ahlâkî, vatanî ve kültürel değerlerinden mesaj ve izler taşıdığını belirten öğrenciler, resimlerin çoğunun bir amaca hizmet ettiğini düşünmektedirler. Bu yüzden sanat eserlerinin işlevsel kuram adı altında incelenebileceğini aktarmışlardır. Öğrencilerin konu ile ilgili görüşleri aşağıda verilmiştir:

“...Sanatçının belirtmek istediği aslında eserlerinde dini, vatani, ahlaki gibi değerler görülüyor.” (Ö.30).

“...Ahlaki, kültürel ve sosyolojik açıdan resmettiğini düşündüğüm için.”
(Ö.6).

“...Bunun yanı sıra işlevseldir; çünkü bazı resimlerinde dinsel ve eğitsel konuları da resmetmiştir.” (Ö.28).

“...Ve o dönemi anlatıp mesaj verdiği için de işlevseldir...” (Ö.24).

“...Aynı zamanda o dönemi anlatan ve geleceğe belge niteliği taşıyan dönem insanların yaşantılarını konu edindiği için işlevseldir.” (Ö.17).

Döneminin özelliklerini yansıtmak, birtakım mesajlar vermek ve belirli amaçlar doğrultusunda yapılmış olmak gibi sebeplerden dolayı resimlerin işlevsel kuram dahilinde değerlendirilebileceğini savunan bir kısım öğrenci bulunmaktadır.

Anlatımcı Kuram

Öğrencilerden bir kısmı Mihri Müşfik’e ait eserlerin savaş döneminde yapılmış olmasına rağmen insanda olumlu hisler uyandırdığına değinmişlerdir. Sanatçının iç dünyasını anlattığını vurgulayan öğrenci görüşleri aşağıdadır:

“Eserlerde işlenen konular dönemiyle uyuşmuyor; çünkü savaş esnasında yapılan resimler gayet pozitif, aslında sanatçının kendi dünyasını yansıtmak istemesi anlatımcı kuramı desteklediğini kanıtlar niteliktedir.” (Ö.2).

“Sanatçının çoğu eserinde yaşadığı ve geçirdiği dönem sürecinde sürekli olumlu şeylere hitap ettiğini ve içindeki pozitif şeylerin olmasını istediği için kendi içinden geldiği gibi aktarmıştır.” (Ö.30).

Sanatçı üretmiş olduğu kadın figürlerinde kendine özgü anlatımıyla, onlara hisler katmıştır. Konu ile ilgili öğrenci görüşleri şunlardır:

“Sanatçı yaşadığı dönemde kadınları gözlemleyerek onlardan bir parça alarak resmetmiştir.” (Ö.6).

“Yansıtmacı kuramda resimlerini işler gibi görünse de anlatımcı kuramda resimlerini değerlendirdim. Resimleri gerçek olanı birebir işlese de kadın oluşundan ve kadınları çizişinden bir konuya değindiğini anlayabiliriz. Kendi iç dünyasını

gündelik hayatla sentezleyerek canlı ve cansız varlıkları olağanca güzel bir biçimde anlatmak istemiştir.” (Ö.18).

“İnsanların duyguları olsun, buldukları ortam, iç ve dış mekân, her türlü çalışması için ayrı ayrı özenmiştir.” (Ö.21).

“Resme bakıldığı zaman figürün yüz ifadeleri, duruşu, bulunduğu ortam, kıyafetleri bize bir şeyler anlatmaktadır. O dönemde neden bu tarz resim yaptığını sorgulamaktayız...” (Ö.28).

“...Bunun yanı sıra onda uyandırdığı duygu ve düşüncelerini de ele alarak o döneme ait parçalara yer vererek çevresinde etkilenmiş dönemin üzerindeki etkilerini ve değerlerini de yansıtmış yani bir yandan yansıtmacı kuramın etkilerini gösterirken dönemden etkilenerek anlatımcı kurama da yer vermiş ve eserlerini bir ahenk ile ortaya koyar her ne kadar biçimsel kuram izlerine rastlansa da çoğunlukla anlatımcı ve yansıtmacıdır. (Ö.7).

Yukarıdaki öğrenci görüşlerine göre, yapılan resimler anlatımcı kurama hitap etmektedir. Eserlere bakıldığında sanatçının iç dünyasında kurguladığı veya aslında olmasını istediği şeyleri dış dünyaya sanat eseri olarak aktarması öğrencilerin bu yargıya varmalarına sebep olmaktadır.

5. TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİ

5.1. Tartışma

Yaptığımız araştırmada Mihri Müşfik'in resimlerine cazibe ve hareketlilik katmak için resimlerinde ağırlıkta sıcak renkler kullandığı görülmektedir. Zor bir dönemde sanatçı olmak için mücadele veren ve sonuçta amacına ulaşan Mihri Müşfik, adeta mutluluğunu resimlerine sıcak renklerle yansıtmıştır. Eserlerinde insanın içini ısıtan ve insanda olumlu hisler uyandıran sıcak renkleri tercih etmiştir. Sanatçının yaşadığı dönemde batılılaşmanın kurumsallaştığı, yerel yaşam ile batılı yaşam ikileminin yaşandığı, erkeklere tanınan eğitimin bayanlara tanınmadığı, ailelerin kızlarının eğitimi amacıyla azınlık ya da yabancı çevrelerle ilişki kurdukları, kızlar için özel öğretmen tuttukları ve hatta Avrupa'ya gidebilmelerini sağladıkları görülmektedir. Mihri Müşfik bu şanslı kızlardan biridir. Ailesi eğitim için çocuklarına her tür olanağı sağlıyordu. Önceleri resim, edebiyat ve müziğe ilgi duymuş, sonraları tümüyle resme yönelmiştir. Saray ressamı olarak çalışan Zonaro'dan resim dersleri almış (Arslan, 1997: 1244) ve Paris ve Roma gibi önemli sanat kentlerine eğitim için gitmiştir. Mihri Müşfik'in resimlerinde sıcak renkler kullandığı sonucunu ilgili literatür de desteklemektedir. Ressamın bir portresinin sanatsal analizini yapan Genç (2011: 175), resmin renk yönünden zengin ve sıcak renklerin yoğun olduğuna değinmiştir. Figürün tam karşısından gelen ışığın resmin her yerini dengeli bir şekilde aydınlattığına ve bunun üç boyutlu formun oluşmasını sağlamakta olduğunu belirtmiştir.

Mihri Müşfik ışık ve gölgeyi çalışmalarında ustalıkla kullanmıştır. Doğal renklerden ve gün ışığından faydalanarak oluşturduğu eserlerinde izleyiciyi etkilemekte ve izleyicinin ilgisini çekmektedir. Ressam ışığı resme istenen derinliğin verilmesi için araç olarak kullanmış, gerekli gölge ve lekelerin ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Işığı buyruğuna alarak tasarım için etkili şekilde kullanmıştır. Tabloda dengeli bir aydınlatma yanında figürün etrafına dağıtılmış ışık, figürlerin baskın olmasını sağlamıştır. Işığı farklı açılardan resimlerinde kullanan sanatçı, özellikle portrelerin yüzlerine vurgu yapmayı hedeflemiştir. Sanatçının titiz fırça darbeleri ve detay sever bir kişiliği olduğu dikkat çekmektedir. Kendine has fırça vuruşlarıyla, ışık-

gölgeyi vurgulamadaki başarısı ön plana çıkmaktadır. Işık ve renkleri dengeli bir şekilde kullanılmış olan sanatçı, ışık ve gölge kontrastlıklarını güçlü bir şekilde kullanarak eserlerinde son derece gerçekçi renk ve biçimleriyle izlenmesi zevk veren eserler oluşturmuştur. Ressamın Fausto Zonaro'dan dersler almış olması onun akademik ilerleyebilmesini sağlamıştır. Mihri Müşfik özellikle babası Mehmet Rasim Paşa başta olmak üzere, çevresindeki aydın ve üst sınıfa mensup kişiler tarafından takdir ve destek görmüş olması da başarısında etkili olduğu düşünülmektedir.

Mihri Müşfik'in resimlerinde akademik başarı dikkat çekmektedir. Çalışmalarında akademik bir kuralcılığa bağlanmamış olan sanatçı, Empresyonist bir anlayış sergilemiştir. Seyran (2005: 39-43)' a göre; sanatçının resimlerinde denge, oran orantı ve varlıkların doğal dokusu ustaca fırçasından vücuda gelmektedir. Resimler sanat ilke ve elemanları açısından oldukça dengeli bir görüntü vermektedir, resmin derinliğinde ışık- gölge kullanılmış, leke değerleri renkler öldürmemek kaydıyla önemsenmiş, renklerde ve figürün yerleştirilmesinde denge sağlanmıştır (Genç, 2011: 177).

Mihri Müşfik ilk kadın ressam olarak Türk resim sanatında önemli yerini almıştır. *Yaşamı dönemin kadınlarından farklı olan Mihri Müşfik, cesur ve renkli bir yol izlemiştir.* Güzel Sanatlar Akademisinin kurulmasında öncülük eden ressam Mihri Hanım, ülkesinde “kadının bireysel varlık oluşuna farkındalık adına kendini adayan son derece duyarlı bir ressamdır. Sanatçı Türk toplumunda birçok kadına var olma bilincini aşlamış, özgüven ve cesaret sahibi bir kadın ressamımızdır. Okkalı (2019: 58) makalesinde; Mihri Müşfik'in katkısıyla artık kadınların tema olarak bulunduğu resimlerde birer özne olarak yer alacağını savunmuştur. Kamusal alanda bir yer edinmek için uğraş veren kadınlar henüz erkeklerle aynı ortamda görünmeseler de kadın grupları olarak dışarıda sosyal hayat içerisinde resmedilirler. Araştırmacının yorumuna göre; kadınlar eğitilmiş, Batılılaşmış; fakat toplumdan soyutlanmış kendi hallerinde kabuklarına çekilmiş bir vaziyettedirler. Dönemin üst tabakasında yer alan özgüven sahibi kadınları Mihri Müşfik'in resimlerinde görmekteyiz. Osmanlı'nın gizli ayrıcalığına sahip soylu kadınlarını resmetmiş olan sanatçının izleyiciyle göz göze gelen cesur ve çekici bakışlara sahip kadın figürleri resmetmiştir (Erişti, 2015: 73).

Zaman zaman çarşaf giyip, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ile alafrangalığı bir arada yaşayan (Tansuğ, 1996: 137) Mihri Müşfik, kadın portrelerinde Batı'nın yarattığı resim kalıplarını kullanarak kendi toplumunu anlatmak istemiştir. Doğulu ve batılı simgelerin karışımı bir yaşamı resmetmiş olan Mihri Müşfik, değişim içindeki Osmanlı'yı ve onun kadınlarından birini göstermek istemiştir. Bu kadın sınıfsal kimliği yüksek bir tabakadan olduğu sadece kıyafetiyle değil oturduğu mekândaki düzenlemeden de anlaşılmaktadır.

Aydın, dönemin üst tabakasında yer alan özgüven sahibi kadınları Mihri Müşfik'in portrelerinde görmekteyiz. Sanatçı figüre son derece hakimdir en başarılı olduğu konu portredir. Mihri Müşfik kararlı bir kişiliğe sahiptir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kız ve erkek bölümlerinin birleştirilmesinden sonra Çallı ve Onat gibi ustalarla bir arada olan Mihri Hanım'ın onların etkisiyle de olsa değişik konulara yönelmeyip portrede yoğunlaşması bunun bir göstergesidir (Karadağ, 2008: 76). Birçok kadın portresindeki sağlam gözlem yeteneği ve desen konusundaki yetkinliği göze çarpmaktadır (Partanaz, 2007: 61). Sanatçı portrelerinde, modelin yüzünün anatomisini rahat bir şekilde ve hızla kavrayıp yansıtmıştır. Akademik desen bilgisi ve yeteneğiyle gayet sade fakat etkili kompozisyon düzenlemeleri gerçekleştirmiştir. Arka fonda rahat ve gelişigüzel atılmış dinamik çizgilerle modele derinlik katan sanatçı, portrelerini durgunluktan çıkarıp resimde hareketlilik sağlamıştır (Seyran, 2005: 40). Mihri Müşfik; Atatürk, Tevfik Fikret gibi önemli insanları el üstünde tutmak için onların portrelerini çalışmıştır. Mihri Müşfik'in eserlerinde işlenen konuların çoğunlukla saray yaşantısından oluşması ve paşaların, büyükelçilerin ve diğer zengin bürokratların eşlerinin portrelerine yoğunluk verilmesi, Osmanlı Devleti'nde sanatsal faaliyetlerin ekonomik ve sosyal tabaka ile olan bağlantısının halâ sürdüğünü göstermektedir (Özensoy, 2017: 55).

Mihri Müşfik'e ait portreler sanat kuramları açısından incelendiğinde yansıtmacı kuram olarak değerlendirilmektedir. Portrelerdeki gerçeklik duygusu, günlük hayattan kesitlere yer verilmesi, modelden çalışılarak yapılması bu yargıya varılmasını sağlamıştır. Çalışmaları dönemine dair belge niteliğinde olan sanatçı, yaşadığı dönemle, ileriki kuşakların yaşayacağı dönem arasında köprü kurmaktadır.

Günlük hayata dair yaşanan konuları resimlerine yansıtarak, yaşadığı dönemin kılık kıyafetlerini, gelenek ve kültürünü yansıtmaktadır. Mihri Müşfik'in portre çalışmaları konusundaki yargımıza paralel bir sonuca ulaşan Genç (2011: 177), Mihri Müşfik'in "Naile Hanım Portresi" için yargıda bulunurken aktarımındaki başarı yönüyle "Yansıtmacı"; Osmanlı kadınının 19. yüzyıldaki yaşam biçimini anlatması yönüyle "Anlatımcı" bir resim olduğunu belirtmektedir.

Mihri Müşfik'in resimlerinin bir amaca hizmet ettiği, mesaj içerikli konular bulunduğu, sanatçının yaşadığı ve dönemin değerlerini günümüze taşıdığı fikrinden yola çıkarak, işlevsel kuram içinde değerlendirmektedir. Mihri Müşfik, toplumun değerlerine sahip çıkılması gerektiğini düşünen bir sanatçı olarak Mustafa Kemal Atatürk'e verdiği değeri göstermek için, onun portresini çalışmıştır. Atatürk gibi pek çok önemseydiği sanat, kültür ve siyaset insanlarını resimlerine konu almıştır. Bu değerli kişileri günümüze resimleriyle taşıyarak kalıcı hâle getirmiş ve resimlerinde işlenen motif ve desenler Osmanlı toplum yapısının birer işareti gibidir.

Mihri Müşfik'in kendi iç dünyasındaki kurguları betimleyerek dış dünyaya sanat eseri olarak aktarması yönüyle az da olsa anlatımcı olarak değerlendirmek mümkündür. *Akademik bir kuralcılığa bağlanmamış olan Mihri Müşfik, Empresyonist bir anlayış sergilemiştir. Ancak o yaşamını yaptığı resimlerden kazanmak durumunda olduğundan, yer yer eser alıcısının zevkini de dikkate alındığı düşünülebilir. Bu durum resimlerin anlatımcı bir kuram içinde değerlendirmesini sağlamaktadır.* Ayrıca Mihri Müşfik'in portrelerinin yüz ifadelerinde bir duygusallık sezilmektedir. "Siyah Çarşafı Otoportresi"nde ahenk içindeki anlatımıyla göze hitap etmektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki "İhtiyar Kadın Başı", "Ayakta bir Kadın Portresi" ve Paris'te bir sergiye katıldığı resim olan "Sarıklı İhtiyar" portresinde kuvvetli desen ve karakter yakalamadaki ustalığı yanında, algılamadaki duyarlılığı da gözlemlenmektedir (Yeğin, 2003: 14).

Mihri Müşfik'in çalışmalarında yansıtmacı kuram, işlevsel kuram ve anlatımcı kuram görülmektedir. Fakat Mihri Müşfik'in çalışmalarının biçimci kuram yönünden değerlendirilemeyeceği görülmektedir. Buna neden olarak benimsediği yol ve ders

aldığı hocaların sanat anlayışları yanında biçimci kuramların batılı ülkelerden dünyaya ve özellikle Türkiye yayılmamış olması gösterilebilmektedir.

5.2. Sonuç

Mihri Müşfik resimlerinde ağırlıklı olarak sıcak renkler kullanmıştır. Bu renkler sanatçının resimlerine cazibe ve hareketlilik katmıştır. Renklerin çoğunlukla canlı bir şekilde kullanılması dikkat çekici olmuştur. Ayrıca resimlerde sıcak ve soğuk renk tonlarının uyumlu olarak kullanılması, resimlerde ahenk oluşturmuştur.

Eserler koyu ve yumuşak renk tonlarından oluşmuştur. Sanatçı dikkat çekmek istediği resimleri ışıkla ön plana çıkarmış, vurgu yapmak istediği konuları koyu tonlarda yapmış olduğu resimleriyle anlatmıştır. Eserlerde ışık ve renkler izleyiciyi etkilemekte ve izleyicinin ilgisini çekmektedir. Işık ve renklerin etkisiyle portre çalışmalarında figürlerin yüz ifadelerine dikkat çekilmiştir. Sanatçının ışık ve renk konusundaki akademik bilgisi ön plana çıkmaktadır. Işık ve renk değerleri gerçek yaşamdaki renklere uygun şekildedir. Resimlerde figür ve nesnelere gerçekçi bir üslupla tasvir edilmiştir.

Işık- gölgeyi ustalıkla veren sanatçı, resimlerini olması gerektiği gibi dengelemeyi başarmıştır. Doğal renklerden ve gün ışığından faydalanarak çalışılan eserler yapmıştır. Bunun yanı sıra iç mekânlarda çalışılan resimlerde ışıkların yapay olduğu görülmektedir. Işık ve gölgeden verimli bir şekilde yararlanarak koyu ve kırmızı renk tonlarını çokça kullan Mihri Hanım çalıştığı portrelerin kıyafetlerinde kusursuz bir şekilde kumaş kıvrımlarını göstermiştir. Sanatçı otoportre, portre ve mekânda figür çalışmalarında ışığı farklı açılardan kullanmıştır. Işık yardımı ile figürlerin tenleri kusursuz olarak belirginleştirilmiştir.

Dünya savaşlarının olduğu dönemlerde yaşayan ressam, negatif herhangi bir durumu resimlerine yansıtmemiştir. Sıra dışı bir ruh haline sahip olan Mihri Müşfik, kendi iç dünyasında hissettiklerini tuvaline aktarmıştır. Daha çok kadın, çocuk gibi duygusal temalı resimlerle adını duyurmuştur. Ressamın eserlerinde izleyiciyi huzursuz edici herhangi bir görüntüye yer yoktur. Konular ve kullanılan renk tonları,

sanatçının iç dünyasında hoş giden şeylerin yansıması olarak karşımıza çıkar. Sanatçının resimlerindeki tema ve üsluptan yola çıkarak, özgüven sahibi ve akademik açıdan başarılı olduğu söylenebilir.

Ressamın estetik açıdan güzel ve yeterli olan eserlerini oluşturmaktaki amacı; kadına verilen değere dikkat çekmek, kadının o zamanın şartlarına göre daha elverişli yetişmesine katkıda bulunmaktır. Özellikle otoportreleri olan kadın figürleriyle ünlüdür. Sanat eğitimi alanında kadınlara yönelik sarf ettiği çabalar sonucu, dönemine adını duyurmayı başarmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluşunda önemli rol oynaması konuya açıklık getirmektedir. Yaşadığı dönemdeki modern kadınları günlük yaşamlarında resmeden Mihri Müşfik, sanatıyla kadınların da toplumun bir parçası olduğunu göstermiştir.

Sanatçının resimleri, yaşadığı dönemden bizlere ipuçları verir. Resimlerde dönemin sosyal, siyasal ve dinsel özellikleri etkisini göstermektedir. Figürlerin yüz ifadelerini mükemmel bir şekilde yansıtan sanatçı, portre sanatçısı olarak Türk resim tarihine girmiştir. Portreleri betimlemedeki ustalığı, sanki onlarla bir bütün olmasını sağlamıştır. Mihri Müşfik, toplumun değerlerine sahip çıkılması gerektiğini düşünen bir sanatçıdır. Mustafa Kemal Atatürk'e verdiği değeri göstermek için, onun portresini çalışmıştır. Atatürk gibi pek çok önemseydiği sanat, kültür ve siyaset insanlarını resimlerine konu almıştır. Bu değerli kişileri günümüze resimleriyle taşıyarak kalıcı hâle getirmiştir.

Gerçekçi bir tarzla, aslını birebir taklit ederek çalışılması, günlük hayatın içinden kesitlere yer verilmesi ve fotoğraftan, aynadan veya birebir modelden çalışılarak yapılması sebebiyle, Mihri Müşfik'e ait portreler sanat kuramları açısından incelendiğinde yansıtmacı kuram olarak değerlendirilmiştir. Portrelerin yüzlerinde gerçeklik duygusu oldukça yoğundur.

Resimlerin bir amaca hizmet ettiği fikrinden yola çıkarak, işlevsel kuram olarak da değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Mesaj içerikli konular bulunmaktadır. Sanatçının yaşadığı dönemin değerlerini günümüze taşımaktadır. Bu yüzden sanat eserlerini işlevsel kuram adı altında inceleyebiliriz.

Mihri Müşfik'in kendi iç dünyasındaki kurguları betimleyerek dış dünyaya sanat eseri olarak aktarması ve savaş döneminde yaşamış olmasına karşın portrelerine olumlu duygularını katarak işlemiş olması yönüyle az da olsa anlatımcı olarak değerlendirilmek mümkündür.

Mihri Müşfik'in çalışmalarına genel olarak bakıldığında; resimlerin yansıtmacı kuram, işlevsel kuram ve anlatımcı kurama dahil edilebileceği, bu kuramların haricinde biçimci kuram yönünden değerlendirilemeyeceği sonucuna varılmaktadır.

5.3. Öneri

Mihri Müşfik'in hayatı ve resimlerinin incelendiği çalışmalar araştırıldığında ressama ait çok ayrıntılı bilgiye rastlanmamaktadır. Türk resim sanatı kapsamında ressama kısaca değinilen araştırmalar yer almakta ve sanatçıyı birebir ele alan çalışmalar çok azdır. Bu bağlamda sanatçının Türk resim sanatına katkısını ele alan çalışmaların yapılması önerilmektedir. Tarafımızdan yapılan bu çalışmada Mihri Müşfik'e ait çalışmaların sanat kuramları açısından değerlendirmesi yapıp, onun hayatına dair bilgiler aktarılmıştır. Çağdaş Türk resminde önemli yerini alan, sanat eğitimi ve akademik hayatından öncü olarak adını söz ettiren bu sanatçıyla ilgili sanat ve toplumla iç içe, hatırdan kalıcı etkinlikler ve çalışmalar yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aksel, Malik (1977). *İstanbul'un Ortası*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Alakuş, Ali Osman vd. (2009). *Çok Alanlı Sanat Eğitimi Uygulamaları, Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*, (Ed. Ali Osman Alakuş, Levent Mercin) Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Anonim (1983). Nazlı Ecevit ile görüşme, *Yeni Boyut Plastik sanatlar dergisi*, 2(16), 14-15.

Arslan, Necla (1997). Mihri Müşfik, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c-2, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Artut, Kazım (2007). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Atmaca, Anıl Ertok (2005). *Günümüz Türk Yazılı Basımında Sanat Eleştirisi ve Eğitici Niteliği*. Doktora Tezi, Resim İş Eğitimi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Gökay Yılmaz, Melek vd. (2009). *Düşünce Tarihi Temelinde Sanat Kuramları, Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*, (Ed. Ali Osman Alakuş, Levent Mercin), Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Bal, Ali Asker (2015). Mihri Müşfik ile Hale Asaf; Bedeli Ödenmiş Bohem Sanat Yaşamları. *Route Educational and Social Science Journal*, 2(2), 378-388.

Başkan, Seyfi (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Ankara: Çağdaş Yayınları.

Bekiroğlu, Nazan (1998). *Şair Nigâr Hanım*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Beykal, Canan (1983). Yeni Kadın ve İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2(16), 6-13.

Boydaş, Nihat (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Caner, Emre (2011). *Mihri Müşfik Hanım'ın İzinde*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Carlaui, J.C., Fillox, J.C. (1985). *Edebi Eleştiri*, (Çeviren: A. Hümeyra Çakmaklı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Cömert, Bedrettin (1999). *Mitoloji ve ikonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Çaha, Mine (2016). Türk Resminin Kadın Öncüsü Mihri Müşfik. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, (21), 102-107.

Dobbs, Stephen Mark (1998). *Learning in and Through Art*. (A Guide to Discipline Based Art Education), California: The Getty Education Institute for the Arts.

Doğan, Mehmet H. (1998). *Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Dolmacı, Sevil (2009). Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik. *Artist Modern*, 1(96), 64–67.

Dostal, Halilhan (1999). Büyük Gemiler Kısa Yolculuklara Çıkamaz, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (39), 34.

Edhem, Halil (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Elibal, Gültekin (1973). *Atatürk ve Resim Heykel*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Erinç, M. Sıtkı (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hilal Yayıncılık.

Erişti, Özgür Ceren (2015). Geç dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgisinin Temsili, Hacettepe Üniversitesi, *İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, (Moment Dergi), 2(2), 59-79.

Eroğlu, Gülçin (2017). *Cumhuriyet Dönemi kadın Hakları Işığında Öncü Türk kadın Ressamlar*. Yüksek Lisans Tezi, Plastik Sanatlar Programı, Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.

Ersoy, Ayla (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Feldman, Edmund Burke (1987). *Varieties of Visual Experience (The Problems of Art Criticism)*, Third Edition.

Feldman, Edmund Burke (1992). *Varieties of visual experience*. New York: H.N. Abrams.

Genç, Mehmet Ali (2011). Mihri Müşfik'in "Naile Hanım Portresi" Adlı Eserine Sanat Eleştirisi Açısından Bir Yaklaşım. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(Özel Sayı), 172-178.

Giray, Kıymet (1993). Sanatta Öncü Adımlar. *Thema Larousse Tematik Ansiklopedisi*, 6, 364. İstanbul: Milliyet.

Gökay, Melek (1998). *Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemine Göre İlköğretim II. Basamağında Sanat Eleştirisinin Uygulanması ve Sonuçları*. Doktora Tezi, Resim Eğitimi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Gören, Ahmet Kâmil (1999). Varlıktan Yokluğa Uzanan Yaşam Çizgisinde Türk Resminin İlk Kadın Ressamının Portresi Mihri Müşfik Hanım (1886-1954). *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (39), 24-31.

İleri, Selim (1998). *Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

İnce, Bekir (2007). *Türkiye'de Sanat Eğitimcisi Yetiştirme Sürecinde Sanat Eleştirisi Dersine İlişkin Öğrenci Tutumları, Öğretim Etkinlikleri ve Sanat Etkinliklerini İzleme Edimi İlişkileri*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

İpşiroğlu, Nazan (1993). *Türk Eğitim Sisteminde Yaratıcılık*. Ankara: Şafak Matbaacılık.

Karabulut, Necmettin (2004). *Sanat Eğitiminde Öğretim Alanları ve Bir Alt Disiplin Olarak Sanat Eleştirisi*, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Karadağ, Esen (2008). *Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü*, Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ondokuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Kırıoğlu, Olcay Tekin (2002). *Sanatta Eğitim* (2.Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Kırışoğlu, Olcay Tekin ve Strokrocki, Mary (1997). *Ortaöğretim Sanat Öğretimi*. Ankara: YÖK Dünya Bankası, MEGP.

Konyar, H. Banu (2008). *Osmanlı'da Kadın Hareketi: Değişen Kadın İmgesi ve Mihri Hanım*. <http://akademik.maltepe.edu.tr/>, (Erişim tarihi: 12. 02. 2018).

Kurnaz, şefika (2004). *Osmanlıdan Cumhuriyete Kadınların Eğitimi*. http://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/143/14.htm (Erişim Tarihi: 15.08.2018)

Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Okkalı, İlkay Canan (2019). II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın. *İstanbul Üniversitesi Yayınevi, Art-Sanat*, 11, 47–70.

Ödekan, Ayla (2011). “İmgenin Dönüşümü”, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*. (Editör Esin Eşkinat), İstanbul: Modern Sanat Müzesi.

Öndeş, Osman, Makzume, Erol (2003). *Osmanlı Saray Ressamı FaustoZonaro*”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özbay, Kemal (1976). *Türk Asker Hekimliği Tarihi ve Asker Hastaneleri*. İstanbul: Yörük Basımevi.

Özensoy, Ecem (2017). *Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özyiğit, Halil (2012). *1830–1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Panofsky, Erwin (1995). *İkonografi ve İkonoloji Üzerine, “Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş”*. (Çeviri: Engin Akyürek), İstanbul: Afa Yayıncılık.

Papila, Aytül (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 117-134.

Partanaz, Pınar (2007). *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, İstanbul.

Pelvanoğlu, Burcu (2007a). Mihri (Müşfik) Hanım Biyografisi. <http://www.sanalmuze.org/Sergiler/view.php?type=2&artid=406>, (ErişimTarihi:10.08.2018).

Pelvanoğlu, Burcu (2007b). *Hale Asaf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Punch, Keith F. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş*. (Çevirenler: Dursun Bayrak, H. Bader Arslan, Zeynep Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.

San, İnci (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Seyran, Emine (2005). *Mihri Müşfik'in Yaşamı ve Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, Türk Sanatı Anabilim Dalı, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Tansuğ, Sezer (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer (1973). *Resim Klavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Teber, Serol (2002). *Aşçıyan'daki Kâhin: Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası*. İstanbul: Okyanus Yayınları.

Tevfik, Rıza (1945). *Tevfik Fikret*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Toros, Taha (1982). İlk Kadın Ressamlarımız. *Sanat Dünyamız*, (24).

Toros, Taha (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Tunalı, İsmail (1989). Sanatta Eğitim Sorunu Üzerine. *Sanat Çevresi*, 8-10.

Turgut, İhsan (1991). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Bilgehan Matbaası.

Ulusoy, Demet (1999). Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet. Hacettepe Üniversitesi, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 47-73.

Wölfflin, Heinrich (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramaları. (Çeviren: Cemal Ahmet), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yalman, Ahmet Emin (1943). Havalarda 50000 km Seyahat Notları. Cilt 2, İstanbul: Vatan Matbaası.

Yeğın, Sertap (2003). *Türk Resim Sanatında Portre*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Yıldırım, Ali ve Şimşek Hasan (2000). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (2.Baskı), Ankara: Seçkin Yayınları.

Yolcu, Enver (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri* (2. Baskı), Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Zariç, Mahfuz (2014). Yeni Eleştiri Kuramından Akademik Eleştiri Yöntemine. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 3, 99- 121.

EKLER

Ek-1: Öğrenci Görüşme Formu

Ek-2: Öğrenci Görüşme Formu Cevaplarından Örnekler

Ek-3: Öğrencilere Gösterilen Mihri Müşfik'e Ait Resimler



Ek-1: Öğrenci Görüşme Formu

MİHRİ MÜŞFİK'İN RESİMLERİ İÇİN GÖRÜŞME FORMU

- 1- Mihri Müşfik'in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?
- 2- Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?
- 3- Tarihsel yapı bakımından incelendiğinde bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?
- 4- Mihri Müşfik'in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz? Neden?
 - a) Yansıtmacı Kuram
 - b) Biçimci Kuram
 - c) Anlatımcı Kuram
 - d) İşlevsel Kuram

Ek-2: Öğrenci Görüşme Formu Cevaplarından Örnekler

Ek-2a

MİHRİ MÜŞFİK'İN RESİMLERİ İÇİN GÖRÜŞME FORMU

05

- 1- Mihri Müşfik'in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?
- 2- Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?
- 3- Yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?
- 4- Mihri Müşfik'in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz?
Neden?
 - a) Yansıtmacı Kuram
 - b) Biçimci Kuram
 - c) Anlatımcı Kuram
 - d) İşlevsel Kuram

1- Mihri Müşfik sanat eserlerinde sahıs ve mekânların renklerini gerçeğe yakın olarak kullanmıştır. Renkleri bütün saflığı ve parlaklığı ile kullanıp, ışık ve gölgeyi incelikli olarak aktarmıştır. Perspektifi ışık-gölge gibi resim elemanlarıyla sağlamıştır.

2- Sanatçı bu resimleri yaparken aizzığı mekâna ve kişilerin karakterlerine bürünmüştür. Resimlerine bakıldığında figürlerin bakışlarından duygularını tahmin edebilmek mümkündür. Sanatının bunu yansıtabilmesi onun figürlerle bütünleştiğini gösterir.

3- Yapıldığı dönem itibari ile çok başarılı sanat eserleridir. Özellikle bir kadın olarak resim sanatında yaptığı öncülük büyük bir gelişmedir. Kızların da resim eğitim

alabileceği belki de Mihri Müsfil'in aabaları ile başlayıp
yığılmıştır.

4- Yansımacı kuram çerçevesinde değerlendireyim. Çünkü realist
anlayışla yorumlanmış sanat eserleri ortaya çıkmıştır.

Diş dünyada gördüğümüz gerçekliği doğa insan yaşam vs.
eserlerine yansıtmiş, sanatı yaşamın bir yansıması olarak
göstermiştir.

MİHRİ MÜŞFİK'İN RESİMLERİ İÇİN GÖRÜŞME FORMU

- 1- Mihri Müşfik'in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?
- 2- Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?
- 3- Yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?
- 4- Mihri Müşfik'in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz?
Neden?
 - a) Yansıtmacı Kuram
 - b) Biçimci Kuram
 - c) Anlatımcı Kuram
 - d) İşlevsel Kuram

CEVAPLAR

- 1) Eserlerinde ışığı bir araçtır vermiş ve özellikle portrelerde güneşi-
ya bir ışık göstermiştir. Arkasında koyu değerleri yine güne uygun şekilde
yansıtmıştır. Çalışmalarında ışığı beraberinde sanatçı renkleri de birisine yum
işlemlerinde kullanmıştır. Ancak renklerdeki değişimle oranın çok olumsuz beraber
yapılan çalışmaların bir kısmında bu renkler güne oranlıdır. Renkler ge-
nellikle çalışmalarında ibi zıt renk kullanılmaktadır. Bazı çalış-
malarında ışığı yalnızca portrelerde sabit bırakmış ancak metana yansı-
mamıştır.
- 2) Çalışmalarında genellikle kendi portrelerini kullanmış, bunların yanında
kullandığı portrelerdeki ifadelerde, tebessüm eden insanlar buluyor. Oda-
nındaki kuyafetler de dâhîni yansıtmış ve renklerle de o nostaljik etkiyi
vermiştir. Genellikle kırmızı mavimsi ve siyah tonlarla çalışmalarında etti dâhîni de
belirletmiştir. Çalışmalarında birinde bulunan esmer kadın namaz kıyafetli
resmedilmiş ve neden esmer olması düşündürüyor ve böyle birabirli esmerle
bir ışık vermektedir.
- 3) Yapıldığı dâhîni yansıtmakta ışıkla anlatan yansıtmış ve ev yapımı
kuyafetleri eşyaları göstermektedir. Gerçek dâhîni izleyenin ışığını, dâhîni
kısımını ve dâhîni ışığı yapıyı anlatmaktadır. Gerçekte yansıtmış

ile natüramentleri ve portreleri yaparken odanın kullandıkları erpillerle desteklenmiştir. Ancak resimlerinde bir olan kaygı göstermediği ve sadece dinamik insanların abartılı gibi kullanması da onun renklerle ve fırça kullanışıyla destekleneme sebep olmuştur. Çalışmalarında sadece bir tonda yapması estetik ve teknik bir salıma olması desteklenmiştir. Sanatçı barokta çalışmalarında natüralist yapmış bir şekilde kullanmıştır.

4) Sanatçının eserlerini sadece bir kurum çerçevesinde değerlendirmenin doğru olmadığı düşünüyorum. Bu sanatçının özellikle yarıtmacı anlatımla geçişte yapılan olan seçimin kopukluğu yapması ancak bunun beraberinde sanatçının anlatımcı kuranda da çalışmalarını yaptığını göstermektedir.

Örneğin çalışmalarında kullandığı detaylar onun biçimsel anlatımında olduğunu ve yarıtmacı anlatıma daha çok yaptığı olduğunu göstermektedir. Sanatçının bazı çalışmalarında rünesans tabiiatının bir benzerinde görülmektedir. Özellikle portresinde kaygı tonlarını kullanması ve orijinal olan renklerle bir Rembrandt çalışmasına benzerdir.

MİHRİ MÜŞFİK'İN RESİMLERİ İÇİN GÖRÜŞME FORMU

019

- 1- Mihri Müşfik'in sanat eserlerindeki ışık ve renkler nasıl kullanılmıştır?
- 2- Sanatçı bu resimleri yaparken neler hissetmiş olabilir? Bu resimlerde neler anlatmak istenmiştir?
- 3- Yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda bu sanat eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?
- 4- Mihri Müşfik'in sanat eserlerini hangi kuram çerçevesinde değerlendiriyorsunuz?
Neden?
 - a) Yansıtmacı Kuram
 - b) Biçimci Kuram
 - c) Anlatımcı Kuram
 - d) İşlevsel Kuram

1) Aydınlık ortamda eserlerine ışığı yeterli miktarda verebilmiş fakat fazla ışık nedeniyle bazı yüzlerdeki ifadeyi kaybetmiş duyguyu kaybetmiştir.

Sıcak ve soğuk renkleri eşit miktarda tabloya aktarılması ve ahenk içindedir. Elbiselerdeki koyu kumaş kurumları koyut kazandırmış fakat bazı soğuk renkli kompozisyonlarında eser iki boyutta kalmıştır.

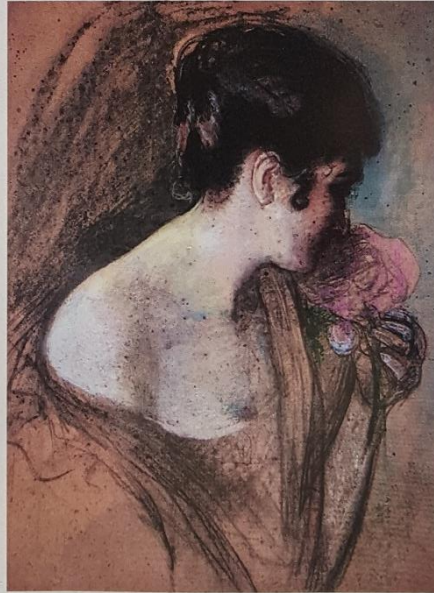
2) Görsellikler kadın figürleri geliştirmiş kadınların yansıtmacı etkinlikleri geniş faaliyetlerini ve kıyafet tarzlarını aktarmak istemiştir. Kadınları ön plana çıkarmaya çalışmış eserlerinde bu kayıta verildiğini resimlerinde anlatmıştır.

3) Dönemin özelliklerini ve kültürel öğeleri barındırmaktadır. Eserin kıyafet ve motifler o dönemde yaşamış kadınların zarafet ve güzelliğini vurgulamıştır. Ev ve iç mekân kavramı gayet başarılıdır. Figürlerde dönemin muhafazakarlığı yansımıştır.

4) Yansıtmacı kuram kullanmıştır. Eserler gayet realist şekilde yapılmıştır. İzlenim söz konusudur. Görüldüğü tüm gerçeklikle aktarılmıştır. İzik kuyutlar, figür ve hareketler buna doludur. Özellikle yaşam ve anatominin doğru kullanılması sebebiyle bu kurama girdiğini düşünüyorum. Bireylerde de gerçeklik olması bu kurama desteklenmektedir.

Ek-3: Öğrencilere Gösterilen Mihri Müşfik'e Ait Resimler

ÖĞRENCİLERE GÖSTERİLEN MİHRİ MÜŞFİK'E AİT RESİMLER













T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Elif Şeyma KILIÇ	İmza:	
Doğum Yeri:	Karatay- KONYA		
Doğum Tarihi:	29-06-1989		
Medeni Durumu:	Bekâr		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Mareşal Mustafa Kemâl İlköğretim Okulu		Konya	1995
Ortaöğretim	Özel Enderun İlköğretim Okulu		Konya	1998
Lise	K. Ç. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	Resim	Konya	2003
Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Resim- İş Öğretmenliği	Konya	2007
Yüksek Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Resim İş Eğitimi	Konya	2015

Becerileri:	Resim yapmak, Masa Tenisi oynamak
İlgi Alanları:	Resim, Sanat ve Spor Etkinlikleri, Doğa
İş Deneyimi:	Konya Meslek Edindirme Kursları- Resim Öğretmeni (2 yıl) KTO Karatay Üniversitesi GSTF Resim Bölümü- Proje Asistanı (2018-Devam etmektedir)
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ
Tel:	0530 527 62 76
Adres	Ali Ulvi Kurucu Cad. Kayacık Araplar Mah. No: 89/10 Karatay- KONYA